

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo
Annali fondati e diretti da Marco De Marinis
Nuova serie
n. 26 – 2017

Direzione: Marco De Marinis

Comitato Scientifico: Georges Banu (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Josette Féral (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Helga Finter (Justus Liebig - Universität Giessen); Raimondo Guarino (Università di Roma III); Claudio Longhi (Università di Bologna - ERT); Freddie Rokem (Tel Aviv University); Nicola Savarese (Università di Roma III); Richard Schechner (New York University - Tisch School).

Redazione: Fabio Acca, Laura Budriesi, Roberta Ferraresi, Silvia Mei.

C/o Dipartimento delle Arti - Università degli Studi di Bologna, via Barberia 4,
40123 Bologna.

Contatti online rivista: www.cultureteatrali.org - rivista.cultureteatrali@gmail.com

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Peer review: la pubblicazione di un contributo su «Culture Teatrali» comporta il passaggio attraverso un sistema di *peer review* affidato al comitato scientifico e alla redazione. È in corso di adozione il sistema di valutazione esterna *double blind peer review*.

La rivista «Culture Teatrali» è pubblicata con il contributo del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Per abbonamenti e acquisti postali rivolgersi a:

VoLo publisher srl, via della Zecca 15, 55100 Lucca, tel. 0583/494820
claudiagori@volopublisher.com

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003
ISSN: 1825-8220

© 2017 by VoLo publisher srl
via Ricasoli, 32 - 50122 Firenze. Tel. +39/055/2302873
Email: info@volopublisher.com. Sito internet: www.lacasausher.it

In copertina: *The Plot Is The Revolution*, uno spettacolo di Motus, Longiano, Teatro Petrella, 8-10 luglio 2011 nell'ambito di Santarcangelo 41.
Foto di Marco Caselli Nirmal.

ISBN: 978-88-98811-304

Finito di stampare nel mese di ottobre 2017 presso Cartografica Toscana - Pescia (PT).

SOMMARIO

PENSARE IL TEATRO NUOVA TEATROLOGIA E PERFORMANCE STUDIES

RELAZIONI

- 10 Erika Fischer-Lichte
*Intrecci fra le culture performative ripensando il "teatro interculturale".
Per un'esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo*
- 28 Josette Féral
Analysing Performance Today in France
- 41 Christopher Balme
Theatre and Globalization: Cross-Cultural Historical Perspectives
- 51 Khalid Amine
*Performance Research in the Arab World:
Between Theatreology and Performance Studies*
- 70 Maria Shevtsova
Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices
- 80 Bonnie Marranca
Joan Jonas: The Theatre of Drawing

RAPPORTI SULLE SESSIONI

- 92 Armando Petrini
1. Nuova teatrologia e Performance Studies I
- 98 Anna Sica
2. Le funzioni dello spettacolo I
- 106 Monica Cristini
3. Nuova teatrologia e Performance Studies II
- 119 Daniele Vianello
4. Le funzioni dello spettacolo II
- 126 Gerardo Guccini
5. Teatri e interazione sociale I

- 138 Marco Consolini e Renzo Guardenti
6. *Riviste e archivi I*
- 149 Stefania Rimini
7. *Riviste e archivi II - Teatri e interazione sociale II*
- 156 Vito Di Bernardi
8. *Le funzioni dello spettacolo III*

STUDI

- 166 Marco De Marinis
Teoria della performance, Performance Studies e nuova teatrologia
- 176 Fabrizio Deriu
Abilità e cultura mimetiche. Le arti performatiche come "ibridi cognitivi"
- 196 Jorge Dubatti
Apuntes para una historia de la Teatrología en la Argentina
- 213 Marie-Christine Lesage
Les études théâtrales au carrefour de l'intermédialité et de l'interdisciplinarité
- 230 Andrea Porcheddu
*La critica di fronte al teatro sociale.
Un viaggio a ritroso nel tempo per capire il presente*
- 249 Fabio Raffo
Topoi visivi, modalità narrative e residui testuali nel teatro contemporaneo italiano: alcuni casi spettacolari
- 267 Note bio-bibliografiche e abstract

La sezione monografica di questo numero è dedicata al convegno internazionale *Thinking the Theatre - New Theatreology and Performance Studies*, promosso e organizzato dalla CUT – Consulta Universitaria del Teatro e svoltosi presso l'Aula Magna Cavallerizza Reale dell'Università di Torino il 29 e 30 maggio 2015.

Nelle pagine che seguono vengono pubblicate le relazioni proposte dagli studiosi internazionali invitati a intervenire in qualità di *key-note speakers* e i rapporti sulle otto sessioni del convegno a firma dei rispettivi coordinatori. Non si tratta dunque dei veri e propri atti delle due giornate di studio: questi sono attualmente in corso di pubblicazione all'interno della collana "Arti della performance: orizzonti e culture" dell'Università di Bologna, a cura di Gerardo Guccini e Armando Petrini.

In particolare, per quanto riguarda i resoconti sulle sessioni abbiamo deciso di lasciare un'ampia libertà d'impostazione ai singoli autori, soprattutto rispetto alla soluzione dei problemi posti dalla mancanza delle trascrizioni di alcuni contributi presentati al convegno e, viceversa, dall'acquisizione di interventi inviati da studiosi che, pur previsti, non avevano potuto prendere parte all'evento (in ogni caso, le citazioni presenti nei rapporti rimandano alla versione degli interventi in corso di stampa negli atti). In conclusione, i materiali che pubblichiamo sono stati ovviamente predisposti a partire da quelle giornate di studio ma vivono anche di una loro autonomia, proiettandosi oltre il convegno, nell'intento di svilupparne e rilanciarne ulteriormente gli stimoli, e lasciandosi arricchire dalle dinamiche di confronto e discussione innescatesi lì e proseguite successivamente.

La parte extra-monografica del volume ospita una ampia sezione di saggi, alcuni dei quali si pongono anch'essi nell'orizzonte dell'indagine sui metodi e le teorie caratterizzanti gli studi internazionali di teatro e performance: fra questi, una riflessione sulla nuova centralità dello spettatore, all'insegna del primato dei processi e delle pratiche; un'indagine sulla importanza decisiva delle abilità mimetiche nell'evoluzione della mente umana, a partire dalle teorie del neuroscienziato Merlin Donald; un excursus sulla storia della disciplina in Argentina; una ricognizione della teatrologia canadese dal punto di vista dell'intermedialità e dell'interdisciplinarità. Completano il numero uno studio sulle modalità d'approccio espresse dalla critica rispetto al fenomeno del teatro sociale d'arte e una indagine sulla persistenza dei processi narrativi all'interno della scena post-drammatica.

Armando Petrini

1. NUOVA TEATROLOGIA E PERFORMANCE STUDIES I

Per preparare questo sintetico – e giocoforza parziale – resoconto della sessione da noi coordinata, ci siamo giovati delle relazioni scritte che nel frattempo quasi tutti i convegnisti ci hanno fatto pervenire. Laddove non abbiamo potuto leggere il testo, il nostro report si è fatto inevitabilmente più sintetico: di questo ci scusiamo preventivamente sia con chi legge sia con chi è intervenuto.

La prima sessione del convegno, dedicata a *Nuova teatrologia e Performance Studies*, ha ospitato gli interventi di Lorenzo Mango, Eva Marinai, Antonio Attisani, Edoardo Giovanni Carlotti e prevedeva anche quello di Raimondo Guarino, poi spostato all'interno di una delle Sessioni Plenarie, di cui comunque si intende rendere conto in questa sede. Si è trattato, naturalmente, di relazioni diverse le une dalle altre, per accenti, punti di vista, approcci (alcune più teoriche, per esempio, altre più legate a casi di studio) ma di cui ci è sembrato di potere rintracciare un carattere di fondo comune: la problematizzazione – e in qualche caso anche la messa in discussione – dei concetti chiave attorno ai quali è ruotata la discussione del convegno e in particolare della categoria di Performance Studies.

Estremamente significativo in questo senso il primo intervento della sessione, di Lorenzo Mango: *Una questione di confini, perimetri e barriere culturali*. Per misurarsi con l'«apertura di campo per molti versi inedita» che caratterizza oggi gli studi teatrali, Mango invita tutti noi alla «prudenza» («ma non alla timidezza»). Laddove per «prudenza» si deve intendere un uso metodologicamente attento e storicamente circoscritto delle categorie che si utilizzano per le proprie ricerche. Se prendiamo per esempio il «primo grande riassetto» del teatro del Novecento, e cioè lo «spostamento del suo perimetro concettuale dall'ambito delle arti letterarie a quello delle arti della visione», è evidente, secondo Mango, che tale spostamento ha prodotto un'importante apertura negli studi sia dal punto di vista dell'«approccio ermeneutico alla dimensione artistica del teatro» (la capacità di leggere lo spettacolo e il suo sistema linguistico), sia dal punto di vista storiografico (la capacità di guardare al passato nella sua effettiva complessità: un esempio significativo, fra gli altri, è il caso degli studi sul teatro medievale). Il rischio però è l'assolutizzazione delle categorie, ciò che Mango definisce una «trappola ontologica». La cosa si fa evidente per esempio con l'utilizzo del concetto di performance svincolato da una sua contestualizzazione, e cioè dalla precisazione di un perimetro storicamente e concettualmente definito. Il riferimento è ai noti e importanti studi di Marvin Carlson (*Performance: a Critical Introduction*, 1996 e 2004) e di Erika Fischer-Lichte (*The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 2004) che pur muovendo da una contestualizzazione di ordine storico e concettuale finiscono, nelle rispettive conclusioni, per isolare categorie «assolute e

assolutamente valide». In entrambi i casi, secondo Mango, l'approccio rischia appunto l'assolutizzazione ontologica:

Ciò che fanno Carlson e Fischer-Lichte è tentare di fornire linee di perimetrazione che abbiano una loro consistenza certa, netta, assoluta e universale. Agendo concettualmente nella frattura della barriera che isola il teatro come prodotto estetico e valutandola, in dettaglio, attraverso un'accurata indagine storico critica degli eventi teatrali e performativi e delle posizioni teoriche, i due studiosi, nelle loro conclusioni, abbandonano la collocazione storica dei discorsi e finiscono per cadere nella trappola ontologica di categorie che si pretendono assolute e assolutamente valide.

Un caso significativamente diverso, ancora secondo Mango, è quello di Richard Schechner. Questi, come è ben noto, ha cercato attraverso alcuni scritti teorici pubblicati fra il 1968 e il 1970 di ridefinire i confini estetici del teatro. Lo ha fatto in un momento particolare, di cambiamento, non solo del suo percorso artistico ma più in generale del Nuovo Teatro. Se ci sforziamo di relativizzarne gli assunti in rapporto al momento storico, come è giusto fare, osserviamo che il discorso di Schechner, pur ampliando la categoria di teatro attraverso quella di performance, «è e resta saldamente nei confini dell'estetico», dal momento che il suo ragionamento si colloca ancora «in relazione col perimetro estetico del teatro»: «Detto in una maniera forse un po' brusca, la performance, in quegli anni, è assunta come fatto artistico ed estetico. La prospettiva goffmaniana non serve a Schechner per spostare il discorso sulla performance al di fuori dei confini artistici». Insomma, conclude Mango, senza voler «negare l'importanza delle aperture metodologiche che possono venire da strumentazioni non tradizionalmente storico-teatrali» è necessaria una particolare attenzione al «perimetro» entro cui si agisce concettualmente, così che quel limite non diventi una «barriera»: «sto solo ipotizzando che delle categorie che si mettono in gioco si faccia un uso «prudente», nel senso che le si applichi per quello che esse possono dire in relazione alla comprensione del teatro come oggetto estetico all'interno di precisi perimetri storici, non come strumento per arrivare ad astratte (e presunte) definizioni ontologiche».

Un'impostazione altrettanto problematica, attenta più ad aprire le questioni affrontate che a chiuderle, si è avuta nella seconda relazione della sessione, di Eva Marinai (*Studi teatrali e Performance Studies: alcune questioni aperte sugli attuali approcci metodologici*). Sin dall'incipit della relazione, che evidenzia appunto il carattere complesso e scivoloso degli studi sulla performance: «si può affermare che gli studi sulle arti della performance condividono una delle principali caratteristiche del loro stesso oggetto d'indagine: l'incertezza». Il ragionamento di Eva Marinai muove da un caso di studio specifico, l'approfondimento dell'*Antigone* del Living Theatre, per concentrarsi in realtà su due questioni teoriche principali: il tema della «memoria dello spettatore» riferita alla performance e quello degli strumenti metodologici necessari per «accedere all'analisi della «nuova scena» e, in particolare – fenomeno quanto mai attuale – delle riscritture sceniche contemporanee dei miti». Quanto al primo aspetto, Eva Marinai chiarisce come dal suo punto di vista il teatro non possa essere

considerato un medium: «il teatro non [è] un medium, cioè non rientra nei media, catalogo che include gli spettacoli non solo tecnicamente ri-prodotti, ma tecnicamente *prodotti*». E proprio questa sottolineatura del carattere non ri/prodotto del teatro richiama con forza nel ragionamento il tema della memoria:

Cosa resta della performance (non mediatizzata)? Resta la memoria umana dell'evento, di carattere associativo e immaginario, che plasma i ricordi alla luce del vissuto personale o che immagazzina le immagini attraverso le lenti distorte delle sensazioni e delle emozioni provate, dunque inattendibile e al contempo più attendibile del dato materiale, tangibile, che induce al feticcio e all'oggetto *cult*.

Su questo aspetto, osserva Eva Marinai, c'è ancora molto da indagare, a partire dalla messa a fuoco delle caratteristiche stesse dello spettatore:

Qual è l'identità, quali sono i valori, qual è la porzione di mondo che entra in relazione durante la performance? Su questo tema, non solo legato all'*audience development* e all'utopia di uno *spettatore partecipante*, occorre riflettere di più e meglio, per capire se è possibile tracciare una sorta di "geografia delle relazioni", individuando, in un momento epocale di grandi mutamenti socio-culturali, come si configurano e si ridefiniscono il rapporto tra vissuto del performer e vissuto del pubblico.

Il secondo tema affrontato dalla relazione di Eva Marinai è quello concernente la metodologia da utilizzare per l'analisi della performance. Ciò che serve secondo la studiosa è un confronto autentico, «paritario e costruttivo» con la critica tematica, gli studi sull'intertestualità e i Performance Studies. Nel caso specifico a cui si riferisce Eva Marinai, delle riscritture sceniche del mito, va riconosciuta l'insufficienza degli attuali strumenti analitici che non riescono a tenere conto di quella modalità tipica della performance che prevede non tanto una nuova enunciazione quanto una «"incarnazione" (*embodiment*) del discorso mitico». Questi problemi aperti possono essere affrontati soltanto creando gruppi di lavoro eterogenei, composti da studiosi di provenienze culturali e disciplinari diverse, che sappiano condividere non solo i risultati delle proprie ricerche ma anche i concreti processi della ricerca. Due circostanze in particolare potranno favorire questo indirizzo: l'attenzione alla divulgazione e alla diffusione delle indagini, nonché nuovi percorsi di valutazione degli studi in ambito accademico.

L'intervento di Raimondo Guarino (*Osservando performance nel passato. Dai re taumaturghi al massacro dei gatti*) si è concentrato sulla progressiva centralità attribuita agli aspetti performativi delle culture (rituali, cerimoniali, celebrazioni) dalla storiografia contemporanea. L'argomentazione di Guarino ha riguardato i parallelismi e le interferenze tra la metodologia della ricerca sul campo nell'osservazione etnografica (con riferimento agli studi di Singer, Turner e Geertz) e la ricostruzione delle tracce delle tradizioni non scritte e delle azioni rappresentative nella ricerca d'archivio (Zemon Davis, Trexler, Darnton). Particolare attenzione è stata dedicata nell'intervento a due aspetti principali: il valore fondativo di un classico della storiografia del Novecento (*Les rois thaumaturges* di Marc Bloch, 1924); e le discussioni innescate dal

peculiare incrocio di analisi culturale e interpretazione simbolica attuato da Robert Darnton nel saggio *The Great Cat Massacre* (1984).

La relazione di Antonio Attisani (*Mechri. A farewell to my colleagues (both well known and never known)*) è stata non a caso presentata al convegno in lingua inglese¹. Secondo Attisani infatti uno dei problemi che devono affrontare soprattutto gli studiosi italiani è quello della difficoltà di esprimersi e venire tradotti nelle lingue estere e in particolare in inglese. La qual cosa comporta il mancato riconoscimento da parte della comunità scientifica internazionale dell'apporto dei nostri studi proprio sui temi della nuova teatrologia e dei Performance Studies («Our peers do not read us for the simple reason that they don't know Italian and our essays are very scarcely translated. Under these conditions a real dialogue is nearly impossible»). Ciò di cui abbiamo bisogno, secondo Attisani, non è «the "recent" new teatrologia», su cui aleggia un troppo insistito richiamo al "post", ancor prima che al "new": «All "posts" are built on misunderstandings and are condemned to create new ones, as happened with the postdramatic caricature of Aristotle. Every post is past and passed away». Ciò che serve ai nostri studi, e dunque a una teatrologia in grado di dialogare davvero con il proprio tempo, lo si ritrova per esempio, continua Attisani, in una fertile indicazione di Carlo Sini, il quale argomenta che

theatrology is a very specialist discipline [...] and has shown itself incapable of confronting the great crisis of Western civilisation, to face the crisis of the traditional political and social structures, and the organisation, allocation and, last but not least, the transmission of knowledge. A theatre not involved in this question is not interesting for the world.

Il nodo, dunque, secondo Attisani è questo: incaricarsi di affrontare la questione epistemologica di fondo nel contesto della crisi socio-politica occidentale. «For those who agree with Sini, any new teatrology should address this issue – of epistemology within the context of the Western sociopolitical crisis – and prioritise those few theatre makers that are, consciously or not, dealing with it». Ciascuno potrà adottare questo approccio nel proprio ambito di studi e a partire dai propri interessi specifici: «Nobody can tell others what to do. Everybody should respond to the unsatisfactory conditions of current teatrology in his or her own way. Each of us continues with our own particular research». Gli interessi di Attisani sono indirizzati in questo momento verso una nuova comprensione delle nozioni di "attore", di "recitazione" e di "performance". Per poterlo fare, nell'impostazione dello studioso, risulta particolarmente prezioso il lavoro collettivo, svolto insieme a ricercatori anche di altre discipline e non necessariamente in ambito strettamente accademico. È il caso della Piccola Accademia, «an interdisciplinary and transdisciplinary laboratory started in October 2012». Ne fanno parte Florinda Cambria, Enrico Redaelli, Carlo Sini, Tommaso Di Dio e Francesco Emmolo. Collegate alla Piccola Accademia, spiega Attisani, sono le attività di Mechri, un centro di studi e ricerca, che è anche uno spazio laboratoriale operante

¹ Antonio Attisani, impossibilitato a intervenire al convegno, ha condiviso il proprio contributo con i partecipanti mettendolo a disposizione in forma scritta.

a Milano. Ciò che ci si propone di realizzare, continua Attisani, è la creazione di un terreno comune, che concerne innanzi tutto un metodo di lavoro e di indagine poiché i risultati della ricerca non possono che essere individuali.

Our exercise seeks to create a common ground – not precisely a common knowledge, but a procedure, a method, a walking on the same path (*odos*). What we seek is an action capable of awaking an attention, vision and sensibility towards that invisible power that we can harness not only for hermeneutic work but also for ethical enquiry. The plexus of “dynamic arts” could offer a pivotal laboratory, now and in the future; rather like one of those places where we have never been and where we need to go another time, where we will undoubtedly learn *to look*, never cease *to make* and find new ways *to tell*.

Tutto ciò, conclude Attisani, potrebbe costituire un primo passo sulla strada verso una nuova teatrologia («a first step on the road to a new teatrology»).

L'ultimo intervento della sessione è stato quello di Edoardo Giovanni Carlotti (*Una questione di esperienza (e di coscienza). Oltre l'umanistico, nell'umano*), che si è incaricato di approfondire un aspetto specifico delle questioni teoriche sollevate dal convegno, quello del rapporto attore/spettatore; e, più in particolare, quello dello statuto dello spettatore nell'ambito delle nostre discipline di studio. Carlotti propone un “*esperimento mentale*”, provando a capire come cambi nel corso della storia il rapporto spettatori/popolazione. Con due premesse: limitando l'indagine alla storia dell'Occidente e circoscrivendo i fenomeni analizzati all'ambito della “rappresentazione”, laddove per rappresentazione lo studioso non intende «un sinonimo di “spettacolo” in quanto evento ma, più generalmente, un'evenienza qualificata dallo svolgersi entro una – per così dire – *condizione di rappresentazione*». Il risultato a cui si approda è che mentre oggi il rapporto percentuale spettatori/popolazione tocca probabilmente le sue cifre più alte, si registra allo stesso tempo un «decremento nella fruizione delle rappresentazioni dal vivo in parallelo all'affermarsi della (ri)produzione tecnologica». La questione da porsi in questo scenario inedito dunque è: «*dove o da che cosa* viene soddisfatta l'esigenza collettiva alla quale lo spettacolo dal vivo [...] sembra aver adeguatamente risposto nei secoli passati».

L'esperienza del teatro, analizzata dal punto di vista di chi assiste alla rappresentazione – osserva Carlotti – muta significativamente con il Settecento, quando l'esperienza estetica diventa una cosa effettivamente diversa da quella ordinaria della vita quotidiana. Se ne hanno tracce evidenti nelle riflessioni di Du Bos e soprattutto di Diderot. Quest'ultimo, pur occupandosi com'è ben noto dell'esperienza artistica dell'attore in scena, introduce «il tema della peculiarità dell'emozione rappresentata, che il filosofo distingue dal suo analogo nella realtà per la qualità della sua manifestazione». Le riflessioni successive su questi temi, ottocentesche e novecentesche, ci consegnano un'ipotesi di lavoro molto utile: «la possibilità della compresenza di stati della coscienza distinti, o comunque dell'alternanza tra la coscienza della realtà e la coscienza della finzione, grazie a cui coordinare gli stimoli volontari (*top-down*) con i segnali provenienti “dal basso” (*bottom-up*), cioè dal sistema nervoso autonomo, e mantenere il controllo dell'espressione». È così che il ragionamento di Carlotti giun-

ge all'ultimo nodo che si prefigge di affrontare, il tema della “coscienza”. Proprio a partire dai temi posti da Diderot, argomenta lo studioso, lo stato della coscienza dall'attore viene prevalentemente inteso – e tutt'oggi è così – entro i due modelli di “emozionalismo” e “antiemozionalismo”. Ma uno spunto di Vygotskij richiamato da Carlotti, risalente agli anni Trenta del Novecento, consentirebbe di uscire da questa impasse. Si tratta di porre attenzione a quel “sentimento del noi” (il termine è appunto di Vygotskij) «senza il quale la dialettica interprete/personaggio si mantiene nei limiti di una questione astratta». Ritroviamo così per questa via un «elemento di concretezza» al quale l'attore non può sottrarsi:

Il contenuto emozionale, filtrato attraverso la propria personalità e il carattere rappresentato, deve essere messo alla prova dello specifico contesto ambientale entro cui la rappresentazione ha luogo o, in altre parole, deve passare al vaglio del “noi” socio-culturale di cui fanno parte al tempo stesso l'attore e gli spettatori nel loro insieme.

Questo schema suggerito per l'attore, osserva Carlotti, include anche chi si accosta allo spettacolo con l'aspettativa di essere sottoposto a un'esperienza estetica. È qualcosa che parla dell'attore in scena, dunque, ma anche dello spettatore. Ma qual è infine la differenza fra la percezione di un evento *riprodotto* e di uno a cui si assiste dal vivo? Alcuni recenti esperimenti neuroscientifici condotti sul sistema dei neuroni specchio hanno indicato che «le registrazioni audio-video attivano le aree cerebrali in misura analoga a quella ottenuta tramite l'osservazione di azioni eseguite dal vivo attraverso altre tecniche strumentali». Il che, suggerisce Carlotti, non può certo portare alla conclusione che si tratti di esperienze sovrapponibili. Un'ipotesi più convincente è invece che sia proprio «l'indecidibilità della percezione» a costituire la «qualità peculiare dell'evento spettacolare in co-presenza». Se quest'ipotesi venisse confermata si aprirebbero prospettive di indagine più ampie che consentirebbero anche di verificare l'«attuale necessità» del teatro e la sua «funzione sociale», che travalicano certo l'ambito degli studi umanistici ma «puntano a una conoscenza più profonda della dimensione umana».