



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
SCRITTURE E PROGETTI PER LE ARTI VISIVE E PERFORMATIVE

Tra cinema e teatro sociale
Il video partecipativo come pratica laboratoriale
nei casi *Nos Défaites* e Industria Scenica

RELATRICE

Prof.ssa Federica Villa

CORRELATRICE

Prof.ssa Giulia Emma Innocenti Malini

TESI DI LAUREA DI

Matteo Bertassi

Matricola n.

497139

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

Non è il teatro che è necessario [e neppure il cinema, Ndr], ma assolutamente qualcos'altro. Superare le frontiere tra me e te: arrivare a incontrarti, per non perderti più tra la folla, né tra le parole, né tra le dichiarazioni, né tra idee graziosamente precisate. In principio, se lavoriamo insieme, toccarti, sentire il tuo tocco, guardarti, rinunciare alla paura e alla vergogna alle quali mi costringono i tuoi occhi appena gli sono accessibile tutto intero. Non nascondermi più, essere quel che sono. Almeno qualche minuto, dieci minuti, venti minuti, un'ora. Trovare un luogo dove un tale essere-in-comune sia possibile.¹

¹ J. Grotowski, «*Jour Saint*» e altri testi, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino: 1977, vol. I, pp. 15-16 (cit. in) Alessandro Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, 2. ed (Torino: UTET università, 2015) p. 57.

INTRODUZIONE

La ricerca affrontata in questo lavoro di tesi trae la sua origine da una serie di domande quali: può un laboratorio che prevede la realizzazione di un video essere considerato teatro sociale? Come viene ripreso un laboratorio o uno spettacolo il teatro sociale? Il video partecipativo può essere una pratica a cui far ricorso per un intervento di teatro sociale? Come classificare documentari e film che portano sullo schermo un'esperienza di teatro sociale? ecc. Tutti quesiti riassumibili in un'unica domanda: qual è il rapporto tra cinema e teatro sociale? Per riuscire a fornire una risposta si è deciso di affrontare un percorso di ricerca al confine tra le due discipline e, parallelamente, di raccogliere un corpus di film, documentari e spettacoli teatrali nei quali modalità di ripresa e pratiche laboratoriali afferenti al campo del teatro sociale venissero a contatto (§FILMOGRAFIA).

Il lavoro di tesi è suddiviso in tre capitoli. Nel primo capitolo (§1. TEATRO SOCIALE), dopo aver illustrato la metodologia di ricerca proponendo alcune riflessioni circa la distribuzione e il reperimento di film e documentari raccolti nel corpus, verrà proposto un breve quadro di riferimento del teatro sociale. Questo, suddiviso in tre paragrafi – definizione, tecniche e progetto –, metterà a fuoco alcune questioni generali come: la definizione di teatro sociale, i confini con altre pratiche teatrali, le tecniche e le metodologie teatrali utilizzate nei laboratori, la dimensione progettuale e laboratoriale degli interventi e l'importanza della figura del conduttore. Nel secondo capitolo (§2. RAPPORTO TRA CINEMA E TEATRO SOCIALE), procedendo nella ricerca delle connessioni tra cinema e teatro sociale, sarà proposta una classificazione dei rapporti che si possono instaurare tra le due discipline sulla base del ruolo che l'una riveste rispetto all'altra in differenti contesti di interazione. Sono quindi identificati cinque modelli: 1. *Teatro sociale come ispirazione*: film di fiction la cui sceneggiatura è tratta da esperienze o spettacoli di teatro sociale; 2. *Teatro sociale come contenuto*: documentari che riprendono esperienze laboratoriali di teatro sociale; 3. *Cinema come pratica*: esperienze di *participatory video* utilizzate come metodologia laboratoriale per il teatro sociale; 4. *Cinema come strumento*: videoteatro, ovvero ripresa di spettacoli finali di laboratori di teatro sociale; 5. *Cinema come ispirazione*: spettacoli di teatro sociale la cui

drammaturgia è tratta da film. Nel terzo capitolo (§3. *CINEMA COME PRATICA: VIDEO PARTECIPATIVO E DUE CASI STUDIO*) verrà approfondita il modello del *Cinema come pratica*, indentificato come il contesto di interazione in cui il contributo delle due discipline risulta perfettamente equilibrato. Un laboratorio di *participatory video* (PV) è un processo di collaborazione alla realizzazione di un prodotto audiovisivo che prevede il ricorso a competenze tanto cinematografiche quanto teatrali, innescando un processo – spesso consapevolmente, allo volte inconsapevolmente – di *empowerment* e sviluppo comunitario. Verrà dunque introdotto il campo di studio del video partecipativo a partire dalla sua definizione, per poi passare, grazie alla descrizione dell’esperienza fondativa del *Fogo Process*, alla spiegazione dei circuiti di *feedback*, delle tipologie di PV e della classificazione per livelli di partecipazione. A conclusione del sottocapitolo sul video partecipativo si è pensato di portare a corredo una serie di paragrafi di approfondimento riguardanti: il progetto di video partecipativo *Tv Slum*, il laboratorio culturale di produzione e distribuzione di cinema libero, indipendente e sociale ZaLab, la metodologie del PVCODE ideata da Cristina Maurelli e i documentari di Gabriele Vacis caratterizzati dall’uso della tecnica dei video-colloqui – *Uno scampolo di paradiso* (2008), *La paura siCura* (2010) e *Questa è la nostra bellezza quotidiana* (2023). Obiettivo del capitolo è quello di riuscire a osservare come le pratiche di video partecipativo possano essere utilizzate a partire da un contesto sia più cinematografico sia più teatrale assolvendo comunque a finalità di ordine sociale. Per questo si è scelto di proporre due casi studio: il workshop che ha portato alla realizzazione di *Nos Défaites* (Jean-Gabriel Périot , 2019) documentario di Jean-Gabriel Périot (dal cinema verso il teatro sociale) e il progetto *Image.me* di *Industria Scenica* realizzato con ragazzi e ragazze di alcune scuole superiori di Monza e Brianza (dal teatro sociale verso il cinema). Il laboratorio di video partecipativo come pratica, alternativa al laboratorio teatrale *tout court*, per realizzare un intervento di teatro sociale. Infine, per poter supportare le analisi dei due casi studio con informazioni certe sono state condotte due interviste (§APPENDICE): la prima al regista di *Nos Défaites* Jean-Gabriel Périot, la seconda a Isnaba Joana Miranda, presidente e socia fondatrice di *Industria Scenica*.

CAPITOLO 3

***Cinema come pratica:* video partecipativo e due casi di studio**

I want to use the term 'applied theatre' as a term, not a form or practice. I want to use it to be inclusive of a range of practices. I want it to enable analysis of those many practices, pretty or ugly.¹⁵⁹

Ho voluto aprire il terzo capitolo di questo lavoro di tesi con le parole conclusive dell'intervento con il quale Judith Ackroyd, a distanza di otto anni, rilegge il suo articolo *Applied theatre: An exclusionary discourse*¹⁶⁰. Dopo aver constatato che il termine *applied theatre* "has become common parlance - even beyond the academy"¹⁶¹ e che molte nuove pratiche, che nel tempo si erano sviluppate nelle loro specifiche categorie definitorie, erano state accolte "into the embrace of applied theatre."¹⁶², la studiosa australiana chiude il suo discorso dichiarando di non voler utilizzare il termine per identificare una forma o una pratica, ma come uno strumento che permetta l'analisi di altre pratiche, affinché queste possano essere incluse nell'ormai vastissimo campo dell'*applied theatre*. Ed è proprio ciò che in questo capitolo proverò a fare: usare gli strumenti d'analisi mutuati dagli studi di teatro sociale per includere l'uso del cinema, sia come linguaggio che come processo, tra le tecniche utilizzabili per lo svolgimento di un laboratorio.

¹⁵⁹ Judith Ackroyd, «Applied theatre: An exclusionary discourse», *Applied Theatre Researcher*, Back Issues 2000-2011, Number 8 (2007), www.intellectbooks.com/applied-theatre-research-back-issues, p. 8. ("Voglio usare il termine "applied theatre" come termine, non come forma o pratica. Voglio usarlo per includere una serie di pratiche. Voglio che consenta l'analisi di queste molte pratiche, belle o brutte che siano.").

¹⁶⁰ Articolo pubblicato nell'anno 2000 sulla rivista «Applied Theatre Researcher» noto per aver proposto un grafico che permetteva di collocare un'esperienza nell'ambito del cosiddetto *applied theatre* sulla base di due continui, partecipazione e trasformazione, posti sugli assi di un diagramma cartesiano.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 3.

¹⁶² *Ivi*, p. 4.

Il terzo capitolo di questa tesi è infatti dedicato all'ultima delle cinque categorie nelle quali ho voluto dividere il rapporto che intercorre tra cinema e teatro sociale: il *Cinema come pratica*. Se nelle due categorie agli estremi del continuum, *Cinema come ispirazione* e *Teatro come ispirazione*, osserviamo un completo asservimento di un linguaggio all'altro; e se nelle categorie del *Teatro sociale come contenuto* e *Cinema come strumento* percepiamo una notevole riduzione di questo disequilibrio; nel campo del *Cinema come pratica* ci poniamo esattamente a metà del continuum grazie a un esito perfettamente bilanciato nel processo di creazione del prodotto audiovisivo. Linguaggio cinematografico e teatrale non sono più in un rapporto reciprocamente ancillare, ma contribuiscono nella stessa misura alla realizzazione di un audiovisivo che è il risultato di un processo partecipativo. Ho deciso di utilizzare l'etichetta *Cinema come pratica* perché i film che tratterò in questa sezione sono il risultato di laboratori, definibili, secondo me, di teatro sociale, nei quali il linguaggio cinematografico e il suo processo di produzione sono stati utilizzati dagli operatori/registi come tecnica per lo svolgimento del progetto: il cinema come metodologia laboratoriale per il teatro sociale.

Ho scelto di indagare questa categoria, tra le cinque identificate, per una serie di motivazioni. Al di là di un mio interesse personale, innescato soprattutto dalla visione di *Nos Défaites [Our Defeats]* di Jean-Gabriel Périot, approfondendo le letture nel campo del teatro sociale mi sono reso conto che nessuno dei volumi che ho letto¹⁶³ menzionava la possibilità di utilizzare il dispositivo cinematografico come pratica, dando per scontato che il teatro sociale trovasse compimento solamente in un laboratorio teatrale. La letteratura a riguardo è quasi inesistente e il campo di ricerca si interseca ad altri come quello del cinema terapeutico, della *Media Education* e soprattutto del video partecipativo. Tutto ciò, unito a un buon numero di esperienze di confine provenienti sia da compagnie teatrali che realizzano progetti di teatro sociale sia da registi che si misurano con la metodologia del video partecipativo, rendono quest'ambito di ricerca molto stimolante. Infine, è veramente sorprendente vedere quanto il medium audiovisivo possa essere trasformativo non solo nei confronti di chi lo guarda, gli spettatori, ma anche

¹⁶³ Cfr. Claudio Bernardi, *Il teatro sociale: l'arte tra disagio e cura*, op. cit.; Giulia Innocenti Malini, *Breve storia del teatro sociale in Italia*, op. cit.; Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, op. cit.; Claudio Bernardi e Giulia Innocenti Malini, a c. di, *Performing the Social: Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, op. cit.; Fabrizio Fiaschini, *Per-formare il sociale*, op. cit.

per chi lo realizza favorendo “l’acquisizione di un sistema autonomo di rappresentazione del Sé”¹⁶⁴. Il cinema si rivela “un contenitore all’interno del quale fantasie e paure possono diventare visibili, i fantasmi dell’inconscio possono mostrarsi e dunque essere rielaborati”¹⁶⁵.

Una doverosa parentesi. Volendo trattare l’uso del cinema come pratica laboratoriale per il teatro sociale ho deciso di approfondire il discorso sul video partecipativo, consapevole però di star tralasciando tutta una serie di cinema documentario che utilizza il *reenactment* filmato come metodologia per il superamento del trauma dei soggetti ripresi, i cosiddetti *trauma studies*¹⁶⁶. Per quanto anche questo cinema sia spesso il risultato di un laboratorio, nel quale tecniche di ripresa ed esercizi teatrali (qual è il *reenactment*) si ibridano per giungere a un risultato con livelli di partecipazione tra regista e “attori” anche molto elevati, le domande sollevate sono molto diverse e ampliano eccessivamente un campo di ricerca già abbastanza vasto e interdisciplinare.¹⁶⁷

Sottesa a tutto il capitolo è quindi una domanda: il cinema nella sua declinazione del video partecipativo può essere considerato una pratica per svolgere progetti di teatro sociale? La mia risposta affermativa si svilupperà lungo tutta la trattazione partendo dall’osservare, per esempio, che le tecniche di videoregistrazione, oltre alla proiezione di film (*cinematerapia* e *filmterapia*), vengono già comunemente utilizzate in ambito terapeutico¹⁶⁸.

Nel servirsi di tecniche di videoregistrazione all’interno del proprio spazio terapeutico, la psicoterapia innesca situazioni non facilmente circoscrivibili in cui l’aspetto cinematografico e il terapeutico, invece che alternarsi, si ibridano fino, talvolta, a

¹⁶⁴ Anna Chiara Sabatino, Valeria Saladino, e Valeria Verrastro, *Cinema terapeutico: linguaggi audiovisivi e percorsi clinici*, 1. ed, Biblioteca di testi e studi 1360 (Roma: Carocci, 2020), p. 55.

¹⁶⁵ Cristina Maurelli, *Video partecipativo: [fare cinema come strumento educativo: il metodo PVCODE]* (Roma: Dino Audino, 2019), p. 23.

¹⁶⁶ Vedi Samuel Antichi, *The black hole of meaning: ri-mettere in scena il trauma nel cinema documentario contemporaneo*, Lanterna magica 2 (Roma: Bulzoni editore, 2020); Antonietta Buonauro, *Trauma, cinema e media: immaginari catastrofici e cultura visuale del nuovo millennio*, Cinemaespanso 08 (Roma: Bulzoni editore, 2014); E. Ann Kaplan e Ban Wang, a c. di, *Trauma and cinema: cross-cultural explorations*, Pbk. ed (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008).

¹⁶⁷ Per completare il quadro di riferimento, ho comunque deciso di dedicare una sezione della filmografia a questa tipologia di cinema raccogliendo una selezione di titoli (§FILMOGRAFIA. CINEMA COME PRATICA. REENACTMENT).

¹⁶⁸ Vedi Sabatino, Saladino, e Verrastro, *Cinema terapeutico*. Op. cit.

coincidere; situazioni, queste, in cui la videoregistrazione, adoperata dal paziente per raccontare la sua stessa realtà comincia ad assomigliare un po' al cinema.¹⁶⁹

Dunque, esiste già un modo di fare cinema in cui il processo di creazione cinematografica sposa obiettivi di ordine sociale, non tanto nei contenuti, ma proprio nel processo stesso. Si tratta soprattutto di *filmmaking terapeutico*, una tipologia specifica di *videoregistrazione terapeutica*, in cui il paziente sul set terapeutico “è coinvolto in un processo narrativo-performativo”¹⁷⁰. “Secondo questo approccio terapeutico *arts-based* che prevede, oltre a una partecipazione [...] in prima persona, una vera e propria attività creativa e auto narrativa del paziente, il soggetto [...] mette lui stesso le mani sui propri racconti di malattia.”¹⁷¹. Torneremo in seguito a parlarne, ma per ora basti sapere che questa modalità operativa si lega direttamente alla tradizione nata con il video partecipativo, a partire dalla fine degli anni Sessanta e sviluppatasi dall’esperienza fondativa nota come *Fogo Process*.

Dunque, se il video partecipativo risulta efficace anche in ambito terapeutico perché tutti i progetti in cui questa tecnica viene “applicata [...] a qualsiasi gruppo o comunità: dai detenuti ai tossicodipendenti, dai disabili ai pazienti psichiatrici, dagli adolescenti agli anziani, dai migranti agli abitanti di quartieri multiproblematici”¹⁷² non possono essere definiti laboratori di teatro sociale?

Il capitolo si apre affrontando teoricamente la metodologia del video partecipativo, analizzandone circuiti di feedback, azioni sociali, generi e livelli di partecipazione, giungendo a identificarne quattro tipologie di PV (*Participatory Video*). Seguono poi due casi di studio che permettono di osservare da vicino, in primis, il percorso che ha portato alla realizzazione del film *Nos Défaites [Our Defeats]* di Jean-Gabriel Périot. Un caso italiano e uno straniero, ma soprattutto un esempio di teatro che si avvicina al cinema e uno di cinema che si avvicina al teatro; in secundis, il lavoro di Industria Scenica, una compagnia teatrale specializzata in produzioni di teatro sociale che sceglie di utilizzare la produzione video per condurre alcuni suoi progetti.

¹⁶⁹ Sabatino, Saladino, e Verrastro. Op. cit. p. 57.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 62.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Cristina Maurelli, *Video partecipativo*. Op. cit. p. 15.

3.2 Dal cinema verso il teatro sociale:

Nos Défaites di Jean-Gabriel Périot

Il primo caso di studio riguarda il documentario *Nos Défaites* (*Our Defeats*, Jean-Gabriel Périot, 2019), realizzato nel 2019 dal regista francese Jean-Gabriel Périot³⁴⁸ insieme a dieci ragazzi del liceo Romain Rolland di Ivry-sur-Seine. Si tratta di “un intéressant dispositif mêlant cinéphilie et action révolutionnaire, passé et présent,

³⁴⁸ Nato in Francia nel 1974, Jean-Gabriel Périot ha diretto diversi cortometraggi al confine tra documentario sperimentale e di finzione. Ha sviluppato un proprio stile di montaggio che mette in discussione la violenza e la storia utilizzando film e archivi fotografici. Tra i suoi film ricordiamo *Dies Irae*, *Eût-elle è stato un criminale...*, *Nijuman no borei* [200.000 Phantoms] e *The Devil* [Devil Inside], premiati in numerosi festival Festival in tutto il mondo. Il suo primo lungometraggio, *Une jeunesse allemande* [A German Youth] ha aperto sezione Panorama alla Berlinale 2015 prima di essere distribuito sugli schermi tedesco, svizzero e francese e di vincere diversi premi. *Lumières d'été* [Summer Lights], il suo primo lungometraggio è stato presentato in anteprima al è stato presentato in anteprima al Festival di San Sebastian, è uscito in Francia nell'estate del 2017. («Dossier de Press: Nos défaites», 2019, www.jgperiot.net/TEXTES/FR/19/FR%2019%20DOSSIER%20DE%20PRESSE%20nd.pdf).

reconstitution théâtrale et réflexion en prise directe”³⁴⁹. Ho deciso di analizzarlo in quanto lo reputo un caso esemplare nel quale osservare il ricorso, alcune volte consapevole altre volte meno, di pratiche di teatro sociale declinate nella forma del PV. Si tratta di un documentario dalla struttura molto semplice: un montaggio che alterna le interviste ai ragazzi – in cui la voce fuori campo del regista pone loro domande come «cos’è la classe operaia?», «Cos’è un sindacato?» – ad alcuni spezzoni di film francesi *engagé* riguardanti il ’68, reinterpretati dagli studenti della scuola. *Nos Défaites* si avvicina molto ai documentari realizzati da ZaLab mediante il PV – come si vedrà è soprattutto un PV di comunicazione sociale – è, infatti, il risultato di un progetto finalizzato alla realizzazione di un vero e proprio documentario; la conduzione è lasciata al regista Jean-Gabriel Périot. La particolarità del caso sta nella sua capacità di risultare efficace come progetto finalizzato non solo alla produzione documentaristica, ma anche alla formazione tecnica e teorica in ambito cinematografico, all’advocacy politica e all’insegnamento della *media education*; oltre alla sua capacità di improvvisarsi dispositivo di *art-based reasearch*. Da un punto di vista spettatoriale,

Nos Défaites est aussi l’expression d’un constat frappant sur l’évolution des idéaux et des idéologies, 50 ans après Mai ‘68. Cinéaste engagé, Jean-Gabriel Périot rend ainsi à la fois hommage à ses pairs du passé ayant filmé la question révolutionnaire tout en livrant un aperçu sociologique de la jeunesse contemporaine, une nouvelle génération à la fois moins fougueusement idéaliste, mais sachant encore se mobiliser quand des causes la rassemblent.³⁵⁰

Un ultimo motivo d’interesse per questo documentario viene dalla stessa Ackroyd che riflettendo sulle “omission in the narratives of applied theatre”³⁵¹ pone l’attenzione sulla categoria del *Drama in Education* chiedendosi “Does it belong here now? Many school dramas are participatory and take place in the classroom and not a theatre, and have specific intentions. However, these intentions are tied up with the specific curricula or the

³⁴⁹ Fabien Lemercier, «Review: Our Defeats», *Cineuropa*, 12 febbraio 2019, cineuropa.org/en/newsdetail/367951. (“Un interessante espediente che unisce cinefilia e azione rivoluzionaria, passato e presente, ricostruzione teatrale e riflessione diretta.”)

³⁵⁰ *Ibidem*. (“*Nos Défaites* è anche l’espressione di una sorprendente osservazione sull’evoluzione degli ideali e delle ideologie, cinquant’anni dopo il maggio del ’68. Jean-Gabriel Périot rende così omaggio ai suoi coetanei del passato che hanno filmato la questione rivoluzionaria offrendo una panoramica sociologica della gioventù contemporanea, una nuova generazione allo stesso tempo idealista meno focosa, ma che sa ancora mobilitarsi quando le cause la uniscono.”)

³⁵¹ Judith Ackroyd, «Applied theatre: An exclusionary discourse». Op. cit. p. 7.

school's context"³⁵². Ackroyd si riferisce ovviamente a esisti squisitamente teatrali, mentre qui si tratterà di un laboratorio di PV (la cui intensità partecipativa dovrà essere valutata).

Il sottocapitolo prevede un primo paragrafo in cui sarà presentato il progetto nelle sue linee generali. Per approfondire seguirà una mia intervista al regista. Una volta chiariti i dubbi si passerà ad analizzare progettazione, svolgimento e risultati del progetto utilizzando le categorie mutate dalla classificazione del PV per azioni sociali e livelli di partecipazione. In chiusura ho voluto inserire tre brevi excursus su altri tre documentari: due realizzati nello stesso liceo e con lo stesso progetto di *Nos Défaites* – uno precedente (*Premières solitudes [Young Solitudes]* di Claire Simon, 2018) e uno successivo (*Les graines que l'on sème* di Nathan Nicholovitch, 2020) – e uno, sempre francese, esito di un progetto della durata di quattro anni con alcuni ragazzi delle scuole medie (*Un film dramatique [A dramatic film]* di Éric Baudelaire) (§FILMOGRAFIA. CINEMA COME PRATICA. LYCÉE ROMAIN ROLLAND D'IVRY-SUR-SEINE).

3.2.1 DESCRIZIONE DEL PROGETTO: DAL LABORATORIO AL DOCUMENTARIO

We chose *Nos Défaites* for its challenging form, content and its complexity. [...] It makes us question the future of Europe and the medium of film as a tool for changing consciousness and bringing about social change. It also questions the potential and the limits of cinema, as well as past and present revolutionary action.³⁵³

Queste sono alcune delle motivazioni che, al 69° Festival internazionale del cinema di Berlino (7-17 febbraio 2019), la giuria del Premio CICAÉ (Confédération internationale des cinémas d'art et d'essai) ha redatto per giustificare l'assegnazione del premio al documentario di Jean-Gabriel Périot. Effettivamente *Nos Défaites* è un documentario che,

³⁵² *Ibidem*. (“È un argomento che appartiene a questo mondo? Molti drammi scolastici sono partecipativi, si svolgono in classe e non in un teatro, e hanno intenzioni specifiche. Tuttavia, queste intenzioni sono legate ai programmi specifici o al contesto della scuola”).

³⁵³ CICAÉ, «“Our defeats” by Jean-Gabriel Périot wins the art cinema award at the 69th berlinale forum», *CICAÉ.org*, 17 febbraio 2019, cicae.org/en/cicae-art-cinema-award/nos-defaites-jean-gabriel-periot-berlinale-forum; (“Abbiamo scelto *Nos Défaites* per la sua forma impegnativa, il contenuto e la sua complessità. [...] Ci fa mettere in discussione il futuro dell'Europa e il mezzo cinematografico come strumento per cambiare la coscienza e determinare un cambiamento sociale. Mette in discussione anche il potenziale e i limiti del cinema, così come l'azione rivoluzionaria passata e presente.”).

all'apparenza molto semplice, si scopre complesso e sperimentale sia da un punto di vista contenutistico sia da un punto di vista formale; oltre a risultare un interessante oggetto di studio per le sue implicite tangenze con il mondo del teatro sociale nel suo dimostrarsi un "tool for changing consciousness and bringing about social change"³⁵⁴.

Il progetto del film prende avvio, in maniera del tutto inaspettata, grazie al direttore del cinema d'essai Le Luxy di Ivry-sur-Seine, una città nella prima periferia a sud-est di Parigi, che avanza al regista Jean-Gabriel Périot la proposta di svolgere un laboratorio di cinema con i ragazzi del Lycée Romain Rolland. L'idea iniziale è quella di svolgere un semplice laboratorio durante il quale gli studenti avrebbero potuto prendere confidenza con gli strumenti del mestiere realizzando, in conclusione, un cortometraggio. Ma il progetto cambia identità nel suo farsi e, tra maggio e giugno del 2018, i dieci studenti partecipanti (Swann, Natasha, Ghâis, Jackson, Julie, Rosalie, Alaa, Marine, Floricia e Martin) iniziano a lavorare sul tema scelto: i moti studenteschi del '68 in Francia. Guardano spezzoni tratti da film francesi di quell'epoca (*La Chinoise* (1967) di Jean-Luc Godard, *À bientôt, j'espère* (1968) di Chris Marker e Mario Marret, *La Salamandre* (1970) di Alain Tanner, ecc.³⁵⁵), discutono con il regista e iniziano a prendere dimestichezza con le pratiche del filmmaking. Il laboratorio ha finalmente trovato degli obiettivi: formare tecnicamente gli studenti e portare avanti un discorso sull'impegno politico nel mondo contemporaneo partendo dagli ideali del Sessantotto studentesco. Con queste "microlezioni di storia del cinema francese"³⁵⁶ il laboratorio riesce anche a sembrare una specie di corso monografico di storia del cinema francese, fornendo ai ragazzi, attraverso il cinema, un quadro di cosa sono stati i moti studenteschi del 1968 in Francia.

Vengono quindi definiti quelli che saranno gli elementi costitutivi della struttura del documentario: i *reenactment* di alcune sequenze tra quelle dei film visti e le interviste, condotte da Périot, ai ragazzi. Gli studenti saranno sia gli attori, "performative bodies

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ Vedi per l'elenco completo dei film «Dossier de Press: Nos défaites». Op. cit.

³⁵⁶ Aldo Spinello, «Festival dei Popoli 60 – Nos défaites, di Jean-Gabriel Périot», *SentieriSelvaggi*, 26 novembre 2019, www.sentieriselvaggi.it/festival-dei-popoli-60-nos-defaites-di-jean-gabriel-periot/.

through which the subject of politics today will be articulated”³⁵⁷, sia la troupe tecnica, alternandosi davanti e dietro la videocamera. Ciò che però rende davvero interessante il documentario sono le interviste a inquadratura fissa che Périot decide di registrare in coda ai *reenactment* delle sequenze. Queste, infatti, contrastano fortemente con i *reenactment*, i quali impressionano per precisione, accuratezza e coinvolgimento totale nella situazione data: “si potrebbe pensare guardando queste sequenze che il fuoco del gioco drammatico che anima le sequenze, provenga dagli studenti, da una conoscenza della materia trattata”³⁵⁸. Nelle interviste, invece emerge, per la maggior parte di loro, un'ignoranza profonda degli argomenti politici esposti durante la recitazione. Le loro risposte sono titubanti, il più delle volte prive di contenuto e dimostrano la loro scarsa conoscenza della storia degli ultimi cinquant'anni, ma anche una ridotta percezione della società contemporanea.

Everything became stranger, if not awkward, when we did the interviews after each of those reenactments. I realized then that they didn't understand what they were playing. They didn't know the meaning of their texts and even of some of their words. I spent months with those young people; they picked up the different excerpts they wanted to reenact, we spent time discussing each of those excerpts... I even told them what the interviews would be about. [...] I realized after the shooting, and some discussions with them, that it was the first time they had discussed politics.³⁵⁹

È evidente come i ragazzi, sicuramente non così diversi nella loro incertezza e nel loro disimpegno dagli adolescenti in molte città del mondo, non hanno mai parlato di questi argomenti all'interno delle loro famiglie, come non si tengono aggiornati guardando telegiornali o leggendo la stampa. Si sentono di essere ancora troppo giovani e

³⁵⁷ Elena Lopèz Riera, «Our Defeats», *Visiondureel.ch*, consultato agosto 2023, www.visionsdureel.ch/en/film/2019/our-defeats/. (D'ora in avanti le citazioni in francese tratte da articoli di giornale online saranno inserite a testo direttamente tradotte in italiano da me. Faranno eccezione solamente le citazioni più complesse o più importanti, come quelle del regista, che rimarranno a testo in lingua e tradotte da me in italiano in nota.)

³⁵⁸ Francis Dubois, «Nos Défaites», *SNES*, 6 ottobre 2019, www.jgperiot.net.

³⁵⁹ Jean-Gabriel Périot, «Jean-Gabriel Périot Introduces His Film “Our Defeats”», *Notebook Column*, 15 settembre 2021, mubi.com/it/notebook/posts/jean-gabriel-periot-introduces-his-film-our-defeats. (“Tutto è diventato strano, se non imbarazzante, quando abbiamo fatto le interviste dopo ciascun reenactment. Ho capito allora che non capivano cosa stessero recitando. Non conoscevano il significato delle loro battute e nemmeno di alcune loro parole. Ho passato mesi con quei giovani; hanno raccolto i diversi spezzoni che volevano rievocare, abbiamo passato del tempo a discutere ciascuno di quelle scene... Ho persino detto loro su quali argomenti sarebbero state le interviste. [...] Mi sono reso conto dopo le riprese, e alcune discussioni con loro, che era la prima volta che discutevano di politica.”).

politicamente ingenui per prendere posizione su questioni importanti o per lottare in favore di una causa; esprimono il loro rifiuto nell'usare la violenza per cambiare il mondo e sostengono che le leggi sono sacre. Eppure, “la force de ces interviews, c'est de montrer cette contradiction, à savoir que d'un côté, on ne leur a pas donné les mots et que de l'autre, ils expriment très clairement le fait qu'ils pourraient lutter, que tout est possible”³⁶⁰. Il film prosegue per un'ora circa sviluppando questo “movimento dialettico”³⁶¹, ovvero il confronto delle stesse parole pronunciate a distanza di quasi mezzo secolo: “le bocche, i corpi e le sembianze di oggi portano parole di cinquant'anni fa, mentre le stesse sono poi portate a formulare, con un proprio linguaggio e sistema di rappresentanza, il loro pensiero politico e le loro conoscenze”³⁶². A un certo punto sembra poi volgere al termine, ma le immagini sullo schermo tornano a fluire e il documentario trova una sua soluzione negli ultimi 15 minuti.

Quand je faisais ce film, je ne pouvais absolument pas prévoir ce qui allait se passer [...]. J'ai travaillé avec les élèves les premiers mois de 2018, nous avons tourné le film en juin et je l'ai monté en septembre. Quand j'ai fini le montage, il n'y avait alors aucune raison pour nous de continuer.³⁶³

Il montaggio è concluso – “une première version sans cette fin [...] plus sombre, moins ‘optimist’ sur la question de l’engagement”³⁶⁴ –, ma, nel frattempo, si verifica un fatto per il quale Jean-Gabriel Périot ritorna al Lycée Romain Rolland. Qui però non trova più gli adolescenti di un tempo, ma dei giovani adulti consapevoli del loro diritto di essere ascoltati e rispettati. Infatti, sull'onda delle proteste del *mouvement des gilets jaunes* [gilet gialli], erano iniziati anche dei movimenti liceali contro la riforma del diploma di maturità

³⁶⁰ Marie Richeux, «J'ai voulu un film qui travaille la parole», *France culture*, 8 ottobre 2019, www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/jean-gabriel-periot. (“la forza di queste interviste è mostrare questa contraddizione, cioè che da un lato non hanno avuto le parole e dall'altro esprimono molto chiaramente il fatto che potrebbero combattere, che tutto è possibile.”).

³⁶¹ Arnaud Hee, «Nos défaites», *Images Documentaires. Visages. La prise du regard* n° 96/97 (ottobre 2019), www.jgperiot.net.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ Joffrey Speno, «Se dresser contre ce qui nous détruit, indépendamment du résultat, est une nécessité vitale (Nos défaites)», *Diacritik*, 2 ottobre 2019, diacritik.com/2019/10/02/jean-gabriel-periot-se-dresser-contre-ce-qui-nous-detruit-independamment-du-resultat-est-une-necessite-vitale-nos-defaites/. (“Quando stavo girando questo film, non potevo assolutamente prevedere cosa sarebbe successo lo scorso autunno. Ho lavorato con gli studenti nei primi mesi del 2018, abbiamo girato il film a giugno e l'ho montato a settembre”).

³⁶⁴ «Dossier de Press: Nos défaites». Op. cit. (“una prima versione senza questo finale [...] più cupa, meno "ottimista" sulla questione dell'impegno.”).

e a Ivry-sur-Seine la situazione è stata particolarmente violenta. A causa di un semplice cartello con la scritta «MACRON DÉMISSION» sulla bacheca della scuola, diversi studenti, alcuni dei quali minorenni, erano stati arrestati dalla polizia e ingiustamente tenuti in custodia per 36 ore. Contro di loro viene sporta denuncia dal preside del liceo, così gli studenti occupano il liceo per quindici giorni. Ciò che accade a Ivry-sur-Seine non è un caso isolato, anche al Lycée Saint-Exupéry di Mantes-la Jolie interviene la polizia arrestando degli studenti, ma la situazione si trasforma immediatamente in un caso mediatico a causa di un video, girato da un poliziotto. Decine di giovani inginocchiati con le mani dietro la schiena, disposti in fila e la voce di un poliziotto in tenuta antisommossa che dice: «Voilà une classe qui se tient sage»³⁶⁵.

Comme j'avais la chance d'avoir accès à une classe de lycéens, je les ai appelés et c'est là qu'ils m'ont dit qu'ils étaient en train de bloquer leur lycée. Du coup, je leur ai proposé de continuer le film en rejouant cette séquence de Mantes-la-Jolie, afin qu'ils puissent me parler de ça. [...] Cela donne au film une ouverture totalement imprévisible et qui complexifie tout le processus.³⁶⁶

Così Jean-Gabriel Périot, dopo aver contattato i ragazzi e le ragazze propone loro di filmare, per il finale di *Nos Défaites*, il *reenactment* della repressione della protesta studentesca avvenuta Mantes-la Jolie. “*Nos Défaites* diventa così un film complesso, che voleva essere un ritratto sulla fragilità di una generazione e invece è diventato qualcosa di più”³⁶⁷.

Nos défaites est le résultat d'un long processus improvisé, qui s'est développé à partir de nos questions, de nos discussions, de nos envies respectives, mais aussi du réel de la situation scolaire et de l'irruption de la lutte des Gilets jaunes suivie de celle des lycéens.³⁶⁸

³⁶⁵ «Ecco una classe che rimane tranquilla.»

³⁶⁶ *Ibidem*. (“Dato che ho avuto la fortuna di avere accesso a una classe di studenti delle scuole superiori, li ho chiamati ed è stato allora che mi hanno detto che stavano bloccando la loro scuola superiore. Quindi, ho offerto loro di continuare il film riproducendo questa sequenza di Mantes-la-Jolie, in modo che potessero parlarne. [...] Ciò conferisce al film un'apertura completamente imprevedibile che complica l'intero processo.”).

³⁶⁷ Claudio Casazza, «Nos Défaites (2019) di Jean-Gabriel Périot», *CineLapsus*, 14 febbraio 2019, www.cinelapsus.com/nos-defaites-2019-di-jean-gabriel-periot/.

³⁶⁸ Jean-Gabriel Périot, «Une fabrique de cinéma», *Répliques: 30 ans du GNCR (Groupement National des Cinémas de Recherche)*, Hors-série, N° 2 (11 aprile 2022), www.jgperiot.net. (“*Nos Défaites* è il risultato di un lungo processo improvvisato, che si è sviluppato dalle nostre domande, dalle nostre discussioni, dai nostri rispettivi desideri, ma anche dalla realtà della situazione scolastica e dallo scoppio della lotta dei *Gilet gialli* seguita da quella degli studenti delle scuole superiori.”).

A questo punto risulta facile intuire le motivazioni che giustificano la scelta del titolo:

J'aime beaucoup ce titre car il porte en lui une contradiction. On peut le lire de façon négative. Nos défaites, c'est, par exemple, la disparition presque complète de ce que portait Mai 68 d'émancipateur. [...] Mais il y a aussi un versant positif, qui est celui qui m'intéresse le plus et que les élèves expriment eux-mêmes à la fin du film en disant que l'important, c'est le combat, pas les victoires, et que les défaites apprennent à être plus fort, plus conscient.³⁶⁹

3.2.2 INTERVISTA A JEAN-GABRIEL PÉRIOT: ALCUNE CONSIDERAZIONI

Nonostante il cospicuo numero di interviste a Jean-Gabriel Périot e recensioni a *Nos Défaites* disponibili online – raccolte accuratamente dal regista sul suo sito personale³⁷⁰ – , per riuscire ad avere un quadro più chiaro del progetto, ho deciso di richiedere un'intervista la quale permetterà di supportare l'analisi che seguirà con informazioni certe. In questo paragrafo saranno riportate alcune considerazioni e riflessioni corredate e confermate dagli stralci dell'intervista (§APPENDICE).

Una prima questione attorno alla quale era necessario fare chiarezza riguardava la natura dell'intervento di Périot, definito con una certa varietà di termini in altre interviste e recensioni al documentario. Si tratta di un workshop di cinema offerto ad alcuni studenti del liceo, ma pensato in una forma nuova, ovvero “invitando il filmmaker, non per realizzare un film collettivo o aiutare gli studenti a creare il proprio, bensì per sviluppare, in una sorta di ‘residenza’, la propria idea di film con i ragazzi”³⁷¹. Difatti “l'idea principale era di permettere agli studenti di vedere e capire concretamente come un filmmaker scrive un film in ogni situazione, anche solamente con uno spunto a disposizione, partendo da una bozza”³⁷².

³⁶⁹«Dossier de Press: Nos défaites». Op. cit. (“Mi piace molto questo titolo perché contiene una contraddizione. Può essere letto negativamente. Le nostre sconfitte sono, ad esempio, la quasi totale scomparsa di ciò che il maggio '68 riteneva emancipatore. [...] Ma c'è anche un lato positivo, che è quello che mi interessa di più e che gli studenti si esprimono alla fine del film dicendo che l'importante è la lotta, non le vittorie, e che le sconfitte insegnano ad essere più forti, più consapevoli.”).

³⁷⁰ Vedi Blog, Jean-Gabriel Périot, consultato agosto 2023, www.jgperiot.net/.

³⁷¹ Jean-Gabriel Périot, Intervista a Jean-Gabriel Périot (Regista di *Nos Défaites*), in APPENDICE, Dom. n°1.

³⁷² *Ibidem*.

Perciò, Périot inizia a lavorare con i ragazzi senza prevedere necessariamente un vero e proprio laboratorio di video partecipativo, tantomeno un laboratorio di teatro sociale filmato: “Non era infatti questa l’idea iniziale”³⁷³.

L’idea era di realizzare il mio film, ma volevo comunque immergerli in un *frame*; d’altronde se non si fossero messi d’accordo sull’inquadratura non sarebbe stato possibile andare avanti. Non è quindi collaborativo, ma ha creato degli spazi in cui molto è stato discusso insieme e deciso insieme.³⁷⁴

Fondamentale diventa quindi il *frame*, ovvero l’esperienza stessa della realizzazione del film, che Périot vive sempre come uno spazio nel quale poter scoprire qualcosa che prima non sapeva, conoscere qualcosa che non conosceva. Ed è questo ciò che condivide con gli studenti: decide di dare loro la possibilità di trovare qualcosa che non conoscevano e confrontarsi con esso nello spazio di realizzazione del documentario³⁷⁵. Da sottolineare, infine, che con la dichiarazione: “l’idea era di realizzare il mio film”³⁷⁶, quindi rivelando di non star perseguendo in modo intenzionale obiettivi di ordine sociale, Périot segna il punto di maggiore distanza del progetto *Nos Défaites* dal teatro sociale.

Alla domanda diretta se lui reputasse *Nos Défaites* un film partecipativo la risposta di Périot è molto chiara: no. Il regista è però anche consapevole che si tratti del risultato di un processo in cui la sua soggettività e creatività si è fortemente mescolata a quella del gruppo di alunni partecipanti.

No, non è un film partecipativo o collaborativo, almeno non completamente, lo è in parte, per esempio in termini di contenuti, scelta degli spezzoni, ecc. La seconda parte del film, quando sono tornato da loro per filmare, forse è più collaborativa, ma soprattutto molto differente. [...] In quest’ultima parte, il ‘mio film’ è diventato più il ‘loro film’, perché erano più consapevoli e partecipi del processo.³⁷⁷

Un’altra questione non molto chiara riguardava la fase di montaggio, un momento molto delicato, soprattutto nel campo del documentario, grazie al quale la realtà ripresa acquisisce il senso che il regista vuole darle: “Il montaggio è per me un passo, forse il più

³⁷³ *Ivi*, Dom. n°5.

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ *Ivi*, Dom. n°2.

³⁷⁶ *Ivi*, Dom. n°5.

³⁷⁷ *Ivi*, Dom. n°12.

importante, del processo cinematografico; un momento in cui prendi, in quanto regista, le decisioni sul film che verrà”³⁷⁸. Per *Nos Défaites* “non c’era [...] l’idea di collaborare al montaggio”³⁷⁹, quindi Périot non ha condiviso con gli studenti il girato, ma ha previsto soltanto alcune sessioni di visione collettiva di alcuni premontati durante le quali sono stati mostrati i progressi nell’editing del film. In questa occasione è stato anche possibile un confronto tra regista e studenti che, in quanto attori sociali del documentario, avevano il diritto di essere messi al corrente di come sarebbero apparsi nel documentario prima della sua pubblicazione.

Abbiamo discusso delle loro lacune evidenziate nelle interviste, ma nulla sembrava li avesse disturbati; a loro stava bene essere presentati così. Ho anche detto loro che, se qualcuno avesse preferito non comparire nel montato finale lo avrei tolto rimuovendo il suo spezzone.³⁸⁰

3.2.3 PROGETTAZIONE, SVOLGIMENTO E RISULTATI DEL PROGETTO

Dopo aver compreso l’unicità del documentario *Nos Défaites* e approfondito il suo processo di creazione con l’intervista a Jean-Gabriel Périot, in questo paragrafo verranno approfonditi alcuni aspetti del workshop prima di analizzarne le caratteristiche ricorrendo alle tabelle di classificazione del PV.

WORKSHOP

Si tratta di un progetto in partenariato tra il Lycée Romain Rolland e il cinema municipale Le Luxy. Ogni anno il comune di Ivry-sur-Seine offre questa possibilità agli studenti della *première littéraire*, specializzata in cinema³⁸¹ e ogni anno un regista o una regista condividono il loro universo con una classe del liceo. L’obiettivo di questo progetto non consiste solamente nel fornire una formazione tecnica, ma anche e soprattutto nel rendere partecipi gli studenti di un’opera creativa unica prendendo così coscienza delle sfide artistiche di un film. Inoltre, non essendoci alcun obbligo di resa, il *framework* è molto libero e permette al regista di condurre il gruppo nella produzione di

³⁷⁸ *Ivi*, Dom. n°10.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ *Ivi*, Dom. n°8.

³⁸¹ «Dossier de Press: Premières Solitudes», 2017, www.dulacdistribution.com/film/premieres-solitudes/131.

un film – documentaristico o di fiction – che non sia necessariamente collettivo in tutte le sue fasi, ma in cui la partecipazione può riguardare qualunque fase: dalla scrittura alla messa in scena, dalla recitazione al montaggio. Il workshop tutela sia il regista, che partecipa per realizzare un suo film, sia gli studenti, ai quali è proposta un'esperienza non *per loro*, ma *con loro* che li immergerà nel mondo del cinema essendone al contempo testimoni e creatori. “Il fatto che film ‘veri’, e non film in studio, come *Première solitudes* di Claire Simon o *Les Grains que l'on sème* di Nathan Nicholovitch, siano realizzati durante questo workshop dimostra chiaramente la rilevanza di questo progetto”³⁸².

FORMAZIONE, CINEMATERAPIA E *MEDIA EDUCATION*

Un passaggio fondamentale del processo di costruzione del documentario è la fase di visione delle sequenze di film che il regista propone agli studenti. È in questo momento infatti che viene scelto l'argomento trattato per la restante parte del workshop e che sarà il *leitmotiv* di *Nos Défaites*. Il ricorso alle proiezioni può essere classificato come un utilizzo del cinema nella formazione, etichetta che comprende una vasta e diversificata gamma di esperienze

che vanno dal proporre opere particolarmente rilevanti per un approfondimento analitico degli aspetti linguistici, culturali o psicologici, alla produzione di nuove forme di narrazione che rendono il formatore un meta-autore, fino all'uso didattico di singoli spezzoni isolati all'interno di un film in modo da esemplificare atteggiamenti e comportamenti da stigmatizzare o, al contrario, da cercare di mettere in pratica nelle situazioni organizzative vissute dai partecipanti ai corsi di formazione.³⁸³

Nel caso dei ragazzi del Liceo Romain Rolland, visione e commento degli spezzoni hanno contribuito ad avvicinarsi alla tematica, ma sicuramente non a sanare le lacune (come dimostrano le interviste), assolvendo, quindi, solo a obiettivi di *Media Education* come lo sviluppo di una *Media Literacy*: un insieme di conoscenze riguardanti le forme cinematografiche, abilità interpretative e competenze critiche³⁸⁴. Permangono lacune nozionistiche e storico-filosofiche, ma come dimostrato da un articolo di Fehim Kennedy,

³⁸² Jean-Gabriel Périot, «Une fabrique de cinéma». Op. cit.

³⁸³ Arturo Lando, Diana Salzano, e Igor Scognamiglio, «Insegnare il cinema per educare al sentire», in *Comunicación, Educación y Cine. Reflexiones y Construcciones*, a c. di Gilson Jr. Pôrto e Victor Amar Rodriguez (Porto Alegre: RS: Editora Fi /Boa Vista: Editora da UFRR, 2019). p. 8.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 10.

Şenses e Ayan³⁸⁵, “showing movies is very influential in helping students to develop an interest and critical perspective”³⁸⁶. Mostrare film, come metodo di *critical teaching* porta a una crescita dell’interesse e all’incremento del pensiero critico riguardo una determinata *issue* presa in considerazione.

1. Movies are found necessary because students think that they are not as boring as their textbook but are fun, interesting and easy to understand. [...] 2. Students think that movies establish a link between real life and the textbook. [...] 3. Students find movies necessary because they think that they learn the topics better and they do not forget what they have learned after they see a movie on that topic.³⁸⁷

Nel caso specifico di *Nos Défaites*, vista la rilevanza sociopolitica della *issue*, risulta molto interessante notare come i film “develop awareness among students on social and political matters when used as a method for critical teaching by developing their interest in these matters”³⁸⁸.

Come il PV ha un corrispettivo terapeutico nel *Filmmaking terapeutico*, anche la somministrazione di film o spezzoni di film può essere utilizzata per i suoi effetti trasformativi nella forma della *filmterapia*. Un processo psicoterapeutico di *delivery*³⁸⁹ – il *setting* terapeutico si concentra sul ‘cosa’, sull’oggetto della visione – in cui il terapeuta, servendosi di pellicole selezionate sulla base della patologia, affronta le tematiche che nei film vengono raccontate³⁹⁰. Il paziente – che coincide con lo spettatore tradizionale – rivolge la propria attenzione ai contenuti proiettati, si immerge nel mondo rappresentato, ma non riesce a parteciparvi completamente a causa delle circostanze di fruizione.

È di tale inibizione alla partecipazione che [...] si serve la filmterapia: se gli eventi del film corrispondono a un destino predeterminato di cui lo spettatore non potrà mai essere completamente partecipe, alla fine della proiezione, nella realtà in cui, invece, agisce e può

³⁸⁵ Vedi Nilgün Fehim Kennedy, Nazli Şenses, e Pelin Ayan, «Grasping the Social through Movies», *Teaching in Higher Education* 16, fasc. 1 (febbraio 2011): 1–14, doi.org/10.1080/13562517.2010.507305.

³⁸⁶ Nilgün Fehim Kennedy, Nazli Şenses, Pelin Ayan, «Grasping the Social through Movies» Op. cit. p. 2.

³⁸⁷ *Ivi*, pp. 8-9. (“1. I film sono ritenuti necessari perché gli studenti pensano che non siano noiosi come i libri di testo, ma che siano divertenti, interessanti e facili da capire. [...] 2. Gli studenti pensano che i film creino un collegamento tra la vita reale e il libro di testo. [...] 3. Gli studenti ritengono che i film siano necessari perché pensano di apprendere meglio gli argomenti e di non dimenticare ciò che hanno imparato dopo aver visto un film su quell'argomento”).

³⁸⁸ *Ivi*, p. 11.

³⁸⁹ Vedi Francesco Casetti, *La galassia Lumière: sette parole chiave per il cinema che viene*, Prima edizione (Milano: Bompiani, 2015).

³⁹⁰ Sabatino, Saladino, e Verrastro, *Cinema terapeutico*. Op. cit. p. 52.

intervenire, sarà più predisposto a rispondere, aderire e completare situazioni esperite nel corso della visione del film e che, grazie alla selezione e alla mediazione del terapeuta, attentano alle questioni trattate in terapia e lo coinvolgono con particolare intensità.³⁹¹

REENACTMENT E AFFINITÀ CON IL TEATRO SOCIALE

I *reenactment* degli spezzoni costituiscono la struttura principale sulla quale si regge l'intero documentario e si legano strettamente alle interviste (girate con i singoli studenti protagonisti, in modo da cogliere le sensazioni a caldo, al termine della loro interpretazione). È questa la fase del workshop sia più partecipativa, con gli studenti che si alternano davanti e dietro la camera sia più 'teatrale', tanto che Périot ha previsto la collaborazione con una sua amica attrice. Da un punto di vista strettamente cinematografico il *reenactment* è un elemento della rappresentazione documentaria che consiste nella ricreazione più o meno autentica di eventi precedenti. È stato utilizzato da molti documentaristi e con modalità differenti; in *Nos Défaites* Jean-Gabriel Périot rende riconoscibile l'utilizzo della tecnica filmica giocando sulla differenza di formato e grana delle immagini fino alla replica del bianco e nero, ma anche sporcando la traccia del suono. Si è già fatto riferimento all'utilizzo dei *reenactment* come tecnica documentaristica, studiata soprattutto nell'ambito dei *trauma studies*, ma in questo caso non si tratta di rimettere in scena un vissuto traumatico, bensì di utilizzare il *reenactment* in quanto tecnica performativa di immedesimazione con obiettivi educativi e di trasformatività individuale. Si configurano quindi come delle improvvisazioni teatrali nelle quali gli studenti possono provare atteggiamenti, parole e convinzioni in un contesto protetto dalla finzione sia teatrale sia cinematografica.

Secondo Nichols, "reenactments enhance or amplify affective engagement [...]; contribute to a vivification of that for which they stand. They make what it feels like to occupy a certain situation, to perform a certain action, to adopt a particular perspective visible and more vivid"³⁹². Inoltre "effect a temporal vivification in which past and

³⁹¹ *Ivi*, pp. 52-53.

³⁹² Bill Nichols, «Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject», *Critical Inquiry* 35, fasc. 1 (2008): 72–89, doi.org/10.1086/595629, p. 89; ("I *reenactment* accrescono o amplificano il coinvolgimento affettivo [...]; contribuiscono a una vivificazione di ciò che rappresentano. Rendono chiaro e più vivido ciò che si prova trovandosi in una certa situazione, svolgendo una certa azione e adottando una prospettiva particolare. La vivificazione non è né prova né spiegazione. È, però, una forma di interpretazione, uno snodo che resuscita il passato per rianimarlo con la forza di un desiderio.").

present coexist in the impossible space of a fantasmatic [...], endow[ing] the present with psychic intensity”³⁹³. Quindi, grazie al potere di amplificazione del coinvolgimento affettivo di questa pratica performativa i ragazzi riuscirebbero a comprendere meglio il punto di vista dei personaggi che interpretano, i loro pensieri e le loro emozioni, caricando la recitazione di un significato ulteriore.

I *reenactment* sono la fase in cui il workshop di Périot si avvicina di più a un tradizionale laboratorio di teatro sociale. Senza rifarci alla teoria del PV, ma partendo solamente dalla definizione di teatro sociale proposta da Giulia Innocenti Malini, possiamo osservare dei punti di somiglianza tra l’esperienza di *Nos Défaites* e le tradizionali pratiche del teatro sociale che prevedono un laboratorio come intervento.

Pratica performativa teatrale che intende perseguire risultati artistici ed estetici, e anche realizzare intenzionalmente obiettivi di ordine sociale, rimandando con questo termine ‘sociale’ a obiettivi volta a volta educativi, di cura, di inclusione, di formazione, di terapia, di sviluppo, di protesta, di riqualificazione ambientale e molti altri.³⁹⁴

Nos Défaites è infatti un laboratorio di cinema, un’attività performativa all’interno della scuola, svolta con studenti, ovvero un gruppo classe, con un fine ben preciso oltre a quello artistico-documentaristico: stimolare una riflessione sulla partecipazione politica all’interno della società contemporanea. L’obiettivo è quindi composito, “assomma ai più tradizionali obiettivi artistici anche quelli educativi, etici, politici”³⁹⁵, si sviluppa grazie all’idea di una teatralità laboratoriale e soprattutto si pone, quantomeno inizialmente, al di fuori dei sistemi produttivi e di guadagno. L’esperienza dei ragazzi si colloca all’interno del campo del teatro sociale in merito alla sua natura di teatralità plurale. Dunque, un’esperienza che, in una maniera del tutto peculiare, stimola tramite una pratica performativa l’evoluzione e la progressione dei bisogni iniziali del gruppo partecipante.

Infine, un’altra caratteristica degli interventi di teatro sociale, presente anch’essa nel laboratorio di Périot, è la specificità. “I processi di teatro sociale [...] vengono progettati e riformulati in itinere con i partecipanti, con il contesto istituzionale, con quello locale e con la comunità reagendo alle provocazioni culturali, sociali e politiche del tempo in cui

³⁹³ *Ibidem*. (“realizzano una vivificazione temporale in cui passato e presente convivono nello spazio impossibile del fantasmatico [...] dotando il presente di intensità psichica”)

³⁹⁴ Giulia Innocenti Malini, *Breve storia del teatro sociale in Italia*. Op. cit. p. 11.

³⁹⁵ *Ivi*, p. 21.

si realizzano.”³⁹⁶. Il teatro sociale si occupa della società e non dei singoli individui (intendendo per società ciò che sta tra l’individuo e il mondo) perciò dev’essere fortemente contestualizzato nel tempo e nello spazio proponendo azioni mirate per i bisogni delle persone che vi partecipano. Le mancanze del sistema educativo francese nei confronti dei ragazzi del liceo Romain Rolland sono ben evidenti nelle interviste e l’efficacia del laboratorio proposto da Périot, fortemente incentrato su uno specifico periodo storico, si concretizza nell’ultima parte del documentario.

INTERVISTE

Nella storia del documentario l’intervista ha svolto un ruolo fondamentale in quanto tecnica che portò allo sviluppo della *modalità partecipativa*, mentre nel teatro sociale e di Comunità, è utilizzata come tecnica di comunicazione e intervento (§3.1.9). In questo campo, infatti, l’intervista è adoperata “come strumento per avvicinarsi alle persone, costruire un dialogo e raccogliere dati e materiali rispetto all’attualità dei contesti incontrati”³⁹⁷. Nel caso di *Nos Défaites* le interviste, anziché svolgere un ruolo di avvicinamento (come sarà, invece, per *Premières Solitudes*) segnano, in qualche modo, la fine del workshop, identificandosi come una sorta di valutazione dell’efficacia dell’intervento. Questo intento è però chiaramente smentito dal regista: “«C’est quoi la politique, un syndicat, etc., pour toi?». Ce ‘pour toi’ est très important car l’idée n’était pas de leur faire passer un examen scolaire, mais de leur demander leur point de vue personnel sur ces concepts”³⁹⁸. Le domande poste sono di due tipologie. 1. Domande legate al *reenactment* appena interpretato: viene chiesto loro cosa hanno capito, o meno, della situazione, ma anche il significato di parole o frasi specifiche del copione; 2. Domande generali poste a tutti gli studenti, per esempio «Cos’è uno sciopero?». Si tratta, in entrambi i casi, di domande maieutiche poste dalla voce fuoricampo del regista, il quale dimostra, sia nella conduzione concedendo i tempi necessari per le risposte, sia in fase di

³⁹⁶ *Ivi*, p. 12.

³⁹⁷ Alberto Pagliarino, «Dono, contro dono e contraccambio. Il teatro sociale e di comunità tra economia di relazione e capitale sociale». Op. cit. p. 165.

³⁹⁸ Joffrey Speno, «Se dresser contre ce qui nous détruit, indépendamment du résultat, est une nécessité vitale (Nos défaites)». Op. cit. (“«Cos’è per voi la politica, il sindacato, ecc. per te? ». Questo ‘per te’ è molto importante perché l’idea non era quella di fargli un esame scolastico, ma di chiedere loro il loro personale punto di vista su questi concetti”).

montaggio lasciando i silenzi, le attese e anche gli sbagli, di avere abilità non solo documentaristiche, ma anche drammaturgiche tipiche di un operatore di teatro sociale.

Il fallait leur laisser le temps de s'exprimer, conserver les silences, garder les questions que je pensais initialement faire disparaître. Si je m'étais contenté de couper au cordeau quelques petits bouts d'entretiens, on se serait retrouvé avec un condensé de paroles souvent assez flottantes. Au contraire, en leur laissant le temps de répondre, on voit et on sent la façon dont ils réfléchissent, et cela devient assez beau et permet également de soulever de nombreuses questions qui nous concernent nous, les spectateurs adultes.³⁹⁹

L'intervista diviene così una "relazione narrativa tra due soggetti attivi"⁴⁰⁰, un piccolo laboratorio o evento o in cui la scena è costituita da narratore e ascoltatore. "Il livello teatrale della relazione, funzionale all'autenticità della relazione stessa, nasce dall'ascolto e dalla presenza del conduttore"⁴⁰¹. Non si tratta di semplice comunicazione di informazioni o di una valutazione delle conoscenze su un determinato argomento, ma – come per la tecnica dei video-colloqui utilizzata da Vacis – di un momento di apertura dell'individualità della persona intervistata attraverso la narrazione e la pratica dell'ascolto.

Attraverso l'intervista non si esplora solo il dato storico, la memoria da raccontare, ma si riconosce una specifica visione del mondo che quella persona porta con sé e che si comunica attraverso quei segni, quei linguaggi, quei modi specifici che emergono durante l'incontro. Ogni intervista ha una finalità generale (l'attivazione di un benessere psicofisico) e un livello di ricerca teatrale specifica (l'indagine sul piano rappresentativo e simbolico).⁴⁰²

TEATRO FORUM (TDO)

Partendo dalla struttura del workshop, due sono le caratteristiche che mi spingono a tentare un confronto tra questo e la tecnica del Teatro Forum: l'utilizzo della Maieutica

³⁹⁹ «Dossier de Press: *Nos défaites*». Op. cit. ("Era necessario dare loro il tempo di esprimersi, di mantenere i silenzi, di mantenere le domande che inizialmente pensavo sarebbero scomparse. Se mi fossi accontentato di tagliare alcune brevi parti di interviste, saremmo finiti con un riassunto di parole spesso piuttosto fluttuanti. Al contrario, dando loro il tempo di rispondere, vediamo e sentiamo il modo in cui pensano, e diventa molto bello e solleva anche molte domande che riguardano noi spettatori adulti").

⁴⁰⁰ Alberto Pagliarino, «Dono, contro dono e contraccambio. Il teatro sociale e di comunità tra economia di relazione e capitale sociale». Op. cit. p. 165.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² *Ivi*, p. 167.

durante le interviste, ovvero del metodo dialettico socratico, e l'uso di *reenactment* tratti da alcune scene specifiche.

Un incontro di Teatro Forum si svolge sinteticamente in tre momenti: 1. rappresentazione di una situazione oppressiva, posta come difficoltà; 2. momento di riflessione in cui i partecipanti propongono delle azioni risolutive; 3. messa in scena da parte degli spett-attori delle soluzioni proposte. Il tutto viene moderato dalla figura del *curinga* o *jolly*, che stimola i partecipanti nella risoluzione della situazione ponendo loro domande maieutiche. L'obiettivo è che i soggetti, riflettendo e partecipando alla messa in scena, si attivino e diventino trasformativi nei confronti della propria realtà. Il laboratorio si identifica così come uno spazio aperto e sicuro in cui cercare soluzioni e sperimentare comportamenti nuovi.

Similmente, il laboratorio di cinema di *Nos Défaites* si sviluppa in tre momenti: 1. visione di film in cui ci si ribella a situazioni oppressive e scelta di uno spezzone; 2. *reenactment* della scena nei panni del protagonista; 3. intervista mediante domande maieutiche e ricerca di nuove soluzioni. Périot, come un *curinga* fuoricampo, pone ai ragazzi domande molto semplici i quali, stimolati alla riflessione, cercano di rispondere utilizzando le loro conoscenze e quelle appena acquisite dal *reenactment* delle scene. In una sorta di ribaltamento rispetto al Teatro Forum ai partecipanti viene chiesto di recitare la parte di persone che, negli anni Settanta, avevano già trovato delle soluzioni a un problema. Il risultato ottenuto è una "riattualizzazione" del problema che innesca in loro la ricerca di una nuova soluzione, la quale però tiene conto delle coordinate spazio-temporali della contemporaneità. Interpretare i personaggi dei film, incarnare persone del passato, incorporare il modo in cui si muovevano e parlavano, porta a metaforizzare in forma teatrale la visione che l'oppresso aveva del mondo e di conseguenza aiuta il soggetto partecipante a rivelare a sé stesso, alcune delle oppressioni che patisce e da cosa dipendono⁴⁰³. Così gli studenti di Ivry-sur-Seine incarnano, rimettono in scena e al contempo riattualizzano gli ideali del sessantotto dando loro la possibilità di ritornare ad essere veicolo di trasformazione della realtà.

⁴⁰³ Augusto Boal, Alessandra Vannucci, e Rita Wengorovius, *L'estetica dell'oppresso: l'arte e l'estetica come strumenti di libertà* (Molfetta: La meridiana, 2011). p. 140.

Even if '68 belongs to the past for young people, we can see in the way they reenacted those workers struggling and fighting for their rights that not everything is lost. When we watch them reenacting those excerpts of films made 50 years ago, we can see in their bodies, we can hear in their voices, we can feel in their energy, that a part of their own history as children of the working class reappears, whether they are aware or not of this history.⁴⁰⁴

TRASFORMATIVITÀ E *ART-BASED RESEARCH*

Cinema e educazione costruiscono, dunque, un circolo virtuoso che permette un cambiamento in grado di far deragliare la logica contrapposta del prodotto e del processo: attraverso le esperienze di partecipazione, infatti, il prodotto diviene la forma visibile di un processo che non è più invisibile.⁴⁰⁵

Per quanto Jean-Gabriel Périot abbia voluto più volte chiarire che l'obiettivo del *workshop* non fosse principalmente quello di rendere consapevoli gli studenti di qualcosa, ma partecipi del processo creativo di un suo film – "pour moi, faire un film, c'est un moyen de poser des questions, de réfléchir et d'apprendre quelque chose, de son sujet comme de soi-même"⁴⁰⁶ –, è impossibile non notare la trasformatività innescata nel gruppo. Realizzare *Nos Défaites* ha permesso di osservare la loro quotidianità da una prospettiva differente e ha favorito un nuovo modo di comprendere loro stessi e gli altri, attivando un evidente cambio di comportamento sociale. Si allude qui alla possibilità che l'adesione del gruppo di studenti all'occupazione della scuola e la partecipazione al *workshop* siano legate da un nesso di causalità. Come in molti casi di PV, non esistono valutazioni oggettive che permettano di averne la certezza. Considerando però il processo stesso di realizzazione del documentario come dispositivo di *art-based research* sulla partecipazione politica degli studenti, è più semplice identificare nel *workshop* di *Nos Défaites* l'elemento di innesco della trasformatività individuale e di gruppo. "Le travail

⁴⁰⁴ Jean-Gabriel Périot, *Jean-Gabriel Périot Introduces His Film "Our Defeats"* in «Notebook Column», 15.09.2021; ("Anche se il '68 appartiene al passato per i giovani, possiamo vedere nel modo in cui hanno rievocato quei lavoratori che lottano e combattono per i loro diritti che non tutto è perduto. Quando li guardiamo rievocare quei brani di film realizzati 50 anni fa, possiamo vedere nei loro corpi, possiamo sentire nelle loro voci, possiamo sentire nella loro energia, che una parte della loro stessa storia di figli della classe operaia riappare, che siano a conoscenza o meno di questa storia.").

⁴⁰⁵ Emanuela Mancino, «Premessa. Il cinema ci riguarda», in *Video partecipativo: [fare cinema come strumento educativo: il metodo PVCODE]*, di Cristina Maurelli (Roma: Dino Audino, 2019), p. 10.

⁴⁰⁶ Joffrey Speno, «Se dresser contre ce qui nous détruit, indépendamment du résultat, est une nécessité vitale (Nos défaites)». Op. cit. ("Per me, fare un film è un modo per porre domande, riflettere e imparare qualcosa, sia sul tuo soggetto che su me stesso").

en commun nécessaire pour aboutir à un film nous apprend tellement les uns des autres que personne n'en sort comme il y était entré⁴⁰⁷.

Quand ils ont commencé leur blocus, ce que l'on avait fait ensemble renvoyait des échos à ce qu'ils faisaient là. Ils me l'ont dit : le travail du film leur a permis de comprendre ce qui se jouait avec la police, avec la direction du lycée, avec les autres lycéens... Et le fait d'éprouver la lutte leur permettait de comprendre ce que nous avons fait ensemble.⁴⁰⁸

3.2.4 CLASSIFICAZIONE PV: FEEDBACK, AZIONI SOCIALI E PARTECIPAZIONE

Riprendendo le tabelle di classificazione delle esperienze di PV per azioni sociali e per livelli di partecipazione [TAB. 5 - §3.1.4 e TAB. 6 - §3.1.5]⁴⁰⁹ illustrate nel sottocapitolo precedente, si proverà a valutare per ogni parametro il posizionamento del *workshop* di Jean-Gabriel Périot nelle quattro tipologie di PV. Secondo il regista, *Nos Défaites* può essere diviso in due parti. La prima coincide con il montaggio alternato tra *reenactment* e interviste: la partecipazione degli studenti è limitata e prevale, quindi, il suo impianto autoriale. La seconda, limitata al *reenactment* dei fatti di Mantes-la-Jolie e alle seguenti interviste: il coinvolgimento degli studenti è maggiore nonostante l'idea dell'aggiunta di queste riprese sia da imputare a Périot.

RUOLO DEL TRAINER

Périot viene ingaggiato per condurre un *workshop* quindi la sua mansione è fin dall'inizio quella di formatore/facilitatore, una caratteristica tipica del PV di comunicazione sociale (non stupisce vista la finalità del *workshop*, ovvero la realizzazione di un documentario). Per Périot è la prima esperienza di collaborazione con studenti nella sua filmografia, così si trasforma da regista politico a una sorta di pedagogo;

⁴⁰⁷ *Ibidem*. (“Il lavoro congiunto necessario per realizzare un film ci insegna così tanto l'uno dell'altro che nessuno ne esce così come ci è entrato”).

⁴⁰⁸ François Ekchajzer, «Quand la jeunesse faite de la politique sans le savoir», *Télérama.fr*, 10 ottobre 2019, www.telerama.fr/cinema/nos-defaites-quand-la-jeunesse-fait-de-la-politique-sans-le-savoir,n6456922.php. (“Quando hanno iniziato il loro blocco, quello che avevamo fatto insieme faceva eco a quello che stavano facendo lì. Mi hanno detto: la lavorazione del film ha permesso loro di capire cosa c'era in gioco con la polizia, con la direzione della scuola, con gli altri studenti delle superiori... E il fatto di vivere la lotta ha permesso loro di capire cosa noi abbiamo fatto insieme.”).

⁴⁰⁹ In neretto nella TAB i parametri che, secondo la mia analisi, sono risultati caratterizzanti l'esperienza.

	TERAPIA	ATTIVISMO ADVOCACY	EMPOWERMENT	COMUNICAZIONE SOCIALE
RUOLO DEL TRAINER	Terapista (catalizzatore)	Attivista	Facilitatore	Facilitatore / Formatore
PROCESSO PRODOTTO	<i>Process oriented</i>	<i>Product oriented</i>	<i>Process oriented</i>	<i>Process and Product oriented</i>
FORMA CONTENUTO	Contenuto	Forma (e Contenuto)	Contenuto	Forma e Contenuto
DIRITTI DI EDIZIONE	Partecipanti	Attivista (e partecipanti)	Partecipanti (e facilitatore)	Partecipanti e facilitatore
MONTAGGIO	Raramente	Sempre	A volte	Sempre
MONTATORE	Partecipanti (nei rari casi in cui venga fatto)	Attivista	Facilitatore (a volte con l'aiuto dei partecipanti)	Facilitatore e Partecipanti
PROPRIETÀ DEI MEZZI	Non tematizzata	Attivista	Partecipanti	Partecipanti
SVILUPPO DI UNO SCRIPT	Spesso	A volte	Raramente/mai	Sempre
AUTORE/I DELLO SCRIPT	Partecipanti	Attivista	-	Partecipanti e formatore
CHI TRAE BENEFICIO DAL PROGETTO	Partecipanti	Persone coinvolte nella <i>issue</i>	Partecipanti e persone coinvolte nella <i>issue</i>	Partecipanti, persone coinvolte nella <i>issue</i> e pubblico più ampio
DISTRIBUZIONE	Praticamente mai	Scopo del progetto	Raramente	Parte esplicita del progetto
ARENE DI DISTRIBUZIONE	Nessuna o gruppo di pari	<i>Stakeholders, mainstream (tentativi)</i>	Comunità, altre comunità, <i>stakeholders</i>	Comunità, <i>mainstream</i> (tentativi)
CIRCUITI DI FEEDBACK	Interno	Verticale (in subordine, Orizzontale)	Interno, Orizzontale e Verticale	Interno, Orizzontale e Verticale
TOPICHE	Sentimento	Denuncia	Sviluppo di comunità	Estetica

[TAB. 7 – TIPOLOGIE DI PV]

“il suo ruolo è quello di contrabbandiere, di cinema (film), di cinema politico (film militanti), e di politica (di un pensiero)”⁴¹⁰.

Évidemment, j'étais l'adulte, le réalisateur et donc un peu le prof, mais nos rapports étaient très simples et chaleureux. [...] Un tel film ne peut se faire que dans un rapport d'égalité entre celui qui le réalise et ceux et celles qui en sont le sujet. Par ailleurs, j'aime donner la parole à des gens qui ne l'ont pas, ou peu. C'est sans doute cela qui fait le lien avec les films de 68 : donner à voir et entendre des travailleurs, des jeunes, qui n'ont habituellement pas leur place dans l'espace de l'art et du cinéma.⁴¹¹

PROCESSO-PRODOTTO / FORMA-CONTENUTO

Il *workshop* nasce con l'obiettivo di fornire un'esperienza unica di formazione per gli studenti, ma anche e soprattutto per dare la possibilità a un regista, mediante un finanziamento, di realizzare il proprio film. Perciò, non si può definire come un'esperienza di PV solamente *product-oriented*, anche se questa dimensione prevale, almeno in partenza, sull'approccio *process-oriented*.

DIRITTI DI EDIZIONE / PROPRIETÀ DEI MEZZI

I diritti del documentario dovrebbero appartenere solamente al regista (un'opzione non contemplata nella tabella), ma non si esclude che possano essere in condivisione, non tanto con i partecipanti, quanto con il liceo. Invece, i mezzi utilizzati per la realizzazione del documentario sono messi a disposizione sia da Périot sia dalla scuola avendo una sezione specifica dedicata all'approfondimento degli studi cinematografici.

MONTAGGIO / MONTATORE

Fin dall'inizio la fase di montaggio non è contemplata come parte integrante del workshop; perciò, viene gestita dal regista stesso che non si avvale neppure di un montatore. Come chiarito nell'intervista, per Jean-Gabriel Périot il montaggio è forse il momento più importante del processo cinematografico. Una dichiarazione che non

⁴¹⁰ Arnaud Hee, «Nos défaites».

⁴¹¹ «Dossier de Press: Nos défaites». Op. cit. (“Ovviamente io ero l'adulto, il regista e quindi un po' l'insegnante, ma il nostro rapporto era molto semplice e caloroso. [...] Un film del genere può essere realizzato solo in un rapporto di parità tra chi lo dirige e chi ne è il soggetto. Inoltre, mi piace dare voce a persone che hanno poca o nessuna voce. Questo è indubbiamente ciò che fa il legame con i film del 68: dare da vedere e sentire i lavoratori, i giovani, che di solito non hanno posto nello spazio dell'arte e del cinema.”).

stupisce essendo lui un regista che ha lavorato quasi esclusivamente con l'archivio creando documentari di *found footage*.

SVILUPPO DI UNO SCRIPT / AUTORE/I DELLO SCRIPT

In questo caso è un po' difficoltoso identificare l'autore o gli autori di un vero e proprio script, più che altro si può parlare di ideazione della struttura o del format che avrebbe costituito il documentario una volta montato. Si tratta comunque di un processo partecipativo in cui il regista ha fornito delle idee e degli stimoli che sono stati raccolti, elaborati e scelti dagli studenti.

CHI TRAE BENEFICIO DAL PROGETTO

Il workshop non ha una finalità dichiaratamente terapeutica, quindi non si può parlare di beneficio in questi termini. È possibile però identificare un beneficio per i ragazzi e le ragazze in quanto partecipanti a un processo formativo ed educativo. Inoltre, trae beneficio dal progetto anche il regista che realizza e si vede finanziare un documentario grazie al quale avrà accesso ai circuiti festivalieri. La concretizzazione del progetto in un lungometraggio è stato qualcosa di completamente inaspettato sia per i ragazzi sia per Périot stesso, che ha dichiarato: “nella fase di postproduzione, ho montato ciò che avevamo ripreso e mi sono reso conto che la qualità dei *reenactment* era inaspettatamente molto buona, e anche le interviste erano abbastanza sorprendenti. Così tutto è diventato il film che poi è stato”⁴¹².

DISTRIBUZIONE / ARENE DI DISTRIBUZIONE

La distribuzione del documentario a un pubblico è già prevista in partenza, ma rimane comunque in funzione del processo. Périot aveva infatti pensato di realizzare un cortometraggio, al massimo un mediometraggio, e solo una volta visionato il girato in postproduzione – sia i *reenactment* che le interviste – ha deciso di realizzare un lungometraggio. Un corto/mediometraggio si sarebbe prestato molto meno a una circolazione su circuiti di distribuzione, anche d'essai, anche se in Francia (una Nazione dove il culto del cinema è tale da avere un pubblico anche un 'genere minore' come il documentario) rispetto a un lungometraggio. Grazie a questo lavoro Périot e i ragazzi del

⁴¹² Jean-Gabriel Périot, Intervista a Jean-Gabriel Périot (Regista di *Nos Défaites*), in APPENDICE, Dom. n°5.

liceo hanno potuto presentare il progetto a numerosi Festival cinematografici, tra cui la Berlinale, quindi su arene di distribuzione molto simili a quelle previste per film di fiction.

	DOCUMENTARIO
MOLTO BASSA	-
BASSA	soggetto + script
MEDIO-BASSA	-
MEDIA	soggetto + script + montaggio
MEDIO-ALTA	Scelta dell'argomento + soggetto + script + montaggio
ALTA	Scelta dell'argomento + soggetto + script + riprese + montaggio
MOLTO ALTA	Scelta dell'argomento + soggetto + script + soggetto delle riprese + montaggio

[TAB. 8 – LIVELLI DI PARTECIPAZIONE]

CIRCUITI DI FEEDBACK

Il progetto riesce ad attivare tutti e tre i circuiti di feedback, ma sicuramente in prevalenza il feedback interno. Il gruppo infatti – come si vedrà anche negli altri progetti sviluppati al liceo Romain Rolland nel prossimo paragrafo – si rinforza talmente tanto da intervenire nelle proteste a distanza di qualche mese dalla fine del workshop. Non è possibile valutare l'attivazione di circuiti di feedback orizzontale o verticale, ma si presume che si siano innescati – almeno il feedback orizzontale in altri licei francesi – grazie all'incontro di *Nos Défaites* con la sfera pubblica.

TOPICHE

L'obiettivo principale del workshop che ha portato alla realizzazione di *Nos Défaites* è sicuramente estetico, in quanto prende avvio proprio dall'intenzione del Périot di realizzare un suo film, e al contempo di denuncia, caratteristica molto evidente soprattutto nella sua parte conclusiva. Essendo però il risultato di un processo partecipativo, involontariamente comporta anche lo sviluppo di comunità, ovvero il gruppo di studenti partecipanti.

INTENSITÀ PARTECIPATIVA

Per valutare l'intensità partecipativa di *Nos Défaites* non ci si può affidare completamente alla tabella proposta poiché il montaggio, che durante il workshop non è stato svolto in maniera partecipativa, è presente in tutti i livelli di partecipazione tranne quello basso, mentre altre caratteristiche dell'esperienza si ritrovano in fasce più alte. Si potrebbe dunque attribuire a *Nos Défaites* un'intensità partecipativa *medio-alta/alta*, prendendo in considerazione che il soggetto viene proposto dal regista, per cui più che di script si dovrebbe parlare di struttura, ma resta il fatto che i partecipanti sono assenti dalla fase di montaggio.

In conclusione, incrociando le due classificazioni, *Nos Défaites* può essere identificato, in larga parte, con un PV di comunicazione sociale ad *medio-alta* intensità partecipativa.

3.2.5 ALTRI PROGETTI TRA LYCÉE ROMAIN ROLLAND E CINEMA LE LUXY

Il rapporto di partenariato tra il cinema comunale Le Luxy di Ivry-sur-Seine e il Lycée Romain Rolland permette ogni anno, con le stesse modalità d'ingaggio di un regista o una regista, lo svolgimento del workshop che, nel 2019, ha portato alla realizzazione di *Nos Défaites*. L'anno precedente, il 2018, è stata invitata Claire Simon, che ha realizzato con gli studenti *Premières solitudes (Young Solitudes, Claire Simon, 2018)* mentre l'anno successivo, il 2020, Nathan Nicholovitch, che ha lavorato sulla creazione di un film di fiction, *Les graines que l'on sème (Nathan Nicholovitch, 2020)*. In questo paragrafo illustrerò brevemente i due workshop soffermandomi su somiglianze e differenze rispetto a *Nos Défaites*. Sempre in termini di confronto, parlerò anche di *Un film dramatique (A dramatic film, Éric Baudelaire, 2019)* di Éric Baudelaire, documentario frutto di un

laboratorio di PV con gli studenti di una scuola media francese durato quattro anni e distribuito lo stesso anno di *Nos Défaites*.

PREMIÈRES SOLITUDES (YOUNG SOLITUDE) – CLAIRE SIMON

Premières Solitudes è il risultato di un workshop che Claire Simon⁴¹³ ha voluto incentrare sulla tematica della solitudine. Le viene chiesto di scrivere e dirigere un cortometraggio per far sì che gli studenti del liceo diventassero partecipi del suo processo creativo (recitando e aiutando tecnicamente), ma, dubbiosa riguardo l'efficacia di un processo calato dall'alto, decide di aumentare il livello di partecipazione cercando di capire insieme a loro di che tipo di film avrebbero voluto realizzare. Quindi il workshop si apre con una prima fase di interviste filmate, una tecnica molto efficace per raccogliere informazioni riguardo il gruppo di lavoro e al contempo cominciare a raccogliere materiali.

Ho chiesto loro il primo giorno di fare interviste che ho filmato. Uno o due studenti mi aiutavano, si appollaiavano o facevano il punto, io mostravo loro come si fa e loro passavano davanti alla telecamera uno per uno. Ho scelto la solitudine come domanda perché mi sembrava l'esperienza più interessante da condividere tra le generazioni. Ho detto loro: «Io sono molto più grande di voi, ma ho un'esperienza di solitudine come voi, quindi possiamo partire da quella». La solitudine ci ha resi uguali.⁴¹⁴

Durante questi 'colloqui preliminari', Simon nota che gli studenti hanno molto da dire, ma soprattutto si appassionano nel raccontare la loro vita e ad ascoltare quella dei loro amici; in fondo non si conoscono bene. Propone quindi di continuare a lavorare in questo modo lasciando che gli studenti si intervistino a vicenda, poi li suddivide in gruppi di due o tre sulla base delle affinità dei loro racconti e infine chiede loro di scrivere un dialogo che in un secondo momento avrebbero dovuto recitare e filmare. Anche in questo caso il

⁴¹³ Nata a Londra nel 1955, Claire Simon ha imparato a fare cinema passando dal montaggio e parallelamente girando dei cortometraggi indipendenti: *La Police* (1988) e *Scènes de ménage* (1991). Ha realizzato diversi documentari, tra cui *Les Patients* (1989), *Récréations* (1992), *Coûte que coûte* (1995), e *Mimi*, presentato alla Berlinale nel 2003. Nel 1997 ha firmato il suo primo lungometraggio di finzione, *Sinon, oui*, selezionato, come i successivi *Ça brûle* (2006) e *Les Bureaux de Dieu* (2008), alla Quinzaine des Réalisateurs a Cannes.

⁴¹⁴ «Dossier de Press: Premières Solitudes». Op. cit. (d'ora in avanti, in questo paragrafo, tutte le traduzioni dai dossier de press dei film che si incontreranno a testo sono mie).

potere dell'intervista si manifesta grazie alle sue caratteristiche squisitamente teatrali in quanto pratica della presenza e dell'ascolto (§3.1.9 e §3.2.4).

Credo che in questi dialoghi succeda qualcosa che prima non esisteva. Le loro storie sono comprensibili solo perché si ascoltano a vicenda [...]. I ragazzi hanno capito che ascoltare significava essere se stessi nella storia dell'altro. [...] Il film è il teatro di questa comprensione.⁴¹⁵

Il workshop realizzato da Simon ha quindi poche somiglianze con *Nos Défaites* da un punto di vista contenutistico e metodologico, ma condivide pienamente l'uso del "cinema come arte di mediazione e spazio di gioco attraverso il quale relazionarsi"⁴¹⁶. Due esperienze di PV di comunicazione sociale gestite da un *trainer* che svolge il ruolo di formatore/facilitatore; le quali prevedono una distribuzione quindi sono *product-oriented*, ma, al contempo, generano una non indifferente ricaduta terapeutica in termini individuali e di comunità grazie all'attivazione di un forte feedback interno.

LES GRAINES QUE L'ON SEME – NATHAN NICHOLOVITCH

Il workshop realizzato da Nathan Nicholovitch⁴¹⁷ ha l'obiettivo di realizzare un prodotto audiovisivo diverso dai documentari di Simon e Périot: un film di fiction. Questo comporta una metodologia di svolgimento del laboratorio differente portando il gruppo a scontrarsi con l'ideazione di un soggetto e una sceneggiatura di finzione. *Les graines que l'on sème* mantiene però un forte legame con *Nos Défaites* poiché il lavoro di Nicholovitch ha inizio proprio la stessa settimana in cui Périot torna al liceo per filmare l'epilogo del documentario con i ragazzi⁴¹⁸.

Quando sono arrivato, la scuola era in blocco da quando sei liceali erano stati presi in custodia dalla polizia, accusati di 'degrado aggravato' in seguito al ritrovamento di un

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ Arnaud Hee, «Nos défaites». Op, cit.

⁴¹⁷ Nathan Nicholovitch è nato a Villeurbanne, in Francia, nel 1976. Nel 1999 ha fondato il collettivo "Les Films aux dos tournés". Nel 2000 ha realizzato il suo primo cortometraggio, *Salon de beauté*, seguito nel 2003 da *Chacun son camp*. Gradualmente il lavoro di attore si è spostato al centro dei suoi interessi. Per questo motivo ha creato 'L'Atelier aux dos tournés' per attori professionisti e dilettanti. Questa è stata l'occasione per sviluppare diversi metodi di recitazione e affinare le sue tecniche di regia. Nel 2006 ha iniziato a lavorare a *Casa nostra* (2012), il suo primo lungometraggio e ha creato la "Casanotra Production" con Céline Farmachi. Nel 2012, Nathan Nicholovitch ha realizzato *No Boy* (2013). Il suo ultimo lavoro è il lungometraggio *The seeds we sow* (2020).

⁴¹⁸ Cyril Neyrat, «Dossier de Press: Les graines que l'on sème», 2020, www.nourfilms.com/wp-content/uploads/2020/12/Dossier-de-presse-LES-GRAINES-QUE-LON-SEME.pdf.

cartellino di «MACRON DÉMISSION» [...]. È in questo contesto caotico che pian piano ho conosciuto i giovani. Tutti oscillavano tra il desiderio di difendere i propri compagni, di cui ritenevano legittime le pretese, e il senso di colpa.⁴¹⁹

Nicholovitch opta per la realizzazione di un film di fiction proponendo un soggetto legato alla situazione contingente: una liceale, Chiara, arrestata e tenuta in custodia cautelare per aver scritto «MACRON DÉMISSION» non esce viva dal commissariato. L'idea era quella di fornire una valvola di sfogo artistica, un'avventura cinematografica collettiva, che permettesse immaginando una situazione spinta fino alla tragedia in modo tale da ragionare e rendere più comprensibili i fatti che si stavano verificando. I ragazzi avrebbero contribuito alla sceneggiatura scrivendo il proprio omaggio a Chiara e interpretandolo mentre venivano ripresi, per esempio in chiesa o al cimitero. Inoltre, viene chiesto loro di realizzare delle riprese con il cellulare da consegnare ogni settimana.

Volevo semplicemente vedere scatti di almeno 30 secondi tratti dalla loro quotidianità, dalla loro realtà, da quello che stavano vivendo. È stato un modo per farli entrare come cineasti in questo pantano dell'inverno 2018-2019. Queste immagini hanno accompagnato la stesura della sceneggiatura e arricchito il film fino alla fine del montaggio.⁴²⁰

Attraverso la scrittura per Chiara ognuno ha attinto alle proprie emozioni e alla propria interpretazione degli eventi. Il montaggio del film ha visto poi l'unione dei contributi degli studenti, ma anche di alcune riprese da cellulare e immagini di repertorio: immagini di natura molto diversa l'una dall'altra. In conclusione, *Les graines que l'on sème* si pone in forte continuità con il workshop di Périot, ma proprio a causa di questa estrema vicinanza nelle tematiche lavora sul versante della fiction. Inoltre, se il workshop di *Nos Défaites*, trovandosi a dover scegliere tra vari argomenti di cui trattare, innesca un meccanismo di *advocacy* nei confronti della politica, Nicholovitch, ritrovandosi una situazione inaspettata, si pone più l'obiettivo di fornire agli studenti degli strumenti di *empowerment* – mentre Simon, per la tematica della solitudine potrebbe essere identificato come il PV con più risvolti terapeutici tra i tre analizzati finora.

⁴¹⁹ *Ibidem.*

⁴²⁰ *Ibidem.*

CONCLUSIONI

A conclusione del lavoro si è pensato di raccogliere alcune riflessioni emerse durante la stesura e di rispondere ad alcune domande sottese all'intero lavoro organizzandole in questa sede rispettando la divisione dei capitoli.

Nel primo capitolo le questioni più interessanti riguardano le cause di una scarsa distribuzione e, pertanto, di un'estrema difficoltà nel reperimento, di film e documentari che portano sullo schermo esperienze di teatro sociale, ma anche luoghi di agio e disagio. Queste sono già state accuratamente illustrate (§1.1) perciò, basterà chiarire che questo discorso non deve, ovviamente, essere esteso a tutti i film raccolti nel corpus. Alcuni, infatti, sono normalmente fruibili in formato DVD oppure hanno trovato una finestra di visibilità su piattaforme di streaming online che li hanno acquisiti e inseriti nelle loro *library*. È questo, ad esempio, il caso di *Cattività* (Bruno Oliviero, 2019), coprodotto da Rai Cinema, distribuito da 01Distribution e disponibile sulla piattaforma Rai Play oppure di *Il Cerchio* (Sophie Chiarello, 2022), prodotto da Indigo Film e Rai Cinema in collaborazione con Sky Documentaries, canale sul quale è attualmente disponibile.

Nel secondo capitolo, identificando i cinque possibili modelli in cui cinema e teatro sociale possono interagire, si è evidenziato come questo rapporto comprenda una variegata tipologia di prodotti audiovisivi e non: da film di fiction che sceneggiano esperienze di teatro sociale (§2.2) fino a veri e propri spettacoli teatrali la cui drammaturgia è tratta da documentari (§2.5). La mia ricerca si è concentrata soprattutto sui prodotti audiovisivi, devolvendo minor attenzione agli spettacoli teatrali, quindi alla categoria *Cinema come ispirazione*. Pertanto, la categoria più approfondita e ricca di esempi risulta quella del *Teatro sociale come contenuto* (§2.3), che comprende i documentari che mettono in scena soprattutto lo svolgimento di laboratori o spettacoli finali di teatro sociale (in totale sono 29). Si è riscontrato quindi un certo interesse documentaristico sia per i luoghi in cui tradizionalmente opera il teatro sociale, soprattutto con i primi film che utilizzavano un approccio osservativo nei confronti della realtà filmata (§2.3.3), sia nei confronti delle pratiche di teatro sociale (§2.3.2). Classificare tutti i film e i documentari cercando dei criteri che li accomunassero mi ha portato a pormi

una domanda abbastanza semplice, alla quale si proverà a dare risposta in questa sede: perché vedere questo tipo di cinema?

Come prima cosa è necessario pensare a quali pubblici potrebbero essere interessati a vedere questa tipologia di film. Una volta identificati i vari spettatori-tipo sarà anche possibile ipotizzare una motivazione. Un primo pubblico sarà sicuramente quello composto da qualsiasi tipologia di operatore sociale, quindi non solo di teatro sociale, ma anche, ad esempio, educatori, psicologi, ecc. Per questo pubblico la visione di tali film e documentari risulta un modo alternativo per venire a conoscenza di esperienze progettuali dalle quali imparare osservando strategie e tecniche utilizzate, ma anche problematiche riscontrate e soluzioni attuate. In quest'ottica il secondo capitolo e la relativa filmografia raccolta acquisiscono una funzione didattico-divulgativa circa le pratiche del teatro sociale. Prendendo sempre in considerazione il pubblico degli operatori, i film potrebbero anche risultare utili – com'è per esempio già accaduto sia per *The Sky over Kibera* (Marco Martinelli, 2019) sia per *La paura si Cura* (Gabriele Vacis, 2010) – come strumenti di lavoro da integrare nella progettazione di un intervento. Ad esempio, un laboratorio sulla parità di genere potrebbe prevedere la visione di *Un altro me* (Claudio Casazza, 2016). L'efficacia dei processi di questa tipologia è acclarata dall'esistenza di metodologie terapeutiche come la *cinematerapia* e la *filmterapia*.

Un altro pubblico interessato a questi film è quello che comprende i ricercatori e i professori universitari che si occupano sia il teatro sociale sia il documentario. Si tratta di prodotti audiovisivi che, in gran parte, si inscrivono nella categoria del videoteatro e risultano molto utili per riuscire a sviluppare una riflessione superando il problema dell'assenza degli oggetti di studio, ovvero degli spettacoli, tipico degli studi teatrali. La loro utilità, in quanto anche videodocumentazione di laboratori e spettacoli, è paragonabile a quella della videoregistrazione in contesti terapeutici, utilizzata sin dalle sue origini con finalità didattiche, di studio e di ricerca. È bene però tenere sempre in considerazione il filtro alla realtà ripreso apportato dalla presenza di un'istanza autoriale – che può identificarsi nelle figure del regista o del montatore – che rende questi filmati (documenti) dei documentari. Pertanto, da questo punto di vista, risultano molto distanti dalla raccolta documentale che, per esempio non eseguendo alcuni tipo di montaggio e lavorando, spesso, con la camera fissa, tenta di perseguire un'irraggiungibile neutralità.

Infine, un pubblico generalista, sia esso interessato o no al mondo del documentario o del teatro sociale, può trovare una sua motivazione nella visione di questo tipo di cinema in quanto portatore di un forte arricchimento personale e informativo nei confronti di luoghi e persone con le quali è difficile venire a contatto. Si fa qua soprattutto riferimento a tutti i film ambientati in contesti come ospedali psichiatrici e istituti penitenziari ai quali è complesso accedere. Questo cinema fa informazione, ma soprattutto mette in scena il cambiamento di persone, gruppi e comunità, che è plausibile inneschi a sua volta – per quanto non si misurabile – una trasformatività nei suoi spettatori. Si potrebbe affermare che vedere le persone cambiare possa comportare un cambiamento anche negli spettatori. Gli spettatori potrebbero, vedendo questi film, cambiare insieme ai loro protagonisti e, nel migliore dei casi, riuscire a portare questo cambiamento nella loro stessa quotidianità. La prospettiva di una possibile trasformatività spettatoriale, per quanto di difficile valutazione, permette di vedere nell’operazione di ripresa di queste esperienze la soluzione a un’altra domanda riguardante gli interventi di teatro sociale: “Se produc[ono] risorse sociali, psicologiche, terapeutiche, educative che si prendono cura dell’essere umano com’è possibile renderle visibili, oggettive, insomma dare loro valore?”⁵¹⁰. Una risposta possibile al termine di questo lavoro di tesi potrebbe essere: filmandoli e rendendoli pubblici sottoforma di documentari oppure traendone spunto per realizzare la sceneggiatura di un film di fiction.

Se nei primi due capitoli il lavoro di tesi si è concentrato nell’indagare il rapporto tra cinema e teatro sociale, il terzo capitolo è invece completamente dedicato alla categoria del *Cinema come pratica*, ovvero all’approfondimento del laboratorio di video partecipativo, chiedendosi se possa essere inteso come pratica per i progetti di teatro sociale. Nel primo sottocapitolo, partendo da alcune definizioni di *participatory video* (§3.1.1), si è passati poi a descrivere le caratteristiche dei progetti che adottano questa metodologia prendendo come esempio l’esperienza fondativa del *Fogo Process* (§3.1.2), fino a identificare tre tipologie di circuiti di feedback (§3.1.3). Questa è una delle caratteristiche prese in considerazione nella classificazione proposta che distingue quattro tipologie di PV [TAB. 5 - §3.1.4] sulla base delle azioni sociali perseguite. È stata poi

⁵¹⁰ Giulia Innocenti Malini, *Breve storia del teatro sociale in Italia*. Op. cit. p. 7.

illustrata una seconda classificazione [TAB. 6 - §3.1.5] che intende invece attribuire all'esperienza di PV, prendendo in considerazione le fasi del processo svolte in maniera partecipativa dal gruppo, un livello di partecipazione o intensità partecipativa. Pur risultando entrambe le tabelle molto utili nel fornire uno schema per analizzare esperienze di PV, la classificazione dell'intensità partecipativa, per esiti sia di fiction sia documentaristici, a nostro avviso, dovrebbe apparire più leggibile e necessiterebbe di una revisione dei parametri – ovvero i passaggi del processo intesi come partecipativi – che innescano il salto al livello di partecipazione superiore. A conclusione del sottocapitolo si è inoltre venuti a conoscenza di alcune realtà italiane che hanno adottato il video partecipativo come metodologia per la realizzazione non solo di interventi comunitari, ma anche di veri e propri documentari, come ZaLab oppure Maurelli con il suo metodo PVCODE. Oltre a ciò, il sottocapitolo si è soffermato brevemente sulla realizzazione del documentario *TV Slum*, in quanto esperienza fondativa per la cooperativa Zalab, e sull'esperienza cinematografica di confine tra video partecipativo e teatro sviluppata da Gabriele Vacis con la sua trilogia di documentari realizzati con la tecnica dei video-colloqui.

Per riuscire a dare una risposta al quesito sotteso a tutto il terzo capitolo si è poi passati a descrivere ed analizzare due casi studio: il workshop di Jean-Gabriel Périot, che ha portato allo sviluppo del documentario *Nos Défaites* (§3.2), e il progetto *Image.me* contro il *sexting*, a cui ha partecipato Industria Scenica realizzando con gli studenti quattro video (§3.3). In entrambi i casi non è possibile parlare di teatro sociale in senso stretto poiché non si tratta di laboratori teatrali, ma è possibile intravedere nelle esperienze sia elementi che le avvicinano sia elementi che le distanziano dal campo del teatro sociale. Le progettualità dei due casi coincidono in larga parte con quella degli interventi di teatro sociale, quindi vi è un progettazione iniziale, una fase centrale di svolgimento del laboratorio e, in conclusione, la restituzione finale, che coincide con la proiezione del prodotto audiovisivo realizzato. Il workshop di *Nos Défaites* pecca nella fase di progettualità che precede l'intervento, ma dimostra di sapersi adattare alle esigenze del gruppo e dei singoli partecipanti prendendo forma in itinere. Per quanto riguarda i quattro video di *Image.me* è bene ricordare con sono solamente una piccola parte di un progetto molto elaborato che comprende una varietà di figure professionali e non. Entrambi i casi sviluppano la loro azione in contesti non teatrali, ma soprattutto si occupano

dell'espressione e della formazione del singolo partecipante e del gruppo con finalità sociali, a volte esplicite (*Image.me*) a volte implicite (*Nos Défaites*), attraverso il linguaggio performativo del cinema. Qua si pone il punto di maggiore distanza rispetto al teatro sociale del workshop di *Nos Défaites*, poiché risulta più incentrato sulla realizzazione di un film esteticamente soddisfacente per il regista che sul perseguimento di obiettivi di ordine sociale nei confronti dei partecipanti. Inoltre, entra in crisi anche un altro elemento tipico degli interventi di teatro sociale, ovvero lo spostamento verso una funzione curatoriale piuttosto che artistica del conduttore. La mancanza di partecipazione nella delicata fase di montaggio, anche nella realizzazione dei video di *Image.me*, si dimostra sicuramente un punto di debolezza per entrambe le esperienze. Nonostante ciò, molte sono le caratteristiche che le due esperienze condividono con il teatro sociale: sono presenti forme di attorialità e autorialità diverse e diffuse, ovvero chiunque può partecipare ricoprendo ruoli differenti; sono fonte di una forte aggregazione sociale su un oggetto che viene caricato simbolicamente: il film stesso, l'argomento trattato non è posto come tema di un lavoro teatrale o artistico, ma è portato e sviluppato in un processo.

Facendo riferimento alle scelte fatte da Industria Scenica (§3.3.1) ed espresse nell'intervista dalla presidente (§APPENDICE) circa le pratiche di intervento, si può affermare che il video partecipativo, in alcuni contesti e con alcuni gruppi di persone, può essere la pratica di intervento migliore per una serie di motivi come: l'effetto di stupore e meraviglia attivato dalla presenza dell'apparecchiatura cinematografica, la dimestichezza di ragazzi e ragazze nativi digitali nel realizzare riprese, oppure la necessità di portare a termine un intervento in un numero ridotto di incontri, ecc. Rispettando i dettami del teatro sociale, che prevede il ricorso alla pratica più adatta e all'elaborazione dell'intervento sulla base di una serie di parametri, il video partecipativo può essere inteso come pratica utilizzabile. Optare per il PV significa anche avere, alla fine del progetto, un prodotto audiovisivo che testimonia il percorso svolto dal gruppo e da ogni partecipante e che, quindi, mette in scena le difficoltà affrontate e i traguardi raggiunti. Infine, la distribuzione del risultato finale potrà, oltre a dimostrare l'efficacia dell'intervento, portare un cambiamento nel suo pubblico.

Il progetto di tesi, provando a indagare un campo al confine tra due discipline, si lascia alle spalle molti spazi di precisazione, di integrazione ed espansione della ricerca. Ad esempio, potrebbe essere esteso l'elenco di film, documentari e spettacoli teatrali già

proposto (devolvendo maggiore attenzione agli spettacoli teatrali); potrebbero essere precisate le caratteristiche che permettono di collocare un dato film o documentario in una delle cinque categorie identificate; potrebbe essere messa a punto una migliore tabella per la classificazione dell'intensità partecipativa di un PV e infine, sarebbe interessante estendere l'analisi ad altri casi studio.

Molte sono anche le possibili ricerche future legate a questo progetto, prima fra tutte l'avvio di uno studio approfondito del lavoro di Industria Scenica e ZaLab, ma anche l'inclusione nella categoria del *Cinema come pratica* dei documentari che sfruttano la pratica del reenactment. Inoltre, molto interessante potrebbe essere un approfondimento del ruolo dell'intervista nei film e nei documentari che mettono in scena laboratori teatrali. Per quanto riguarda l'uso della pratica del PV nell'ambito del teatro sociale potrebbe risultare utile esplorare il campo della *Peer&Media Education* e delle tecnologie di comunità. Infine, una ricerca molto ambiziosa, sarebbe quella di riuscire a trovare un modo per misurare e verificare la trasformatività spettatoriale di questi prodotti audiovisivi.

APPENDICE

Intervista a Jean-Gabriel Périot⁵¹¹ (Regista di *Nos Défaites*)

DOMANDA N° 1

Nelle recensioni a *Nos Défaites* ho notato una certa varietà di termini utilizzata per descrivere il progetto. È chiamato ‘corso annuale di cinema’, ‘laboratorio cinematografico’ o anche ‘residenza’. Di cosa si tratta precisamente? Mi sono anche reso conto che altri due registi, Claire Simon e Nathan Nicholovitch, hanno partecipato al progetto in altri anni scolastici ottenendo risultati molto diversi dai suoi. Quali sono le linee guida da seguire, ci sono degli obiettivi fissati dal liceo?

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

A Ivry-sur-Seine c'è un liceo nel quale sono presenti classi a indirizzo cinematografico. Questo significa che si tengono lezioni di storia del cinema e laboratori per imparare, per esempio, a usare una camera o realizzare brevi video. Sempre a Ivry-sur-Seine c'è un cineteatro, gestito dal comune, nel quale sono soliti, di anno in anno, invitare un filmmaker per realizzare un workshop con i ragazzi del liceo. Questo non è strutturato come un qualsiasi workshop nel quale il filmmaker aiuta gli studenti a scrivere e realizzare il proprio film o un film collettivo. Il direttore del cineteatro ha cambiato idea e ha deciso di offrire una nuova modalità di svolgimento del workshop invitando il filmmaker non per realizzare un film collettivo o aiutare gli studenti a creare il proprio, bensì per sviluppare, in una sorta di ‘residenza’, la propria idea di film con i ragazzi. Penso di essere stato il terzo regista invitato a questo workshop; Claire Simon l'anno prima di me.

L'idea principale era di permettere agli studenti di vedere e capire concretamente come un filmmaker scrive un film in ogni situazione, anche solamente con uno spunto a

⁵¹¹ Intervista rilasciata a Matteo Bertassi, Pavia, Luglio 2023 (Trad. It. Matteo Bertassi). L'intervista è consistita in uno scambio di mail nel quale, poste le domande (tradotte in francese) al regista, sono state fornite le risposte sottoforma di messaggi vocali in inglese.

disposizione, partendo da una bozza. Può essere interessante per gli studenti, i quali solitamente imparano che la realizzazione di un film prevede la precisa programmazione di ogni dettaglio, ma questo non è completamente vero. È, al contrario, un tipo di esperienza che prevede un processo in divenire, un continuo scendere a compromessi con la situazione e il tempo a disposizione. Questo è il punto di partenza del workshop.

Il problema del workshop è stata la limitazione in termini di tempo e budget a disposizione. Avevo solo il tempo delle lezioni di cinema previste dall'orario scolastico ed era quasi impossibile lavorare al di fuori di questo lasso di tempo.

Non erano previsti, da parte del liceo, degli obiettivi specifici da raggiungere. Erano presenti tre insegnanti di cinema, ma io mi sono confrontato soltanto con uno di loro; non ho neppure interfacciato il dirigente scolastico o altri membri del corpo docente. Era tutto molto libero, l'unico obiettivo chiaro era realizzare il mio film.

DOMANDA N° 2

In alcune interviste ha dichiarato che inizialmente aveva un'altra idea per il workshop⁵¹², voleva mettere in contatto studenti con persone migranti, se non sbaglio, com'è arrivato alla fine a scegliere il tema politico?

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

Quando sono arrivato al liceo, ma soprattutto prima di arrivare, avevo solo un'idea di ciò che avrei potuto condividere con gli studenti. Una delle proposte principali per la realizzazione del film si basava sul fatto che a me piace usare i film come uno spazio nel quale posso scoprire qualcosa che non so ancora prima di fare il film. La realizzazione di un film mi dà tempo ed energia da utilizzare per conoscere qualcosa che non conosco. Questo era quello che volevo condividere con gli studenti, volevo che trovassero qualcosa che non conoscevano con il quale confrontarsi. Era un'idea vaga e veramente ampia, non molto precisa. Però, per esempio, sarebbe stato interessante se fossimo riusciti a creare un *framework* in cui avrebbero potuto realizzare il film incontrando al contempo dei loro coetanei in situazioni differenti (per esempio, ragazzi che non potevano andare a scuola

⁵¹² Vedi Périot, «Une fabrique de cinéma». Op. cit.

perché migranti o perché affetti da disabilità). Volevo creare per gli studenti una sorta di spazio per incontrarli e collaborare con loro, perché nelle nostre vite non è facile trascorre del tempo con persone considerate estranee e diverse da noi. Questa era l'idea, ma non era possibile realizzarla.

DOMANDA N° 3

Può descrivere la struttura e le fasi del workshop: le tipologie di incontri e la loro frequenza? Il workshop è durato tutto l'anno? So che le riprese si sono svolte nell'arco di tre giorni, ma che ci sono stati altri incontri preparatori, ad esempio i sopralluoghi.

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

Ho trascorso alcuni mesi al liceo, il workshop è cominciato all'incirca a gennaio e abbiamo ripreso verso fine maggio, inizio giugno. Durante questi mesi ci trovavamo ogni settimana, anche due volte a settimana, come le normali lezioni di cinema. Gli incontri sono stati sospesi per le vacanze di febbraio e aprile. Quindi non abbiamo avuto molto tempo (decisamente meno di quello che avrei voluto). Quando sono arrivato al liceo ho realizzato che l'orario scolastico non era così flessibile. Intendo dire che, per i ragazzi non era ovvio trovarsi fuori dall'orario scolastico, come al mercoledì oppure nel finesettimana, ovvero trascorrere più tempo di quello pianificato per il progetto. Alcuni studenti della classe non avevano molto a che fare con l'indirizzo cinema, non erano particolarmente interessati al cinema, ma erano stati inseriti in quella classe perché il direttore non sapeva dove posizionarli. Questo è stato strano in termini di energia. Così è stato abbastanza complicato creare un certo *framework* al di fuori dell'orario scolastico.

DOMANDA N° 4

Mi interessa particolarmente la fase del laboratorio in cui ha deciso di mostrare spezzoni o interi film provenienti da Stati differenti, ma tutti riguardanti le rivolte del '68. Si è trattato di film o spezzoni, oppure di entrambi? Quando e come li ha mostrati? C'è stata una prima fase di visione e dibattito? Ha tenuto delle lezioni frontali?

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

La mia prima idea quando sono arrivato al liceo era, come dicevo, di far incontrare gli studenti con altri ragazzi della loro età che non frequentavano la scuola. Questo in termini

di contenuto, mentre in termini di forma stavo pensando a qualcosa come interviste o testi che sarebbero stati preparati e rimessi in scena, sia dagli studenti sia dalle persone che avrebbero incontrato. Era sfocato nella mia mente, ma era una specie di film in cui i discorsi erano importanti.

Quando sono arrivato al liceo ho iniziato a proiettare in diverse classi spezzoni di film e documentari nei quali le interviste e i discorsi dei personaggi fossero fondamentali. Quindi differenti tipologie di cinema, di differenti periodi. E durante una di queste sessioni ho mostrato molti spezzoni di discorsi tratti da film documentari francesi del '68 e post-'68, perché è una delle caratteristiche di quei film lasciare questo tipo di libertà di parola ai lavoratori. Ciò che accadde durante questa sessione fu diverso dalle precedenti! Non so se sono stati catturati dall'argomento perché la città di Ivry è governata dalla sinistra, ma non sapevano nulla del '68, dei sindacati, dei lavoratori, ecc. Così abbiamo trascorso molto tempo a parlare degli spezzoni, della storia, del contesto, ecc. Ho trovato in loro molto entusiasmo ed energia. Quando sono tornato a casa ho pensato che, dovendo trovare qualcosa su cui lavorare all'interno della scuola – poiché era difficile, come ti ho detto, proseguire nel progetto al di fuori dell'orario scolastico – forse questi spezzoni sarebbero potuti essere il nostro materiale da indagare, qualcosa che non conoscevano da scoprire grazie al film. Abbastanza presto è arrivata l'idea di rimettere in scena questi spezzoni come strumenti che potevano, forse, aiutarli a capire più chiaramente.

DOMANDA N° 5

Nei credits di *Nos Défaites* ho notato che è stato direttamente lei a curare il montaggio. Invece, la fase di sviluppo della struttura del film è stata un processo partecipativo?

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

Io penso che il film non sia completamente collaborativo. Non era infatti questa l'idea iniziale. L'idea era di realizzare il mio film, ma volevo comunque immergerli in un *frame*; d'altronde se non si fossero messi d'accordo sull'inquadratura non sarebbe stato possibile andare avanti. Non è quindi collaborativo, ma ha creato degli spazi in cui molto è stato discusso insieme e deciso insieme. Così, quando ho proposto di lavorare sugli spezzoni dei film francesi post-68, ho chiesto loro se avessero piacere a farne i *reenactment*. Questo significava capire come filmarli e come recitarli, quindi stando sia davanti sia dietro la

camera. Ho proposto, inoltre, che sarebbe stato interessante fare delle interviste al termine delle riprese degli spezzoni, riguardo gli spezzoni stessi. È stato tutto programmato come un vero film, ma solo per realizzare del materiale. Non ho deciso quali spezzoni sarebbero stati rimessi in scena e non ho deciso chi avrebbe filmato o chi sarebbe stato filmato: stava a loro scegliere chi sarebbe stato davanti e chi dietro la camera. Tutto questo l'abbiamo deciso insieme. La selezione degli spezzoni ci ha occupato molto tempo nel quale abbiamo discusso riguardo ogni spezzone. Tra l'altro, è stato molto curioso notare che, nello scegliere, hanno eliminato tutti gli spezzoni (tranne uno di Godard) con studenti, mentre hanno preso quelli con i lavoratori.

Per quanto riguarda le interviste, ho chiesto se ci fossero dei volontari che volessero porre le domande, ma nessuno si propose. Dovevamo trovare qualcuno o qualcos'altro. Nessuno si era proposto come volontario per farlo, forse perché era strano che qualcuno di loro intervistasse i propri amici. Così mi hanno chiesto se potessi essere io a porre le domande e io ho risposto di sì. Li ho quindi avvertiti che le domande sarebbero state solamente sugli spezzoni dei film, sulle tematiche sollevate da questi e sulla terminologia utilizzata. Sapevano quindi prima delle interviste più o meno quali domande sarebbero state poste.

Dopo questo, nella fase di postproduzione, ho montato ciò che avevamo ripreso e mi sono reso conto che la qualità dei *reenactment* era inaspettatamente molto buona, e anche le interviste erano abbastanza sorprendenti. Così tutto è diventato il film che poi è stato.

Sono tornato dagli studenti in settembre per mostrare i progressi nell'editing del film, ne abbiamo parlato, ma ho deciso quasi tutto da solo nella fase di montaggio.

DOMANDA N° 6

Ci sono state altre persone che hanno collaborato nella realizzazione del progetto? Se sì, quante e con quali competenze? Per la recitazione è stato richiesto l'aiuto di un attore di teatro o di un operatore di Teatro Sociale?

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

Sì, ho chiesto ad alcune persone di venire ad aiutarmi nella preparazione e durante le riprese. È stato davvero utile avere qualcun altro che sapesse spiegare come doveva essere ripreso ogni spezzone e come rifarlo. Lo stesso per il suono, per spiegare come registrare.

Qualche volta è stato un po' complicato, è stato necessario rendere gli studenti più fiduciosi, farli scontrare con la possibilità di fallire.

E sì, un'amica è venuta per la recitazione. Ha dato agli studenti dei consigli per stare di fronte alla camera ed è stato davvero molto utile. Entrambi sono stati indispensabili anche per me perché non avevo abbastanza tempo per lavorare sui *reenactment* con tutti i gruppi, ed essendo più persone ci siamo potuti dividere. Quindi, anche per la recitazione, ad esempio, dirigevo un gruppo e contemporaneamente un mio amico ne dirigeva un altro.

DOMANDA N° 7

La collaboratrice che ha curato la parte attoriale ha svolto un breve laboratorio teatrale o si è limitata a dare consigli durante la fase di ripresa?

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

Il suo contributo si è concentrato solamente sulla ricostruzione della sequenza con gli studenti che nello spezzone interpretavano ruoli secondari (mentre io mi occupavo della recitazione con lo studente protagonista). Ha lavorato con loro sulla recitazione del testo, ma soprattutto sulle diverse azioni, sui movimenti e sulle posizioni da tenere all'interno dell'inquadratura. Era presente nella scena più complicata, *La reprise du travail aux usines Wodner*⁵¹³ (Jacques Willemont, Pierre Bonneau, Jacques Willemont, Liane Estiez-Willemont, 1968), quando una donna grida e molte persone intorno a lei parlano. Ma non ha mai proposto degli esercizi per prepararsi alla recitazione; si è soltanto concentrata a dare consigli affinché la ricostruzione risultasse veritiera.

DOMANDA N° 8

Il montaggio finale è stato oggetto di una visione collettiva? Quali sono state le impressioni e le opinioni degli studenti?

⁵¹³ Il film mostra gli operai della Wonder che, la mattina del 9 giugno 1968, hanno appena votato per tornare al lavoro dopo tre settimane di sciopero. Una giovane donna si rifiuta di tornare a casa. Grida: "Non torno, no, non torno", "non voglio più mettere piede in questo posto disgustoso". Intorno a lei, gli operai si accalcano. I delegati sindacali, artefici del recupero, le si avvicinano e cercano di calmarla. Uno studente di passaggio aggiunge benzina al fuoco. È bastato questo colpo di scena per diventare uno dei classici del cinema diretto. (www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/20611_0)

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

Ho mostrato un premontato a settembre, ma non ricordo davvero cosa sia successo durante la proiezione. Di certo non si aspettavano che il risultato sarebbe stato un lungometraggio, perché non me lo aspettavo neanche io. Abbiamo discusso delle loro lacune evidenziate nelle interviste, ma nulla sembrava li avesse disturbati; a loro stava bene essere presentati così. Ho anche detto loro che, se qualcuno avesse preferito non comparire nel montato finale lo avrei tolto rimuovendo il suo spezzone. Generalmente, parlandone, ho capito che andava bene per loro. La parte finale del film, che è stata girata pochi mesi dopo, li ha aiutati a sentirsi ancora più partecipi del film.»

DOMANDA N° 9

Tutti i colloqui con gli studenti sono avvenuti subito dopo la ripresa degli estratti? In tre giorni, quindi, sono stati filmati sia gli estratti che le interviste?

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

Durante le riprese, che sono durate tre giorni (abbastanza rapide nella prima parte) noi abbiamo girato circa un *reenactment* ogni mezza giornata, alla volte con diversi attori, come si vede nel film. Le interviste sono state fatte ogni volta dopo i *reenactment*. La seconda parte del film, invece, l'abbiamo girata in meno di un giorno.

DOMANDA N° 10

Una volta girato lo spezzone, gli studenti rivedevano direttamente in camera le riprese oppure c'è stato un momento di gruppo in cui le avete riviste e commentate prima del montaggio finale?

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

No, il girato lo rivedevano solo gli studenti e le studentesse che in quel caso stavano dietro la camera. In gruppo abbiamo visto solamente uno o due dei miei premontati durante una lezione. Non ho condiviso con loro tutto il girato, non c'era infatti l'idea di collaborare al montaggio (l'idea era che io facessi il mio film). Il montaggio è per me un passo, forse il più importante, del processo cinematografico; un momento in cui prendi, in quanto regista, le decisioni sul film che verrà.

DOMANDA N° 11

Era previsto il monitoraggio e la successiva valutazione dell'efficacia del progetto, sia in termini di competenze tecniche acquisite che di cambiamento innescato? Ad esempio, sottoforma di questionario?

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

No, non era previsto nulla di simile a un esame o un questionario su ciò che avevano imparato dai film o dal workshop.

L'unica cosa, ma non riguarda molto la domanda, è che ad alcuni degli studenti è piaciuto molto presentare il film al pubblico. Questo è successo numerose volte, soprattutto a Parigi, e in alcuni casi è stato piuttosto complesso perché gli spettatori facevano domande sulla realizzazione del film e sulle risposte che avevano dato durante le interviste. Ma i ragazzi hanno saputo esprimere il loro punto di vista e spiegare il processo che hanno attraversato, più come cittadini che come studenti, per capire che avevano delle lacune importanti riguardo le tematiche politiche. Si sono resi consapevoli che si trattava dell'inizio di un processo, un processo di apprendimento. Ma non era previsto nulla di ufficiale.

DOMANDA N° 12

Secondo lei, in quale percentuale potrebbe essere quantificato il contributo dei ragazzi alla realizzazione del documentario? È un film partecipativo? In caso contrario, con che termine lo identificherebbe?

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

No, non è un film partecipativo o collaborativo, almeno non completamente, lo è in parte, per esempio in termini di contenuti, scelta degli spezzoni, ecc.

La seconda parte del film, quando sono tornato da loro per filmare, forse è più collaborativa, ma soprattutto molto differente. Nel frattempo, in un'altra città vicino a Parigi, la polizia aveva arrestato gli studenti di un liceo mettendoli in ginocchio. Quando è successo ho chiamato alcuni di loro per sapere cosa ne pensassero: erano scioccati e volevano parlarne. Inoltre, era cominciata anche l'occupazione del loro liceo. Così ho offerto loro la possibilità di continuare il film e tutti hanno accettato subito. E l'abbiamo

fatto, abbiamo rimesso in scena quel filmato con gli studenti in ginocchio. Nelle interviste si esprimevano più liberamente perché sapevano di cosa volevano parlare.

In quest'ultima parte, il "mio film" è diventato più il "loro film", perché erano più consapevoli e partecipi del processo. Io sapevo che il progetto li aveva fatti riflettere e parlare molto di ciò che ci eravamo detti. La prima parte del film era un loro ritratto già troppo vecchio visto solo pochi mesi dopo. Penso che nell'ultima parte del film siano stati più presenti.

DOMANDA N° 13

L'utilizzo dei *reenactment* mi ha ricordato la metodologia del Teatro Forum ideata da Augusto Boal, ideatore del Teatro dell'oppresso (TdO). Lei la conosce? Ne ha tratto ispirazione?

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

Non conosco bene il teatro in generale (parlo di tecnica, non semplicemente di guardare uno spettacolo teatrale). Una volta, ho visto il risultato di un laboratorio basato sulla metodologia del TdO, a Sarajevo, con giovani studenti provenienti da contesti culturali diversi, ma non mi è mai venuto in mente quando ho lavorato con gli studenti del mio film.

DOMANDA N° 14

Secondo lei, la struttura del progetto potrebbe essere riproposta, senza grandi modifiche, ad un'altra classe e per un altro tema?

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

Non ne ho idea. Certamente è sempre possibile fare i *reenactment* di alcuni film con altri studenti, magari scegliendo un'altra tipologia di film e un altro argomento però. Non sono sicuro che il risultato sarebbe lo stesso. Ciò che ha reso il film quello che è, è stato il suo completo essere inaspettato. Non avevamo previsto che ciò sarebbe accaduto, tanto meno che ne sarebbe uscito un lungometraggio. Io avevo pensato a un cortometraggio di 20 minuti, non poteva essere più lungo. Ma i *reenactment* sono risultati molto accurati. Inoltre, la mancanza di conoscenza di alcuni di loro o le loro incertezze durante le interviste sono state cruciali; ciò ha dato al film la sua particolarità. Se non avessimo

avuto queste sorprese inaspettate, non so che cosa avremmo realizzato. Forse sarebbe stato un interessante esercizio e basta. Riuscirebbe un altro film cambiando il tempo, il luogo e gli studenti? Non ne ho idea.

agio, con i quali si potevano raggiungere gli stessi obiettivi che si prefigurava un intervento di teatro sociale. Così, ci siamo abbastanza allontanati da quelle che erano le pratiche di teatro sociale più tradizionali.

In letteratura non si trova quasi nulla sull'utilizzo del video nei contesti del teatro sociale proprio perché: veniva privilegiato il laboratorio teatrale a prescindere, valorizzato il processo rispetto al prodotto e il lungo tempo di produzione e sperimentazione rispetto alla performance e all'evento. Noi invece contestavamo esattamente tutto ciò proponendo una serie di altri linguaggi che potevano essere utilizzati al di là del laboratorio, dell'evento, della festa, della performance, ecc. per esempio, la musica, il concerto oppure il video.

Il processo socioaffettivo può essere sicuramente molto importante e utile in determinati contesti, ma il prodotto è ugualmente importante perché determina diverse fasi del progetto, segnala un punto di arrivo e di ripartenza, apre il contesto alla Comunità e ricrea nuove relazioni. Quindi il prodotto deve esserci e, sempre secondo noi, deve esserci con una qualità estetica molto alta. Questo significa che chi gestisce e chi conduce i percorsi di formazione deve avere delle competenze tecniche molto elevate. Per cui, l'operatore di teatro sociale, per noi, non può essere semplicemente un educatore che si è avvicinato alla pratica teatrale, ma deve, per esempio avere delle competenze anche nel montaggio video.

Questo approccio ha fatto sì che Industria Scenica si allontanasse parecchio dalle scuole di pensiero più tradizionali sul teatro sociale e creasse una sua identità; all'inizio con la compagnia Materiali Scenici. Siccome la sperimentazione che abbiamo condotto ha funzionato molto bene, Materiali Scenici ed Elea si sono fuse come impresa e hanno fondato Industria Scenica, che è una cooperativa ibrida, una cooperativa-circolo; il che significa che noi lavoriamo: tutte le persone che lavorano con noi hanno un contratto di lavoro con uno stipendio.

DOMANDA N° 2

Quando è cominciato tutto?

ISNABA JOANA MIRANDA

Industria Scenica nasce nel 2012. Materiali Scenici, nel 2008 e tutti noi lavoriamo in quest'ambito, almeno dal 2005.

DOMANDA N° 3

Qual è il primo laboratorio nel quale avete utilizzato il video?

ISNABA JOANA MIRANDA

Probabilmente era il 2007/2008, lavoravamo con una cooperativa della zona di Varese che aveva un progetto su Milano, di preciso al Teatro Martinitt. Volevano far partire un laboratorio di teatro nel quartiere. La zona dell'Ortica all'epoca, quindi quindici anni fa circa, era un po' complessa (adesso è stata tutta rigenerata insieme a Lambrate). Ecco, era un po' abbandonata a se stessa e si erano verificati una serie di atti vandalici. Il Martinitt faceva riferimento a una casa di ospitalità per ragazzi di strada e il parroco voleva far partire questo laboratorio di teatro per i ragazzi che di solito frequentavano il parco e combinavano guai. Quindi, abbiamo fatto un paio di sopralluoghi e ci siamo detti che fare teatro lì era assolutamente inutile, che nessuno sarebbe mai venuto in oratorio per fare dei laboratori di teatro o, meglio, sarebbero venuti soltanto i ragazzi già predisposti; perché ti piace il teatro, perché frequenti la parrocchia o perché ci vanno i tuoi amici. In questo modo, tutto un raggio di persone non interessate a un laboratorio di teatro non sarebbero venute.

Quindi abbiamo pensato di fare un intervento che abbiamo chiamato *l'équipe cinematografica*, un formato che in alcuni contesti usiamo ancora. In cosa consiste? Abbiamo ingaggiato due attori e abbiamo chiamato una serie di esperti di cinema come il tecnico audio, il videomaker, il fonico, il direttore della fotografia, ecc. Abbiamo allestito un furgone come se fossimo una grande *troupe* di cinema e siamo arrivati al teatro Martinitt. Abbiamo allestito il set come se fossimo nel bel mezzo delle riprese per una scena di un film. La scena era molto semplice e si basava su un solo scambio di battute. E costantemente bisognava rifare questa scena qua, con il regista che dava le indicazioni, ma non andava mai bene, ecc. Così, piano piano, i ragazzi che frequentavano il parco, siccome c'era il set cinematografico, venivano a vedere. Poi 'casualmente' ci mancavano delle comparse, o perché l'attore era in ritardo o perché mancava qualcuno. Quindi come facciamo? Visto che costa tantissimo fare cinema bisognava risolvere velocemente e con

questa scusa ci siamo avvicinati a loro chiedendo se si potessero, per esempio, sedere per un attimo in scena e fare qualcosa, oppure correre da un punto a un altro. In due ore tutti i ragazzi del parco avevano qualcosa da fare: ti do la sigaretta, ti spingo, difendo la ragazza, ecc. Infine, li abbiamo ringraziati per l'aiuto che ci hanno dato e gli abbiamo dato appuntamento quindici giorni dopo per vedere il trailer montato. A quel punto, se gli fosse piaciuto, avrebbero potuto, magari, iniziare un percorso laboratoriale di teatro.

Dopo quindici giorni si sono presentati in massa; non solo i ragazzini che avevano partecipato, ma anche i fidanzati e le fidanzate, i parenti, i vicini ecc. Tutto questo perché era la grande esperienza di cinema. Noi, ovviamente, nel frattempo, abbiamo montato il trailer più 'tamarro' del mondo, con effetti tipo *Fast And Furious*, anche perché le immagini non è che fossero proprio di qualità, cioè come dire, era tutto molto girato in velocità. È stato un successone, erano tutti felicissimi di vedersi sul grande schermo e si vedeva che l'esperienza era piaciuta. A questo punto abbiamo dato loro la possibilità di continuare nel percorso, aprendo più voci di partecipazione; se qualcuno avesse voluto continuare a far teatro sarebbe potuto venire il martedì, in modo da imparare a recitare; se qualcuno avesse voluto fare il regista sarebbe potuto venire il mercoledì, per imparare più cose sul cinema; Se, invece, qualcuno avesse voluto fare la produzione, sarebbe potuto venire quest'altro giorno. Così, i ragazzi sono stati ingaggiati e hanno fatto il percorso, come ipotizzato inizialmente, fino alla realizzazione del corto.

Visto che il metodo aveva funzionato molto bene ci siamo convinti che saremmo riusciti a proporre altri percorsi di questo tipo, sottoforma di laboratori super-intensivi (perché durano due ore e funzionano sia che tu venga un giorno sia che tu venga più volte). È qui che abbiamo iniziato a pensare che, in alcuni contesti, soprattutto quelli giovanili, la continuità di un laboratorio di teatro sociale è un problema, perché diventa troppo impegnativo per loro avere costanza e voglia. Invece, formati di intervento come quello dell'*équipe cinematografica* sono contatti di ingaggio che si attivano subito e danno un risultato immediato che permette, poi, di passare a una fase successiva. Inoltre, sono efficaci sia per chi ha partecipato al primo incontro sia per chi decide di partecipare in seguito, oltre a chi non vuole far teatro, ma preferisce stare dietro le quinte, per esempio dietro una camera. Si lascia a loro la scelta sulla base di una prima esperienza che fanno e in cui si ritrovano inconsapevolmente immersi. Abbiamo iniziato a sperimentare modalità di questo tipo, perché ci apriva al dialogo velocemente e con una serie di persone

che, fino a lì, non volevano partecipare a un percorso laboratoriale di teatro sociale tradizionale. Molto spesso si legge che i gruppi vengono costruiti in un certo modo e se il laboratorio non sta funzionando, molta della responsabilità è del gruppo. Noi, invece, pensiamo che questa responsabilità sia da imputare alla potenzialità dello strumento scelto.

Attualmente, cioè a distanza di circa quindici anni, l'utilizzo del video è molto più diffuso e, forse, non farebbe più lo stesso effetto arrivare con la troupe, forse oggi farebbe più effetto portare i visori della realtà virtuale proponendo un'esperienza immersiva. Rispetto al video e alla fotografia siamo già tutti molto abituati.

DOMANDA N° 4

Quindi, di volta in volta, bisogna sempre cambiare mezzo e aumentare lo stupore per essere efficaci?

ISNABA JOANA MIRANDA

Sì, se il tuo obiettivo è che quel pubblico lì venga coinvolto in un modo partecipativo, attivo. In altre situazioni, che non riguardano i ragazzi, invece, facevamo una *marching band* che attraversava la città. È una strategia che va a toccare le stesse corde, perché quel pubblico non ha bisogno di essere ingaggiato per partecipare. Per noi, questo metodo continua ad essere vicino al raggiungimento di obiettivi sociali del teatro.

DOMANDA N° 5

Avete una metodologia, tipo quella dell'*équipe cinematografica*, per i 'Laboratori Media' con le scuole; una sorta di progetto già strutturato che utilizzate oppure ogni volta, sulla base del contesto, dei ragazzi e della tematica, scegliete se usare il video o no?

ISNABA JOANA MIRANDA

Entrambe le cose, ma dipende tantissimo dal contesto. Noi di solito lavoriamo in partnership, per cui Industria Scenica non lavora mai da sola; non siamo solo noi a presentare i progetti. Di solito facciamo progetti con partner che non sono uguali a noi; quindi, che non si occupano di teatro sociale, di multimedia o di *Technology Education*. Preferiamo fare consulti e partnership con altre organizzazioni che possono rispondere allo stesso obiettivo nostro, ma che utilizzano altri strumenti. Questo perché così

diventiamo più utili per il contesto e riusciamo ad imparare anche noi una serie di nuove strategie. Per i nostri *laboratori media*, ovvero tutti i progetti che utilizzano delle tecnologie, molto spesso vengono costruite delle partnership con l'Università Cattolica di Milano.

Questo da quando abbiamo vinto un finanziamento di Fondazione Cariplo per il progetto *Image.me*⁵¹⁵, dedicato alla prevenzione del *sexting*, scritto con loro e il CREMIT. Da lì abbiamo approfondito questo discorso delle nuove tecnologie. Abbiamo fondato una rete che si chiama DCD (Definirsi Cittadini Digitali), che ha già fatto più pubblicazioni in merito. Il progetto *Image.me* era pensato per le scuole medie e superiori del territorio di Monza e Brianza. Erano i primi anni del fenomeno dei comportamenti trasgressivi online. Abbiamo iniziato a ragionare sulla qualità dei materiali che i ragazzi e le ragazze mettevano online. Come Industria Scenica creavamo dei videoclip e organizzavamo degli eventi che fossero, in qualche modo, preventivi rispetto all'utilizzo della propria immagine online, ma anche attivatori di consapevolezza e rispetto nei confronti di questa.

Riguardo alle attività nelle scuole secondarie, come dicevo, instauriamo delle partnership con una serie di altre organizzazioni che possono rispondere a questioni a cui noi non possiamo dar risposta. Quindi, noi portiamo la consapevolezza e la competenza tecnica che diventano facilitatori del raggiungimento dell'obiettivo. Per cui, se l'obiettivo è leggere i comportamenti trasgressivi, l'abuso delle nuove tecnologie o avviare delle strategie per fare una mappatura delle diete mediali, uniamo la nostra competenza teatrale e video-artistica a quella di altre realtà esperte in un altro ambito. Spesso, ma dipende un po' dal progetto, ci affiancano anche figure del mondo dell'educazione, quindi studiosi di scienze dell'educazione o operatori sociosanitari come lo psicologo, l'educatore, ecc. Invece, in situazioni ancora più critiche anche il comandante della polizia locale o l'avvocato.

DOMANDA N° 6

⁵¹⁵ Vedi *Image.me*, consultato agosto 2023, www.imageme.it/wp/.

Una domanda un po' specifica: la parte di montaggio, tendenzialmente, è un passaggio del laboratorio che viene svolto con gli studenti oppure no? Nel caso, è un passaggio che appaltate a qualcuno oppure che comunque gestite voi?

ISNABA JOANA MIRANDA

È una parte che facciamo noi. Per cui noi abbiamo i nostri videomaker e i nostri montatori video. Lo facciamo, molto spesso, per una questione di tempo, perché all'interno della scuola non riesci, non hai il tempo sufficiente per fare un montaggio con la qualità che vogliamo. E noi siamo molto fiscali sul fatto di avere un prodotto che dia grandissima dignità ai ragazzi che hanno partecipato. Non vogliamo che sia il solito racconto del laboratorio che spesso il teatro sociale produce, quello che racconta 'com'è andata' con le interviste degli operatori e dei ragazzi che dico che è stato molto bello. Noi invece puntiamo ad avere un prodotto con elevate caratteristiche estetiche; quindi, se è un videoclip sarà un videoclip, se è un documentario sarà un documentario e se è un cortometraggio, sarà un cortometraggio. Inoltre, soprattutto se è un lavoro lungo, quindi con tanto girato, richiede delle competenze tecniche di montaggio che gli alunni molto spesso non hanno e che noi non abbiamo tempo di insegnargli. Anche perché noi entriamo nella scuola in un tempo molto determinato e limitato, possiamo avere tre incontri, dieci incontri, ma sempre in orario didattico. Alcune volte la fase di montaggio viene condivisa con i ragazzi, ma viene fatta fuori dalla scuola, anche perché dentro la scuola la tecnologia a disposizione non lo permette.

DOMANDA N° 7

Quindi anche il materiale per le riprese è tutto messo a disposizione da voi?

ISNABA JOANA MIRANDA

Noi, di solito, portiamo tutto a scuola. Abbiamo una serie di telecamere 'da battaglia' di diverse tipologie, dalla telecamera con le cassette alla reflex, fino alla camera che riprende a 360°. In questo modo mostriamo anche l'evoluzione dello strumento. Spieghiamo loro anche come impugnarle, come gestire la camera a mano. Facciamo fare tanti esercizi di riprese e molti si abituano anche ad essere ripresi. Portiamo dentro tutto: telecamere, ciak, microfoni, oggetti di scena, piano di produzione. Quindi adottiamo

sempre lo stesso meccanismo dell'*équipe cinematografica* in modo che ognuno all'interno della classe possa trovare man mano il suo ruolo.

DOMANDA N° 8

Quindi c'è una struttura abbastanza comune a tutti i laboratori media che prevedono l'utilizzo di questo strumento? C'è l'ingresso nel loro spazio con questi strumenti, una sorta di fase di educazione allo strumento, al suo utilizzo e all'immagine; in seguito, ognuno di loro, sceglie quale ruolo avere.

ISNABA JOANA MIRANDA

Esatto, comunque i ruoli non sono fissi per sempre, possono sempre cambiare. In questo modo il ragazzino che non vuole stare davanti alla telecamera non viene forzato, potrà, per esempio, fare le riprese. Noi ragioniamo in questo modo.

DOMANDA N° 9

E per chi fa l'attore o l'attrice delle scene riprese, invece, per loro prevedete una sorta di laboratorio teatrale specifico?

ISNABA JOANA MIRANDA

Sì, dipende sempre su che cosa si sta lavorando. Se l'obiettivo è realizzare un cortometraggio viene necessariamente previsto un percorso attoriale, se invece si vuole realizzare un documentario ci vuole un altro tipo di percorso di narrazione, se, invece, stiamo lavorando con i montaggi di fotografie, allora bisognerà creare una colonna sonora originale e qualcuno la dovrà inventare. Ogni pezzo viene smontato rispetto a quello che è l'obiettivo originale e ai tempi a disposizione per il laboratorio. Se è già stabilito che gli incontri saranno quattro sarà inutile avere la pretesa di fare un cortometraggio; non è neanche corretto nei confronti dei ragazzi, perché significa che quasi tutto non verrà deciso da loro.

Per noi è più importante che sia sempre presente la struttura del cinema, cioè il set, quel frame che mette in sicurezza tutti, sia noi come Industria Scenica, sia i ragazzi stessi. Per loro, infatti, il momento più emozionante è proprio quando è allestito il set. Questi momenti sono super-energetici, mentre il montaggio lo facciamo dopo, con i ragazzi che

comunque, in qualche modo, ne possono seguire lo sviluppo (o a distanza o venendo da noi in studio). Infine, lo proiettiamo, prima a loro, e poi a chi di dovere.

DOMANDA N° 10

Cosa pensate della tecnica dell'intervista? Come la utilizzate? La reputate efficace?

ISNABA JOANA MIRANDA

Sì, le facciamo moltissime volte, anche come primo approccio per capire i ragazzi. Le fanno anche i ragazzi tra di loro perché è il loro primo approccio con l'immagine ripresa (in realtà adesso negli ultimi anni un pochettino meno). Infatti, forse bisogna ragionare su altre tecniche come la VR, la ripresa a 360°, gli ologrammi, ecc. Ormai siamo tutti molto abituati anche a fare le videochiamate. Qualche anno fa non lo eravamo. C'erano dei ragazzi che, ovviamente, non si erano mai visti a corpo intero o non avevano mai visto dei dettagli dei compagni. Per cui anche come fenomeno di conoscenza di se stessi e degli altri è molto interessante.

Inoltre, è una struttura molto facile da capire per avvicinarsi alla ripresa, al mondo del set e ai suoi meccanismi e ruoli. Per registrare un'intervista, infatti, si chiama «Motore!», si chiede il silenzio, si risponde «Partito!», poi c'è il ciak, la scena e infine lo «Stop!», tutti compiti da stabilire. Attraverso un'intervista si riesce a fare una breve condivisione di quelle che dovrebbero essere le regole e le relazioni che si creano mentre stai lavorando a un prodotto di questo genere. Il gioco dell'intervista ci permette di raccontare tutti i ruoli che di solito sono presenti durante le riprese. È quindi utile al funzionamento del set che si terrà in futuro, ed è super divertente per i ragazzi perché, soprattutto all'inizio, gli sbagli sono tanti e si ride.

Inoltre, si crea un ambiente che ci permette di capire davanti alla telecamera come si comportano le persone e come agiscono, ma anche il punto di vista di chi fa le riprese: quanto si muove, se zooma, se si avvicina, se riprende un dettaglio oppure se riprende la figura intera. Questo è molto vicino a quelli che sono poi alcuni degli obiettivi relazionali e socioaffettivi del teatro sociale. Per esempio, i rapporti di potere, le interazioni e la qualità delle relazioni rientrano tutte qua.

Poi scegliamo se il nostro è un progetto, che possono anche sperimentare a casa, fare a se stessi, sviluppare online, in giro o se invece vogliamo realizzare, per esempio, un videoclip. In tutti i casi cambiano assolutamente le dinamiche.

DOMANDA N° 11

Quindi il genere del risultato audiovisivo finale dipende da: tematica, contesto e tempo che avete a disposizione per portare a compimento l'intervento?

ISNABA JOANA MIRANDA

Sì, e dalle competenze già esistenti in classe. Perché se ci si trova in una classe nella quale sono tutti dei musicisti, molto probabilmente, produrranno, a prescindere, una musica. Allora capiamo se vogliamo fare un videoclip o se invece scegliere di fare una scena o qualcos'altro, ma con la musica originale fatta da loro.

Noi indaghiamo anche molto le competenze presenti. Di solito chiediamo sempre nei primi incontri alle persone che cosa sanno fare, indipendentemente dalle loro competenze tecniche. Qualcuno dice, so cucinare, qualcuno so parlare in pubblico, qualcun altro so parlare benissimo inglese, una serie di informazioni con le quali poi noi possiamo iniziare a costruire il progetto. Al di là di questa competenza, di 'cosa so fare', ci interessano anche i desideri dei ragazzi, il 'cosa vorrei imparare a fare', in modo che possano approfittare di questa occasione per imparare a fare qualcosa che vogliono. Molto spesso, per realizzare questi desideri, portiamo il *green back* per fare delle sperimentazioni, per esempio puoi volare su New York. Così creiamo una serie di altre esperienze alle quali non avresti avuto accesso in altro modo.

DOMANDA N° 12

Alla fine dei laboratori media prevedete sempre la visione del risultato finale in gruppo o con un gruppo esteso che comprenda anche i genitori o la scuola?

ISNABA JOANA MIRANDA

In alcuni progetti sì, in alcuni progetti vedono solamente gli studenti e il personale docente. Molto spesso però c'è una festa associata a questa proiezione. Il primo gruppo che lo vede, in assoluto, sono i ragazzi coinvolti, per cui organizziamo una serata speciale

in cui si guarda tutti insieme il video. Poi, ma dipende dal progetto, capiamo se verrà proiettato in una serata di cinema aprendo la scuola a tutto il quartiere oppure facciamo *video mapping* e lo presentiamo su un palazzo oppure organizziamo un evento dedicato al progetto e al tema in cui si proietta anche il video. Questo perché pensiamo che, distanziandoci molto dalle altre realtà di teatro sociale, il prodotto sia il punto di contatto con la comunità, al di là di quella dei ragazzi. È il momento in cui loro dicono: «Guarda famiglia, guardate cittadini, guarda mondo, io esisto, io ho fatto questo tipo di lavoro! Fino all'altro ieri, ero il ragazzino che faceva questo, oggi sono anche il ragazzino che ha prodotto il video che state vedendo». Organizziamo anche delle serate che chiamiamo *peer night*, interamente preparate dai ragazzini, durante le quali scelgono cosa proiettare; molto spesso, ovviamente, scelgono il loro video.

DOMANDA N° 13

In questi anni è cambiato l'utilizzo delle tecnologie nei contesti educativi?

ISNABA JOANA MIRANDA

Sì, l'utilizzo delle tecnologie nei contesti educativi è cambiato, dieci anni fa metà delle scuole non avevano neanche le LIM [Lavagna interattiva multimediale, Ndr] o la connessione. Nell'ambito del teatro sociale penso che l'utilizzo del video ormai sia abbastanza sorpassata come sperimentazione. Si è ormai consolidata come esperienza, però non so se continuerà ad essere l'approccio migliore. Sicuramente porta tantissime qualità in più rispetto a quello che è il laboratorio teatrale *tout court* in termini di strumentazioni, di competenze, di tempistiche e di coinvolgimento, perché è anche transgenerazionale nella comunità scolastica, quindi tra ragazzi, insegnanti e genitori. Ormai però per un ragazzino, che è autodidatta del linguaggio audiovisivo, non ha più lo stesso effetto l'uso del video, non si aprono più così tante domande anche se rimane, sicuramente, un'ottima sperimentazione. I ragazzi sono già un passo avanti, stanno già sperimentando altre tecniche e anche altre tecnologie. Questo è.

FILMOGRAFIA

Teatro sociale come ispirazione

- Ariaferma*, Bruno Oliviero, 2021, Italia, 117'
- Die Welle [L'Onda]*, Dennis Gansel, 2008, Germania, 102'
- Entre les murs [La classe]*, Laurent Cantet, 2008, Francia, 128'
- Grazie Ragazzi*, Riccardo Milani, 2023, Italia, 117'
- I nostri ieri*, Andrea Papini, 2023, Italia, 117'
- Teatro di guerra*, Mario Martone, 1998, Italia, 113'
- Un triomphe [Un anno con Godot]*, Emmanuel Courcol, 2020, Francia, 105'
- Vägen ut [Breaking Out]*, Daniel Lind Lagerlöf, 1999, Svezia, 119'

FICTION / NON-FICTION

- Cesare deve morire*, Paolo e Vittorio Taviani, 2012, Italia, 76'
- Fortezza*, Ludovica Andò, Emiliano Aiello, 2020, Italia, 72'
- La mia classe*, Daniele Gaglianone, 2013, Italia, 95'
- Selfie*, Agostino Ferrente, 2019, Italia, 78'

Teatro sociale come contenuto

NARRAZIONE

- Born Into Brothels: Calcutta's Red Light Kids*, Zana Briski, Ross Kauffman, 2004, Stati Uniti d'America, India, 85'
- L'Orchestra di Piazza Vittorio*, Agostino Ferrente, 2006, Italia, 93'
- Sul sentiero blu*, Gabriele Vacis, 2022, Italia, 90'
- Visages, Villages*, Agnès Varda, JR, 2014, Francia, 89'

LABORATORIO

- Balordi*, Mirjam Kubescha, 2005, Germania, Italia, 80'
- Cattività*, Bruno Oliviero, 2019, Italia, 68'

Dustur, Marco Santarelli, 2016, Italia, 74'

Il Cerchio, Sophie Chiarello, 2022, Italia, 108'

Legare Collegare. Un filo di Maria Lai, Tonino Casula, 1981, Italia, 17'

Les Prisonniers de Beckett [Prisoners of Beckett], Michka Saäl, 2005, Francia, 86'

Marco Cavallo. Un'esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico (con commento di Giuliano Scabia e Peppe Dell'Acqua), Geri Pozzar, Giulia Mainenti, Daniel Mazza e Emanuele Vernillo, 2004, Italia, 25'

Non è sogno, Giovanni Cioni, 2019, Italia, 95'

Pinocchio nero, Angelo Loy, 2005, Italia, 80'

The Jungle, Cristian Natoli, 2021, Italia, Croazia, 75'

Un altro me, Claudio Casazza, 2016, Italia, 83'

OSSERVAZIONE / PARTECIPAZIONE

High School, Frederick Wiseman, 1968, Stati Uniti d'America, 75'

Let There Be The Light, John Huston, 1946, Stati Uniti d'America, 58'

The Settlement, Sergei Loznitsa, 2001, Russia, 80'

Titicut Follies, Frederick Wiseman, 1967, Stati Uniti d'America, 84'

Être et avoir [Essere e avere], Nicolas Philibert, 2002, Francia, 104'

Gorgona, Antonio Tibaldi, 2022, Italia, 90'

La Moindre des choses [Every Little Thing], Nicolas Philibert, 1996, Francia, 105'

Le pays des sourds [Nel paese dei sordi], Nicolas Philibert, 1992, Francia, 99'

Per Ulisse, Giovanni Cioni, 2013, Italia, 90'

Sotto il Celio azzurro, Edoardo Winspeare, 2009, Italia, Francia, 80'

Sur l'Adamant, Nicolas Philibert, 2023, Francia, Giappone, 109'

Una scuola italiana, Giulio Cederna, Angelo Loy, 2010, Italia, 75'

REGIA / MONTAGGIO

Omelia contadina, Alice Rohrwacher, JR, 2020, Italia, Francia, 10'

The Sky over Kibera, Marco Martinelli, 2019, Italia, 43'

Cinema come pratica

REENACTMENT

Between Fences, Avi Mograbi, 2016, Francia, 85'

Ghost Hunting, Raed Andoni, 2017, Palestina, 94'

Little Dieter Needs to Fly, Werner Herzog, Germania, 1991, 80'

Rekonstruktion Utøya [Reconstructing Utøya], Carl Javér, 2018, Svezia, 91'

S-21: The Khmer Rouge Killing Machine [S21: La macchina di morte dei Khmer rossi], Rithy Pahn, Cambogia, Francia, 2003, 101'

Teatro de guerra [Theatre of War], Lola Arias, Argentina, Spagna, 2018, 82'

The Act of Killing, Joshua Oppenheimer, Christine Cynn e un co-regista indonesiano anonimo, 2012, Norvegia, Danimarca, Regno Unito, 122'/159'

The Battle of Orgreave, Mike Figgis, 2001, Stati Uniti d'America, 60'

The Look of Silence, Joshua Oppenheimer, 2014, Danimarca, Norvegia, Finlandia, Regno Unito, 102'

COLIN LOW & *THE FOGO PROCESS*

Andrew Britt at Shoal Bay, Colin Low, 1967, Canada, 14'

A Wedding and Party, Colin Low, 1967, Canada, 10'

A Woman's Place, Colin Low, 1967, Canada, 16'

Billy Crane Moves Away, Colin Low, 1967, Canada, 17'

Brian Earle on Merchants and Welfare, Colin Low, 1967, Canada, 10'

The Children of Fogo Island, Colin Low, 1967, Canada, 17'

Citizen Discussions, Colin Low, 1967, Canada, 28'

Dan Roberts on Fishing, Colin Low, 1967, Canada, 16'

Discussions on Welfare, Colin Low, 1967, Canada, 6'

Fishermen's Meeting, Colin Low, 1967, Canada, 27'

Fogo's Expatriates, Colin Low, 1967, Canada, 15'

The Fogo Island Improvement Committee, Colin Low, 1967, Canada, 27'

The Founding of the Cooperatives, Colin Low, 1967, Canada, 21'

Introduction to Fogo Island, Colin Low, 1967, Canada, 16’
Jim Decker's Party, Colin Low, 1967, Canada, 6’
Jim Decker Builds a Longliner, Colin Low, 1967, Canada, 19’
Joe Kinsella on Education, Colin Low, 1967, Canada, 7’
McGraths at Home and Fishing, Colin Low, 1967, Canada, 11’
The Mercer Family, Colin Low, 1967, Canada, 9’
The Merchant and the Teacher, Colin Low, 1967, Canada, 13’
Some Problems of Fogo, Colin Low, 1967, Canada, 21’
The Songs of Chris Cobb, Colin Low, 1967, Canada, 7’
The Story of the Up Top, Colin Low, 1967, Canada, 8’
Thoughts on Fogo and Norway, Colin Low, 1967, Canada, 16’
Tom Best on Co-operatives, Colin Low, 1967, Canada, 12’
Two Cabinet Ministers, Colin Low, 1967, Canada, 18’
William Wells Talks About the Island, Colin Low, 1967, Canada, 11’

ANGELO LOY E IL PV DI COMUNICAZIONE SOCIALE

Millennium News, Angelo Loy, 2009, Italia, (9’ x 8 ep.) 56’
TV Slum, Angelo Loy, 2003, Italia, 57’

ZALAB E I PROGETTI DI PV ⁵¹⁶

CRISTINA MAURELLI E IL PVCODE ⁵¹⁷

L'arte porta fuori, detenuti del Carcere di Sanquirico, 2016, Italia, 15’

⁵¹⁶ Vedi «Il video partecipativo. Progetti». Rimando alla pagina dedicata ai progetti realizzati mediante laboratori di video partecipativo sul sito ufficiale in quanto sarebbe troppo complesso riassumere in una filmografia le caratteristiche di film collettivi, esito di progetti molto estesi (durate e formati differenti, la necessità di riportare i nomi di tutti i partecipanti in quanto autori e anche il titolo del progetto, che spesso differisce dal quello del film). Per i video partecipativi di Maurelli ho scelto di riportare le caratteristiche esattamente come sono proposte nel suo volume. Inoltre, si tratta di progetti più lineari che chiamano in causa molti meno partner.

⁵¹⁷ Vedi «Cinema per il sociale», consultato agosto 2023, cristinamaurelli.com/cinema-per-il-sociale-cristina-maurelli/; Metodo PVCODE. Progetti realizzati, consultato agosto 2023, www.pvcode.it/case-history/.

Levarsi la cispa dagli occhi, Cristina Maurelli, 2013, Italia, 70'
In-dipendenti, III F Liceo artistico "Nanni Valentini" di Monza, 2019, Italia, 8'
Siete fuori, Educatori Cooperativa "Solaris" di Triuggio, 2019, Italia, 9'
Sottacqua, Ospiti della comunità "Casa F. Mosca" di Triuggio, 2020, Italia, 23'
Straniero io, Carlo Concina, Cristina Maurelli, 2016, Italia, 70'

GABRIELE VACIS E I VIDEO-COLLOQUI

La paura siCura, Gabriele Vacis, 2010, Italia, 76'
Questa è la nostra bellezza quotidiana, Gabriele Vacis, 2023, Italia, 63'
Uno scampolo di paradiso, Gabriele Vacis, 2008, Italia, 74'

LYCEE ROMAIN ROLLAND D'IVRY-SUR-SEINE

Les graines que l'on sème, Nathan Nicholovitch, 2020, France, 77'
Nos Défaites [Our Defeats], Jean-Gabriel Périot, 2019, France, 88'
Premières solitudes [Young Solitudes], Claire Simon, 2018, France, 100'
Un film dramatique [A dramatic film], Éric Baudelaire, 2019, France, 114'

Cinema come strumento

Anime salve in I dieci comandamenti, Luca Cambi, Domenico Iannaccone, St. 2018 ep.7, 30.12.2018, Rai, Italia, 101'
Il nastro di Ulassai, Romano Cannas, 1981, Rai, Italia, 5'
I pescecani, ovvero quel che resta di Bertolt Brecht, Armando Punzo, (regia televisiva) Marco Rossitti, 2006
Nella tana del lupo, Matteo Bellinelli, 2004, Svizzera, 54'

Cinema come ispirazione

Welfare, d'après le film de Frederick Wiseman, Julie Deliquet, 5.07.2023, Cour D'honneur du Palais des Papes, 77e édition de Festival d'Avignon 2023, 150'

BIBLIOGRAFIA

- ALONGE Giaime. *Il cinema: tecnica e linguaggio. Un'introduzione*. Nuova ed. Torino: Kaplan, 2017.
- APRÀ Adriano, "Documentario" in *Enciclopedia del cinema*, Treccani, 2003, www.treccani.it/enciclopedia/documentario (consultazione 08.2023).
- BERNARDI Claudio, INNOCENTI MALINI Giulia (a cura di). *Performing the Social: Education, Care and Social Inclusion through Theatre*. Milano: Angeli, 2021.
- BERTOZZI Marco. *Documentario come arte: riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*. Prima edizione. Elementi. Venezia: Marsilio, 2018.
- BERTOZZI Marco. *Storia del documentario italiano: immagini e culture dell'altro cinema*. 1. ed. Biblioteca. Venezia: Marsilio, 2008.
- BOAL Augusto, VANNUCCI Alessandra, WENGOROVIVUS Rita. *L'estetica dell'oppresso: l'arte e l'estetica come strumenti di libertà*. Molfetta: La meridiana, 2011.
- BORDIGA Giorgio. «Qashinka : video partecipativo tra Kenya e Somalia», tesi di Laurea Magistrale, Design della Comunicazione (Communication Design), Politecnico di Milano, 2013. www.politesi.polimi.it/bitstream/10589/81909/3/Tesi_Bordiga_15_07_2013.pdf.
- BORELLI Maia, SAVARESE Nicola. "Non tutti i teatri sono spettacoli (e viceversa): Il teatro nella staffetta dei media" in *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Roma, Carocci, 2004, pp. 217-226;
- BRUZZI Stella. *New documentary*. 2nd ed. London ; New York: Routledge, 2006.
- CARLUCCIO Giulia, VILLA Federica, MALAVASI Luca. *Il cinema: percorsi storici e questioni teoriche*. Roma: Carocci, 2015.
- CEDERNA Giulio, LOY Angelo. *Una scuola italiana*. Bologna: Cineteca di Bologna, 2011.
- COLLIZZOLLI, Stefano. «Il video partecipativo. Dalla comunicazione sociale alla socializzazione della comunicazione», tesi di Dottorato, Settore SPS/08 - Sociologia dei Processi Culturali e Comunicativi, Università degli Studi di Padova, 2010. www.research.unipd.it/handle/11577/3426590?1/il_video_partecipativo._Dalla_

comunicazione_sociale_alla_socializzazione_della_comunicazione._Il_caso_di_ZaLab.pdf.

DOTTORINI Daniele. *La passione del reale: il documentario o la creazione del mondo*. Cinema, n. 65. Milano: Mimesis, 2018.

FIASCHINI Fabrizio. *Per-formare il sociale*, Biblioteca teatrale. Teatro nel sociale 204. Roma: Bulzoni editore, 2022.

GAUTHIER Guy. *Storia e pratiche del documentario*. Torino: Lindau, 2009.

INNOCENTI MALINI Giulia. *Breve storia del teatro sociale in Italia*. Il contemporaneo. Imola (BO), Italia: Cuepress, 2021.

LANDO Arturo, SALZANO Diana, SCOGNAMIGLIO Igor, “Insegnare il cinema per educare al sentire” in PÔRTO Gilson Jr., RODRÍGUEZ Víctor Amar (a cura di), *Comunicación, Educación y Cine. Reflexiones y Construcciones*, Porto Alegre, Editora Fi /Boa Vista: Editora da UFRR, 2019.

LASAGNI Maria Cristina. *Nanook cammina ancora: il cinema documentario, storia e teoria*. Ricerca. Milan: Bruno Mondadori, 2014.

MARIANI Laura, MARTINELLI Marco, MONTANARI Ermanna. *Il teatro nel cinema: tre film di Marco Martinelli e Ermanna Montanari*. Rome: Luca Sossella editore, 2021.

MAURELLI Cristina. *Video partecipativo: [fare cinema come strumento educativo: il metodo PVCODE]*. Roma: Dino Audino, 2019.

MONTEVERDI Anna Maria. “Intermedialità: storia e format (Intermedia, Fluxus e Happening; Teatro e intermedialità; Teatro o cinema (e televisione?); Videoteatro)” in *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 85-134;

MONTEVERDI Anna Maria. “Teatro e multimediale (Definizioni; Rimediazioni)” in *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 39-50;

MOSCARIELLO Angelo. *Breviario di estetica del cinema: percorso teorico-critico dentro il linguaggio filmico da Lumière al cinema digitale*. Cinema, n. 3. Milano: Mimesis, 2011.

NICHOLS Bill. *Introduzione al documentario*. Nuova ed. Milano: Il castoro, 2014.

- PONTREMOLI Alessandro. *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*. 2. ed. Torino: UTET università, 2015.
- SABATINO Anna Chiara, SALADINO Valeria, VERRASTRO Valeria. *Cinema terapeutico: linguaggi audiovisivi e percorsi clinici*. 1. ed. Biblioteca di testi e studi 1360. Roma: Carocci, 2020.
- SPAGNOLETTI Giovanni, a c. di. *Il reale allo specchio: il documento [i.e. documentario] italiano contemporaneo*. 1. ed. Saggi Marsilio, n. 73. Venezia: Marsilio, 2012.
- VACIS Gabriele. “La paura SiCura. La giusta percezione dell’altro” in FORTI Gabrio, MAZZUCATO Claudia, VISCONTI Arianna (a cura di), *Giustizia e letteratura*, vol. I, Milano: Vita e Pensiero, 2012, pp. 574-580, www.vitaepensiero.it/scheda-capitolo_digital/gabriele-vacis/la-paura-sicura-la-giusta-percezione-dellaltro-9788834322833_34-308180.html.
- ZUCCONI Francesco. “Abitare il margine. Pratiche ed estetiche del video partecipativo, da Za a ZaLab” in D’ACUNTO Giuseppe, MARABELLO Carmelo, (a cura di) *Mappe: architetture, cinema, cartografie, immagini del presente*. I edizione. Venezia, Milano: DCP/IUAV, Mimesis, 2020, pp. 68-89.

ARTICOLI

- ACKROYD Judith. «Applied theatre: An exclusionary discourse». *Applied Theatre Researcher*, Back Issues 2000-2011, Number 8 (2007). www.intellectbooks.com/applied-theatre-research-back-issues.
- ACKROYD Judith. «Applied theatre: Problems and possibilities». *Applied Theatre Researcher*, Back Issues 2000-2011, Number 1 (2000). www.intellectbooks.com/applied-theatre-research-back-issues.
- ALBANESE Angela. «La paura siCura. il viaggio di Gabriele Vacis dentro le paure degli italiani». *Griseldaonline* N° 16 (16 aprile 2016). iris.unimore.it/handle/11380/1179944.
- CHING-CHIU Lin, GRAUER Kit, CASTRO Juan Carlos. «There is Nothing Else to Do but Make Films: Urban Youth Participation at a Film and Television School». *Arts & Learning Research Journal: International Journal of Education & the Arts*, Special Issue 1.8, 12 (30 giugno 2008). www.ijea.org/.
- FABBRO Francesco. «Metodo dialettico e teatro per un'educazione civica sostenibile. Analisi e valutazione di una metodologia didattica». *FORMAZIONE & INSEGNAMENTO. Rivista internazionale di Scienze dell'educazione e della formazione* 19, fasc. 1 (26 luglio 2021): 381–91. doi.org/10.7346/-fei-XIX-01-21_33.
- FEHIM KENNEDY Nilgün, ŞENSES Nazli, AYAN Pelin. «Grasping the Social through Movies». *Teaching in Higher Education* 16, fasc. 1 (febbraio 2011): 1–14. doi.org/10.1080/13562517.2010.507305.
- FERRARI Simona, VERONELLI Andrea, NARDI Ermanno, RIVOLTELLA Pier Cesare. «Social & Theatre: Body and Identity Education in Sexting Prevention». *Comunicazioni sociali : 2, 2016*, fasc. 2 (2016). doi.org/10.1400/245797.
- HEE Arnaud. «Nos défaites». *Images DOCUMENTAIRES. Visages. La prise du regard* n° 96/97 (ottobre 2019). www.jgperiot.net.
- JUKIĆ Vlado, BRECIĆ Petrana, SAVIĆ Aleksandar. «Movies in Education of Psychiatry Residents». *Psychiatria Danubina* 22, fasc. 2 (giugno 2010): 304–7.
- KELLER Roberto, ARDIZZONE Fabio, FINARDI Caterina, COLELLA Rosa, Carmen, GENUARIO Manuel Lopez, SALERNO Luana, NOBILE Emanuela, e CICINELLI

Giovanni. «Real-Life Social-Skills Training and Motor-Skills Training in Adults With Autism Spectrum Disorder: The Con-Tatto Project Walking Down the Francigena Route». *Frontiers in Psychiatry* 13 (28 aprile 2022). doi.org/10.3389/fpsyt.2022.846619.

NICHOLS Bill. «Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject». *Critical Inquiry* 35, fasc. 1 (2008): 72–89. doi.org/10.1086/595629.

PÉRIOT Jean-Gabriel. «Une fabrique de cinéma». *Répliques: 30 ans du GNCR (Groupement National des Cinémas de Recherche)*, Hors-série, N° 2 (11 aprile 2022). www.jgperiot.net.

SABATINI Desirée. «Ipotesi di ricerca nel campo del “teatro filmato”». *Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo* n. 81-82 gennaio-giugno (1 gennaio 2008): 209–38. doi.org/10.1400/122694.

VACIS Gabriele. «La paura siCura. La giusta percezione dell’altro». *Vita e Pensiero*, 16 aprile 2016. www.vitaepensiero.it/scheda-capitolo_digital/gabriele-vacis/la-paura-sicura-la-giusta-percezione-dellaltro-9788834322833_34-308180.html.

COLETTI Raffaella, DE ROSA Simona. «L’Orchestra di Piazza Vittorio, ovvero: la World Music alla romana». *Geotema* 50, anno XX (gennaio-aprile 2016): 85–91. www.ageiweb.it/geotema/wp-content/uploads/2020/03/GEOTEMA_50_13_Coletti_De-Rosa.pdf

RECENSIONI E INTERVISTE

- ARRIGONI Nicola. «Teatro di realtà/5 - Il Teatro delle Albe e l'amor che move il sole e l'altre stelle. Dalla Divina Commedia a Malagola: migliorare il mondo si può». *Sipario*, 4 gennaio 2022. www.sipario.it/attualita/i-fatti/item/14129-teatro-di-realta-5-il-teatro-delle-albe-e-l-amor-che-move-il-sole-e-l-altre-stelle-dalla-divina-commedia-a-malagola-migliorare-il-mondo-si-puo-di-nicola-arrigoni.html.
- BUGBEE Teo. «'Un Film Dramatique' Review: Students Record the Paris Suburbs». *The New York Times*, 25 febbraio 2021. www.nytimes.com/2021/02/25/movies/un-film-dramatique-review.html.
- CASAZZA Claudio. «Nos Défaites (2019) di Jean-Gabriel Périot». *CineLapsus*, 14 febbraio 2019. www.cinelapsus.com/nos-defaites-2019-di-jean-gabriel-periot/.
- CICAE. «“Our defeats” by Jean-Gabriel Périot wins the art cinema award at the 69th berlinale forum». *CICAE.org*, 17 febbraio 2019. cicae.org/en/cicae-art-cinema-award/nos-defaites-jean-gabriel-periot-berlinale-forum.
- D'ALELIO Giacomo. «The Sky over Kibera». *Cinematografo*, 30 marzo 2020. www.cinematografo.it/recensioni/the-sky-over-kibera-gnn1k9k8.
- DIOTAIUTI Carmen. «JR e Alice Rohrwacher: lotta contadina, tra arte e cinema». *Hignonfilms*, 7 settembre 2020. news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/83275/jr-e-alice-rohrwacher-lotta-contadina-tra-arte-e-cinema.aspx.
- DUBOIS Francis. «Nos Défaites». *SNES*, 6 ottobre 2019. www.jgperiot.net.
- EKCHAJZER François. «Quand la jeunesse faite de la politique sans le savoir». *Télérama.fr*, 10 ottobre 2019. www.telerama.fr/cinema/nos-defaites-quand-la-jeunesse-fait-de-la-politique-sans-le-savoir,n6456922.php.
- FAIRFAX Daniel. «The Centre Cannot Hold: the 2019 Berlinale». *Senses of Cinema*, marzo 2019. www.sensesofcinema.com/2019/festival-reports/the-centre-cannot-hold-the-2019-berlinale/.
- FARINACCI Elisa. «Border Spaces: Digital Technologies as an Opportunity for Hybridization». *CREMIT*, 2020. www.cremi.it/border-spaces-digital-technologies-as-an-opportunity-for-hybridization/.

- GOLDSTEIN Gary. «Review: ‘Un Film Dramatique’: Teens and tweens trying your patience. Go figure». *Los Angeles Times*, 25 febbraio 2021. www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2021-02-25/review-un-film-dramatique.
- GRAY Carmen. «School for solidarity». *Modern Times Review*. Consultato 25 agosto 2023. www.moderntimes.review/school-for-solidarity/.
- IGNASI Franch. «Interview about Our Defeats». *El Salto Diaro*, luglio 2020. www.jgperiot.net.
- KALEEM Aftab. «Interview: Claire Simon». *Cineuropa*, 22 febbraio 2018. cineuropa.org/it/interview/348287.
- LEMERCIER Fabien. «Review: Our Defeats». *Cineuropa*, 12 febbraio 2019. cineuropa.org/en/newsdetail/367951.
- LEMERCIER Fabien. «Review: Premières Solitudes». *Cineuropa*, 19 febbraio 2018. cineuropa.org/it/newsdetail/348188.
- LOPÈZ RIERA Elena. «Our Defeats». *Visiondureel.ch*. Consultato 25 agosto 2023. www.visionsdureel.ch/en/film/2019/our-defeats/.
- NICASTRO Clio. «Per un cinema partecipativo». *Fimidee*, 6 marzo 2019. www.filmidee.it/2019/03/un-cinema-partecipativo/.
- PÉRIOT Jean-Gabriel. «Jean-Gabriel Périot Introduces His Film “Our Defeats”». *Notebook Column*, 15 settembre 2021. mubi.com/it/notebook/posts/jean-gabriel-periot-introduces-his-film-our-defeats.
- RICHEUX Marie. «J’ai voulu un film qui travaille la parole». *France culture*, 8 ottobre 2019. www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/jean-gabriel-periot.
- SPADARO Chiara. «Andrea Segre, il cinema partecipato che mette al centro le persone». *Altreconomia*, 4 settembre 2017. altreconomia.it/segre/.
- SPENO Joffrey. «Se dresser contre ce qui nous détruit, indépendamment du résultat, est une nécessité vitale (Nos défaites)». *Diacritik*, 2 ottobre 2019. diacritik.com/2019/10/02/jean-gabriel-periot-se-dresser-contre-ce-qui-nous-detruit-independamment-du-resultat-est-une-necessite-vitale-nos-defaites/.

SPINELLO Aldo. «Festival dei Popoli 60 – Nos défaites, di Jean-Gabriel Périot». *SentieriSelvaggi*, 26 novembre 2019. www.sentieriselvaggi.it/festival-dei-popoli-60-nos-defaites-di-jean-gabriel-periot/.

TIWARI Ashwani Kumar. «“Our defeats” (2019) mubi review: an examination of aspirations challenging the modern state». *Highonfilms*, 16 settembre 2021. , www.highonfilms.com/our-defeats-2019-mubi-review/.