

# antropologia e teatro

ARTICOLO

## Un approccio ecologico cognitive alla presenza scenica nelle arti della performance

di Sarah Pini

### Abstract – ITA

Il concetto di presenza scenica nelle arti performative è generalmente inteso come la capacità del performer di catturare l'attenzione del pubblico, una qualità propria dell'artista, che occupa una posizione di potere rispetto allo spettatore. Questo lavoro mette in discussione l'interpretazione classica di presenza come qualità intrinseca del performer, proponendo invece un'interpretazione secondo un quadro etnografico ecologico cognitive che prende in esame il ruolo svolto da vari attori sociali — il pubblico e i performers, immersi in un preciso contesto storico-culturale, sociale e ambientale — altrettanto partecipi dell'esperienza performativa. Attraverso un'analisi etnografica e fenomenologica del concetto di presenza scenica in diversi contesti performativi, questo lavoro propone un approccio ecologico cognitive, suggerendo possibili direzioni metodologiche.

### Abstract – ENG

The concept of stage presence in performing arts is generally understood as the ability of the skilled performer to capture the attention of the audience, a prerogative of the talented actor, who occupies a position of power in respect to the audience. This work challenges the classic model of stage presence as an intrinsic quality of the performer and proposes instead a cognitive ecological ethnographic framework which considers the role played by various social actors — the public and the performers, embedded in specific historical, cultural, and social environments — in shaping the performance event. Through an ethnographic and phenomenological analysis of the concept of stage presence in different performative contexts, this work proposes a cognitive ecological approach to the study of stage presence, suggesting possible methodological directions.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 13 (2021)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/13349

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Giuseppe Liotta

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

## Un approccio ecologico cognitivo alla presenza scenica nelle arti della performance

di Sarah Pini

### Introduzione

Nella cultura occidentale, il termine “presenza” richiama una serie di significati correlati che intersecano dimensioni ontologiche, metafisiche, esistenziali, cognitive e performative. La presenza è un aspetto centrale ma allo stesso tempo controverso negli studi della performance, che coinvolge diversi approcci teoretici e metodologici, con riviste specializzate dedicate all’approfondimento del tema<sup>1</sup>. Il concetto di presenza è molto dibattuto nella letteratura e nella storia del teatro e delle arti performative (Goodall 2008; Power 2008; Fisher-Lichte 2008, 2012; Giannachi – Kaye 2011; Zarrilli 2009, 2012; Macneill 2014; Trensos 2014; Sherman 2016) e negli ultimi decenni numerosi progetti interdisciplinari si sono occupati di approfondire e analizzare la comprensione del fenomeno<sup>2</sup>.

Giannachi e Kaye offrono una ricostruzione dell’etimologia del termine, sottolineandone principalmente la dimensione temporale, ovvero ciò che è presente (Giannachi – Kaye 2011: 5). Gli autori evidenziano inoltre la relazione fra presenza e una condizione dell’essere, derivante dalla nozione heideggeriana di *Dasein* o essere-nel-mondo (Heidegger 1996). Il progetto di Heidegger mirava a mettere in discussione i presupposti metafisici secondo cui gli oggetti osservati esistono indipendentemente da qualsiasi osservatore. Secondo la metafisica classica, il soggetto cosciente è considerato separato dagli oggetti del mondo che incontra attraverso la percezione, invece di esserne incorporato e connesso attraverso l’azione che esercita nel mondo (Miller 2016: 20). Seguendo infine la svolta decostruzionista, Giannachi e Kaye osservano come in questo quadro le nozioni di

---

<sup>1</sup> Per approfondimenti sul tema, rimando alla rivista internazionale di studi della presenza: «*Revista Brasileira do Estudos da Presença*», <https://seer.ufgrs.br/presenca> (Ultimo accesso: 01, luglio, 2021).

<sup>2</sup> Fra i diversi progetti di ricerca sul tema della presenza, ricordiamo *The Presence Project* diretto da Gabriella Giannachi e Nick Kaye dell’Università di Exeter (UK), in collaborazione con Mel Slater (University College London) e Michael Shanks (Stanford University), attivo fra il 2005 e 2010. Per ulteriori dettagli: <http://spa.exeter.ac.uk/drama/presence/presence.stanford.edu/index.html> (Accessed on 1<sup>st</sup> July, 2021). Altro progetto degno di nota è quello condotto dal gruppo di ricerca *Performativité et effets de présence*, diretto da Louise Poissant e Josette Féral dell’Université du Québec à Montréal (UQAM). Il laboratorio ha indagato varie forme di presenza nella compenetrazione tra virtuale e reale, nel teatro, nella danza, nell’opera e nelle arti multimediali. Per maggiori informazioni si veda il sito <https://effetsdepresence.uqam.ca/> (Ultimo accesso: 01, luglio, 2021).

presenza risiedano all'interno di complessi intrecci tra le nozioni di sé, ciò che è presente, assenza ed essere, nozioni che non possono essere né separate né nettamente distinte. Secondo questi autori:

Presence may be best considered as performed, as produced in the act, rather than as a function of a particular medium or in relation to the 'intrinsic' value of certain modes of presentation — or simply as a term privileged and so *in opposition* to absence. Indeed, presence is produced *in difference*, both at the level of the sign and in the phenomenological encounter with the other, so the phenomena of presence may emerge in layering, in veiling, in the very operation of the sign and representation (Giannachi – Kaye 2011: 19-20).

Studi in questo ambito hanno evidenziato come diverse nozioni di presenza dipendano dal rapporto tra ciò che è presente e ciò che è mediato e virtuale. La presenza invita a interrogare questioni di autenticità, percezione, interazione e cognizione. Implica inoltre l'essere in presenza di qualcuno o qualcosa. Si tratta quindi anche di una questione di posizione: essere presenti significa essere da qualche parte, situati in un dato luogo e contesto culturale. Come questi autori sottolineano, i fenomeni di presenza emergono in atti o processi in divenire. A loro avviso, la presenza è prodotta nell'atto della performance, nella diversità e nell'incontro con l'altro (Giannachi – Kaye 2011: 20); quindi ci invita a guardare non solo alla temporalità, ma anche al di fuori di sé, nel sociale e nell'ambiente esterno.

In questo saggio mi focalizzo principalmente su un tipo particolare di presenza, ovvero la nozione di presenza scenica, e introduco alcune delle prospettive teoriche che modellano la comprensione di questo concetto, sottolineando come la questione del suo significato sia cruciale per lo studio della cognizione incarnata. Recentemente, negli studi delle arti performative c'è stata una maggiore attenzione all'analisi delle pratiche di performance attraverso approcci cognitivi (Paavolainen 2012; Sofia 2013; Blair – Cook 2016; Falletti – Sofia – Jacono 2016; Kemp – McConachie 2019) e in particolare verso il paradigma della *4E cognition theory*: una corrente recente nelle scienze cognitive che riconosce il ruolo centrale del corpo nel plasmare la mente (Cook 2019; Sutton – Bicknell 2020; Pini – Deans 2021). Qui fornisco brevemente un resoconto di alcune delle epistemologie che contribuiscono a produrre varie definizioni di presenza, abbracciando interdisciplinariamente gli studi della performance, l'antropologia e le scienze cognitive.

Questo saggio adotta un quadro ecologico cognitivo e un approccio fenomenologico ed etnografico (Downey 2010; Downey *et al.* 2015; Wacquant 2015; Leach – Stevens 2020; Ravn 2009; Ravn – Hansen 2013; Tribble – Sutton 2011; Pini, *et al.* 2016; Pini – Pini 2019; Pini 2019; Pini – Sutton 2021; Pini – Deans, 2021; Pini – Maguire-

Rosier 2021; Pini 2022) che combina all'osservazione partecipante — somatica e cinestetica — l'analisi dei resoconti degli artisti performers incontrati durante il periodo di ricerca sul campo.

Dal 2014 al 2018, mi sono dedicata ad un'indagine etnografica ecologica cognitiva rivolta all'esplorazione di diverse forme di *agency* e variazioni di presenza in tre pratiche di danza: nel Balletto Contemporaneo, nel caso del Ballet National de Marseille e della messa in scena della pièce *Passione* (2017) del coreografo italiano Emio Greco (Pini & Sutton, 2021); nella Contact Improvisation, con l'evento comunitario del Global Underscore 2017 ad Arezzo, Italia (Pini – McIlwain – Sutton 2016; Pini – Deans 2021); e nella Body Weather, una metodologia contemporanea sviluppata dal danzatore coreografo e attore giapponese Min Tanaka, pratica che ho approfondito grazie all'incontro con la compagnia di danza australiana De Quincey Co. (Pini – Deans 2021; Pini 2022)<sup>3</sup>. Questo approccio etnografico ecologico cognitivo è stato scelto in quanto si allinea con il quadro concettuale incarnato nella cognizione (*4E cognition theory*), che intende i processi cognitivi come incorporati (*embedded*), incarnati (*embodied*), enattivi (*enactive*), ed estesi (*extended*) (Wilson 2002; Menary 2010).

Il saggio affronta il problema della presenza scenica nei contesti performativi, rivedendo alcune nozioni di presenza teatrale e proponendo metodologie che sfidano il modello classico (Sherman 2016). Per esplorare come la presenza nella performance emerga in relazione a un ambiente complesso e dinamico, questo articolo propone quindi un approccio ecologico cognitivo, che tenga in considerazione e sappia includere la compresenza di pubblico ed artisti, e il contesto socio-culturale dell'evento performativo.

### *Breve storia di un concetto poliedrico: Il modello classico di presenza scenica*

Analizzando i significati di presenza scenica nel contesto delle arti performative, Jane Goodall nel suo libro *Stage Presence* (2008) sottolinea come il fenomeno della presenza nella tradizione teatrale occidentale sia mutevole e dinamico, identificabile come un prodotto della costruzione sociale, plasmato dall'evolversi di diverse concezioni estetiche, scientifiche e politiche.

Prendendo in esame l'origine del termine e come quest'ultimo sia venuto a identificarsi con l'idea di una qualità ineffabile e accattivante posseduta dagli artisti di scena, intendo discutere alcune interpretazioni significative, legate al concetto di presenza scenica. Passando in rassegna diverse interpretazioni incentrate sulla figura del performer, proseguo poi nell'illustrare come gli studi della performance hanno saputo mettere in discussione

---

<sup>3</sup> Per ulteriori dettagli sul lavoro della compagnia De Quincey Co. e la pratica della Body Weather in Australia, si veda il sito <https://dequinceyco.net/> (Accessed on 1<sup>st</sup> July, 2021).

l'idea di presenza scenica come funzione prerogativa dell'artista. Infine, introducendo l'approccio ecologico cognitivo, suggerisco possibili direzioni metodologiche per lo studio della presenza nelle arti performative<sup>4</sup>.

Adottando un approccio storiografico all'analisi della figura del performer, Goodall delinea varie retoriche e poetiche che hanno plasmato l'evoluzione dell'idea di presenza scenica. Partendo da una ricostruzione del significato in età premoderna, l'autrice esplora l'origine del termine derivante dal latino *praesentiā*: gli avvenimenti, ciò che è presente. Secondo l'analisi di Goodall, questo termine include anche altre due connotazioni, che richiamano sia l'idea di potenza o potere, sia l'idea di apparizione, collegata al concetto di *epifania*. Secondo l'autrice, uno dei primi usi del termine è associato all'Eucaristia, che simboleggia la presenza reale di Cristo attraverso la transustanziazione (2008: 8). A partire dal periodo rinascimentale, invece, l'idea di presenza acquista un duplice carattere: da una parte si identifica con le qualità del nobiluomo di istruzione classica – nei modi, nelle parole e nel portamento – e dall'altra nella figura del mago, possessore di forze metafisiche.

Secondo Goodall, l'idea di presenza che sta al centro della tradizione teatrale occidentale può essere fatta risalire a questi due modelli di presenza umana. L'immagine del mago, come metafora per descrivere la capacità dell'attore di incantare l'attenzione del pubblico, si trova anche nel lavoro della studiosa di teatro premoderno Evelyn Tribble. Nel suo libro *Early Modern Actors and Shakespeare's Theatre: Thinking with the Body* (2017), Tribble sottolinea come nel tardo Rinascimento si ritenesse che l'attore, attraverso l'esecuzione di specifici movimenti, padroneggiasse il potere di affascinare il pubblico. Tribble cita un testo dei primi anni del diciassettesimo secolo, in cui l'autore descrive la capacità dell'attore di catalizzare l'attenzione del pubblico: "sit in a full Theatre, and you will thinke you see so many lines drawne from the circumference of so many eares, whiles the Actor is the Center" (Webster, in Tribble 2017: 25). Come osserva Tribble,

the ability to produce 'significant' or meaningful movement through the managed body is akin to sorcery, a reminder that the secret of both the actor and the conjurer is to manage and direct attention and affect. The actor is imagined as seizing the eyes, ears and attention of the audience and directing them through an invisible tether (Tribble 2017: 25).

---

<sup>4</sup> L'articolo amplia, rielabora e aggiorna un *paper* presentato in occasione della *NewMAC: Making a Mark*, conferenza annuale di studi umanistici e scienze sociali organizzata dagli studenti dottorandi dell'Università di Newcastle e della Macquarie University, tenuta presso la Macquarie University, Sydney, New South Wales (Australia), nel luglio 2017. Una precedente versione del *paper* è disponibile sul sito della rivista «*Humanity*», che raccoglie una selezione dei lavori presentati in quell'occasione: <https://novaajs.newcastle.edu.au/hass/index.php/humanity/issue/view/9> (Accessed on 1<sup>st</sup> July, 2021).

Queste autrici sottolineano come, durante l'epoca moderna, l'idea di presenza si andrà definendosi in quanto potere sfolgorante che trascende il naturale e innalza l'individuo ad un piano superiore, una proprietà che in precedenza era stata riservata solo agli esseri sovrumani come divinità e re, spiriti e angeli. Secondo Goodall, a tale idea vengono associate le qualità misteriose del magnetismo e del mesmerismo, tratte dal vocabolario delle scienze dell'epoca – come radiazione, elettricità, magnetismo, ecc. – che traducono l'idea di presenza in un senso di potere interiore irradiantesi verso l'esterno. Goodall lo descrive come il passaggio da un'idea di presenza di impronta religiosa ad una più terrena e scientifica:

the formally symbolic and religious connotations of Eucharistic Presence are diluted into a more generalised sense of 'dwelling power' and the state of 'I am', the language used to describe it begins to draw on the vocabularies and image banks of the dynamic sciences (Goodall 2008: 12).

Secondo l'autrice, da questo momento in poi, sia in Europa che in America questi diversi aspetti si andranno a fondere insieme e il concetto di presenza andrà ad assumere una connotazione più individuale, legata al culto dell'individuo.

Questa visione, che considera la presenza scenica una prerogativa del performer e della sua capacità di catturare l'attenzione del pubblico, è ciò che Jon Foley Sherman descrive come "il modello classico di presenza scenica" (Sherman 2016) ed include varie sfaccettature. Le sezioni seguenti illustrano alcuni degli elementi che caratterizzano tale interpretazione.

#### *L'unione dei contrari, presenze auratiche e carisma*

Facendo riferimento alla definizione di Walter Benjamin (2008), alcuni studiosi di teatro e della performance hanno evidenziato come il discorso sulla presenza sia venuto ad associarsi al concetto di "aura", la quale può essere costruita attraverso la fama e la reputazione dell'attore (Goodall 2008; Roach 2007; Power 2008; Sherman 2016).

Secondo Power esistono due tipi di aura. Il primo è basato principalmente sulle idee e i discorsi che ruotano attorno alla figura dell'artista, alla sua reputazione e a quella della sua opera. La seconda modalità invece riguarda la presenza auratica nell'atto della recitazione, dove la presenza dell'attore può essere costruita attraverso il modo in cui l'attore si confronta con il pubblico e attira l'attenzione attraverso l'uso dello spazio scenico, del proprio corpo e della postura (Power 2008: 49). Come sottolinea Power, spesso nel discorso artistico

il concetto di aura assume una componente spirituale, intesa come campo energetico che circonda il corpo (Power 2008: 50).

La storia delle pratiche teatrali è disseminata di diverse metodologie e sistemi di formazione mirati a sviluppare la presenza degli attori: da Zeami, fondatore del teatro *Nō*, con il raggiungimento del *fiore*, illustrato nel *Fūshikaden* (XV secolo), il fascino meraviglioso che circonda l'attore classico giapponese quando raggiunge il livello massimo della sua formazione; dal metodo di Stanislavsky alla nozione di Grotowski dell'attore santo (Power 2008: 63), fino a Eugenio Barba e al concetto di "resistenza", che corrisponde a quello che nel teatro classico viene chiamato "contraposto", una tecnica del corpo volta a generare asimmetrie e opposizioni nei movimenti degli arti. Attraverso la resistenza, scrive Barba, gli artisti creano la "presenza totale", nel modo in cui loro

exploit and compose the weight/balance relationship and the opposition between different movements, their duration and their rhythms, enables them to give the spectator not only a different perception of their (the performers') presence but also a different perception of time and space (Barba – Savarese 2006: 227).

Tramite questa tecnica, il performer crea una tensione attraverso il suo corpo, che ne conferisce sul palco un senso di fascino. L'idea di presenza come incarnazione di forze opposte riecheggia in ciò che lo studioso di teatro Joseph Roach descrive come "the power of apparently effortless embodiment of contradictory qualities simultaneously" (Roach 2007: 8). Secondo Roach la presenza scenica è associata al cosiddetto "it-effect", una sorta di fascino che certe persone esercitano senza sforzi, caratterizzato dalla combinazione di qualità contrapposte che si escludono a vicenda, ad esempio forza e vulnerabilità. Per Roach, l'essenza di questo fascino si trova nella convergenza fortuita di personalità e circostanze o sforzi straordinari (2007: 8). La presenza viene spesso intesa anche come capacità del performer di creare un senso di trasformazione. Goodall conclude la sua analisi con una riflessione sulla duplice qualità della presenza per cui

presence is often bound up with paradox, a holding together of contraries, as if the one who embodies it is a convergence point for opposing forces. An alchemist would have understood this also as a switching point, the *coniunctio oppositorum*, through which transformation occurred (Goodall 2008: 188).

Alla base di questi discorsi vi è l'idea che la presenza scenica possa essere sviluppata attraverso l'allenamento e l'acquisizione di specifiche tecniche teatrali, una visione riassunta dalla regista e *voice coach* Patsy Rodenburg,

per la quale “many people believe it is something you have or don’t have... I don’t agree: you might not have the make-up, clothes and lighting effects that enhance the stars but you can learn to find your full charisma” (Rodenburg in McAllister-Viel 2016: 449).

L’idea che si possa allenare la presenza attraverso una formazione mirata si è estesa oltre il contesto teatrale. Un esempio significativo di questa retorica consiste nella recente popolarità ottenuta da autori che promettono strategie efficaci per sviluppare il proprio potenziale carismatico, come il lavoro della psicologa sociale Amy Cuddy (2015). Il suo libro *Presence: Bringing Your Boldest Self to Your Biggest Challenges*, basato sul controverso studio del linguaggio del corpo e del *power posing*, è diventato un bestseller, mentre il suo TED talk (2012) è uno dei video più visti nella storia di TED, avendo raggiunto quasi 62 milioni di visualizzazioni<sup>5</sup>.

Indubbiamente uno dei luoghi comuni nella cultura popolare è quello di associare la presenza scenica al concetto di carisma. Come sottolinea McAllister-Viel, nel contesto anglosassone, la parola carisma è spesso usata in modo intercambiabile con “presenza” (McAllister-Viel 2016: 449). Gli studiosi della performance che hanno affrontato il fenomeno della presenza scenica hanno sottolineato il problema che deriva dall’associarla a questo concetto. Secondo Power l’aver presenza si riferisce ad un senso di prestigio o autorità, ma include anche una qualità astratta, al di sopra dell’ordinario (Power 2008: 47), in linea con il concetto di carisma di Max Weber (1947), per il quale esso è una caratteristica della personalità dell’individuo. Secondo tale visione, l’individuo carismatico è colui che si distingue dall’uomo comune, perché considerato dotato di poteri o qualità sovranaturali.

Uno dei problemi alla base di questa concezione rintracciabile nel concetto popolare di presenza scenica, come osserva Goodall, è che il riferimento alla nozione di carisma porta con sé l’idea insidiosa che la presenza possa identificarsi con un attributo supremo dell’essere umano (Goodall 2008: 51). Tale visione identifica il lavoro dell’attore con la personalità dell’artista e reifica la presenza scenica come “potere segreto” dell’arte dell’attore (Zarrilli 2012: 123), perpetuando l’ideologia che sta alla base del culto dell’individuo (Goodall 2008: 12).

Il limite di questa concezione di presenza è che, concentrandosi principalmente sull’*agency* del performer, trascura gli aspetti interattivi che caratterizzano l’evento performativo. Abbiamo visto come questa visione

---

<sup>5</sup> Il TED Talk di Amy Cuddy, *Il vostro linguaggio corporeo determina chi siete (Your Body Language May Shape Who You Are)* è consultabile al sito TEDGlobal: [https://www.ted.com/talks/amy\\_cuddy\\_your\\_body\\_language\\_shapes\\_who\\_you\\_are](https://www.ted.com/talks/amy_cuddy_your_body_language_shapes_who_you_are) (Accessed on 1<sup>st</sup> July, 2021). Sulle controversie sorte attorno allo studio di Cuddy si veda l’articolo *Power poses’ don’t work, eleven new studies suggest* al sito Science Daily: <https://www.sciencedaily.com/releases/2017/09/170911095932.htm> e successive risposte alle critiche: <https://www.psychologicalscience.org/news/the-debate-on-power-posing-continues-heres-where-we-stand.html> (Accessed on 1<sup>st</sup> July, 2021).



classica, che associa la presenza scenica al concetto di carisma, di aura, o all'incarnazione di qualità opposte, o all'idea che la presenza possa essere sviluppata grazie alla pratica di specifiche tecniche corporee, si concentri essenzialmente sull'*agency* del performer. A tal proposito, Pitozzi introduce la nozione di "gradazioni di presenza" per cui "non c'è una presenza meglio qualificata di un'altra, ma ci sono infiniti gradi di presenza, concepiti secondo scale di intensità diverse" (2011: 108). Secondo Pitozzi il concetto non può essere ridotto alla sola figura del performer in scena, ma deve essere esteso alle varie *figurazioni* della presenza della scena performativa e installativa (2011: 107-108). Come molti studiosi della performance hanno sostenuto (Zarrilli 2009, 2012; Pitozzi 2011; Fisher-Lichte 2012; Trenos 2014; Sherman 2016; Heim 2016; Cook 2019), per comprendere il fenomeno della presenza dobbiamo riconoscere come esso si estenda oltre le intenzioni e le azioni del singolo performer.

#### *L'approccio fenomenologico: co-presenza, etica dell'attenzione e interazione sociale*

Alcuni ricercatori sostengono che la presenza sia sostanzialmente un evento sociale, piuttosto che una qualità intrinseca del performer. Heim fa riferimento alla teoria dell'interazione sociale di Ervin Goffman (1956) per illustrare il ruolo svolto dal pubblico nel plasmare lo svolgimento dell'evento performativo (Heim 2016). Questo riconoscimento del duplice ruolo del pubblico e degli artisti è ciò che Erika Fischer-Lichte identifica con "radical concept of presence" (Fischer-Lichte 2012: 112-16).

Fisher-Lichte propone una definizione tripartita secondo la quale la presenza corporea dell'attore in scena si riferisce al "weak concept of presence" (Fischer-Lichte 2008: 94), mentre la capacità dell'attore di mantenere e dirigere l'attenzione del pubblico si definisce come "the strong concept of presence" (2008: 94). Quello che Fischer-Lichte descrive invece come il concetto radicale di presenza (Fischer-Lichte 2012: 112) designa la presenza come fenomeno mentale, processo di coscienza incarnato. Diversi studiosi delle arti dello spettacolo (Fisher-Lichte 2008; Power 2008; Zarrilli 2009, 2012; Pitozzi 2011; Trenos 2014; Heim 2016; Jola – Reason 2016) hanno infatti sottolineato come un senso di presenza nella performance possa emergere attraverso l'interazione tra attori, testo, drammaturgia e pubblico; nello svolgimento spazio-temporale della performance piuttosto che nella realizzazione di un ideale metafisico (Power 2008: 53). Quanto sostenuto da Power echeggia l'idea di presenza di Philip Zarrilli (2009; 2012) che la descrive non come una qualità posseduta dai singoli attori, ma come un processo che coinvolge gli artisti e il pubblico, all'interno di una cornice e di un contesto spazio-temporale specifico. Zarrilli sostiene che il pubblico e gli artisti costituiscono l'evento performativo attraverso la loro presenza fenomenologica. Secondo Zarrilli "the so-called sense of stage presence, emerged in the spatio-

temporal realm of experience, embodiment, and perception shared between the performer(s), the performance score and its dramaturgy, and the audience” (2012: 120).

Zarrilli ritiene che la presenza debba esistere per l'attore come uno stato di possibilità emergente, di essere/fare in cui la propria coscienza incarnata è al limite del possibile, “on the edge of what is possible” (Zarrilli 2012: 147). Zarrilli assume un approccio enattivo al lavoro dell'attore. A suo avviso gli attori dovrebbero porsi nella posizione indeterminata del non-sapere, in uno stato di prontezza, di possibilità, in cui l'attore dovrebbe poter abbandonarsi al momento. Secondo Zarrilli questo stato di sorpresa consiste nell'apertura del performer alle possibilità che si dispiegano durante l'evento performativo, ed è proprio ciò che potrebbe consentire al pubblico di percepire la presenza. L'interpretazione di Zarrilli della presenza come apertura percettiva a ciò che è possibile e inaspettato fa eco all'analisi della filosofa Suzanne Jaeger, basata sulla fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty:

The 'on performance' or moment of stage presence is possible because of this capacity to be open to what is other than a mere repetition of familiar ways of structuring experience. Being present requires having a recognizable style of being the world, but it also requires the power to concentrate on the singularity of the moment, ready for the shifts, accommodations, and adaptations belonging to the challenge of active, conscious, fully embodied engagement 'in the moment' (Jaeger 2006: 139).

Una lettura analogica che vede la presenza come una perdita di certezza o un senso di sorpresa e disorientamento che accomuna artisti e spettatori è condivisa anche da Sherman (2016), che come Zarrilli (2009; 2012) sostiene l'idea che la presenza non sia né un possesso né una qualità dell'individuo, ma un certo tipo di relazione tra diversi attori sociali. Basando la sua analisi sulla fenomenologia di Merleau-Ponty e sul metodo teatrale di Lecoq, Sherman si concentra sull'etica dell'attenzione, criticando le precedenti interpretazioni relative alla presenza scenica. A suo avviso,

all of these renderings of stage presence, whether formulated as a quality, a possession, a state, or an action, obscure a crucial element: the attendants. More precisely, these theories imagine attendants without agency. Whether stage presence is described as a kind of personal intensity or as a learned practice, the performer occupies a position of power (Sherman 2016: 4).

Riferendosi all'interpretazione di Zarrilli, Sherman sostiene che i resoconti esistenti contribuiscono a mantenere l'ideologia dominante che separa gli artisti e il pubblico (Sherman 2016: 100). Individua nella separazione tra

pubblico e performers l'origine della cosiddetta visione classica della presenza scenica. Pur riconoscendo il ruolo fondamentale del contesto storico-culturale nel modellare l'evoluzione delle diverse concezioni legate al significato della presenza, la sua analisi rimane tuttavia su un livello più teorico.

Partendo da un'analisi etnografica e fenomenologica dei fenomeni di presenza, la mia ricerca sottolinea invece l'importanza di interrogare le pratiche specifiche e coloro che le osservano e le attuano. Concentrandosi principalmente sulle dinamiche di potere e sull'etica dell'attenzione che modulano il rapporto fra gli artisti e il pubblico, si rischia infatti di trascurare uno degli aspetti più significativi dei fenomeni performativi: il momento di scambio intersoggettivo, interattivo e interpersonale. Per comprendere il fenomeno della presenza scenica nella sua complessità, occorre considerare la sua collocazione esperienziale in uno specifico ambiente e contesto culturale, nonché estendere l'indagine ad altre culture e contesti performativi, ad esempio alcuni rituali religiosi o diverse forme di danza, dove la separazione tra la presenza corporea del performer e la presenza fittizia dell'attore-personaggio non è così netta come può risultare in altre tradizioni teatrali. Inoltre, l'esperienza fenomenologica della presenza scenica dal punto di vista degli artisti interpreti è stata spesso subordinata all'analisi teorica, pertanto lo studio del fenomeno della presenza scenica trarrebbe beneficio da un approccio sia etnografico sia ecologico cognitivo, che interpreti i fenomeni cognitivi come "profoundly situated, social, embodied, and richly multimodal" (Hutchins 2010: 712).

#### *Verso un quadro etnografico ecologico cognitivo*

Gabriella Giannachi ha sottolineato come il discorso ecologico debba giocare un ruolo cruciale nell'analisi della presenza (2012: 50). Prendendo in esame una serie di opere d'arte da John Cage alla *land art*, Giannachi ha evidenziato come la presenza sia un processo ecologico che segna un momento di consapevolezza tra il soggetto e l'ambiente di cui entrambi fanno parte (2012: 53). Questo approccio ecologico all'arte può essere applicato ad altre pratiche e contesti performativi in cui l'associazione all'ambiente è meno immediata che nella *land art*. Alcuni generi artistici fanno attivamente riferimento al quadro ecologico, ma solo l'attenzione alla specificità delle pratiche di performance può cogliere la genuina variabilità della presenza nei diversi contesti. Se la presenza scenica viene intesa come un particolare processo cognitivo che implica il percepire e l'essere percepito come mente incarnata (Fisher-Lichte 2012: 115), non può essere disgiunta dall'analisi della sua ecologia cognitiva.

Il filosofo Alva Noë in *Varieties of Presence* considera la presenza come ciò che sta al centro del concetto di coscienza, attraverso il quale il mondo si manifesta per noi nel pensiero e nell'esperienza ed è presente alla mente (2012: xi). Implica un approccio fenomenologico ed enattivo alla cognizione. Riferendosi al suo lavoro,

che riconosce la percezione come “skillful engagement” (Noë 2012: 2), Amy Cook sostiene il valore di affinare il nostro “sensorimotor understanding” (Noë 2012: 20), la comprensione sensomotoria del mondo che ci circonda attraverso un continuo aggiustamento dei nostri concetti. Cook sottolinea che se la cognizione viene intesa come incorporata in un dato ambiente, affettivo ed esteso al di fuori della mente, allora l'esperienza dello spettatore dipende meno da ciò che sta accadendo dentro gli attori sul palco, ma dipende piuttosto dalla propria esperienza enattiva (*enacted*):

If cognition is embedded in a given environment, always affective, and extended outside of skin and skull, then a spectator's experience, emotion and attention depend less on what is happening 'inside' the actors onstage – as the acting style of Constantin Stanislavsky and others, and the playwrighting of Tennessee Williams, and others, seem to suggest – and more on an enacted experience of her own (Cook 2019: 233).

Se miriamo alla presa in esame delle varie forme di presenza, dobbiamo tenere conto delle complessità dell'evento performativo, dal momento che l'emergere del senso di presenza è spesso dipendente dal contesto (Zarrilli 2012; Giannachi 2012; Cook 2019). Per questo propongo di volgere lo sguardo verso l'ecologia cognitiva, un campo in crescita che riguarda lo studio dei fenomeni cognitivi “in context” (Hutchins 2010: 705). Tale approccio considera la cognizione non come un processo interno all'individuo ma come costituita e modellata dall'interazione e dall'interconnessione di percezione, azione e pensiero attraverso esseri sociali e ambienti complessi. Il campo dell'ecologia cognitiva prende origine dalla psicologia ecologica di Gibson (1979), dall'ecologia della mente di Bateson (1972) e dalla teoria dell'attività storico-culturale sovietica (Hutchins 2010). La teoria ecologica di Gibson inquadra la percezione come una relazione dinamica tra l'organismo e l'ambiente. Secondo Gibson, la percezione è ciò che consente all'organismo di muoversi e agire, raccogliendo informazioni dal suo ambiente. Gibson definisce questa azione reciproca *affordance*, riferendosi ai circuiti di azione-percezione tra l'organismo e il suo ambiente (Zahorik – Jenison 1998: 85). La psicologia ecologica considera i circuiti di azione-percezione tra l'organismo e l'ambiente come bidirezionali, in quanto gli organismi possono alterare gli ambienti in modo da funzionare meglio in essi (Heft 2007: 85).

La teoria ecologica cognitiva fornisce un quadro utile per investigare i processi cognitivi nelle relazioni tra il sociale e il materiale (Leach – Stevens 2020: 98). Come ha osservato l'antropologo cognitivo Edwin Hutchins, la cognizione deve essere intesa come co-costituita dall'interazione e dall'interconnessione di percezione, azione e pensiero tra particolari esseri sociali e ambienti complessi. Secondo Hutchins, percezione, azione e pensiero sono da intendersi come inestricabilmente integrati l'uno con l'altro (2010: 712).

Hutchins sostiene che, attraverso la struttura dell'ecologia cognitiva, l'attività cognitiva umana sarà sempre più vista come profondamente situata, sociale, incarnata e multimodale (Hutchins 2010: 712). Secondo Hutchins, una maggiore attenzione alle attività osservate ed esperite nel mondo reale (invece che in laboratorio) cambierà le nostre nozioni di quelle che sono le istanze canoniche dei processi cognitivi, per cui percezione, azione e pensiero verranno intesi come fenomeni inestricabilmente integrati e interconnessi. In questa prospettiva, le pratiche di performance forniscono (e provano) modi di conoscere e costruire significati condivisi tra i membri di un gruppo.

Ritengo che l'ecologia cognitiva di Hutchins sia un costrutto atto a comprendere i processi cognitivi nel loro divenire, enattivi, distribuiti, plasmati e condivisi dai membri di un dato gruppo. Adottare un approccio ecologico cognitivo allo studio dei fenomeni di presenza in specifiche ecologie della performance richiede di approfondire l'intricata matrice di interazioni e interconnessioni – di percezione, movimenti, azione, sensi, emozioni e pensiero – che modellano la relazione tra attori sociali e loro contesti ambientali e culturali. Pertanto, l'adozione di un approccio fenomenologico ed ecologico cognitivo all'etnografia presuppone un coinvolgimento diretto con l'evento studiato: nel caso della mia ricerca, la presa in esame di tre diverse pratiche performative e il modo in cui queste metodologie cinestetiche favoriscono l'esperienza intersoggettiva e l'attenzione somatica che si estende oltre il corpo dell'esecutore (Pini 2019).

Il mio studio ha esaminato come diverse interpretazioni del concetto di presenza scenica derivino dai modi in cui la presenza viene compresa e incarnata in scena. Ho analizzato come la conoscenza cinestetica venga trasferita dal coreografo ai corpi dei danzatori, e come tali significati si trasformino durante il processo coreografico nel caso specifico del *Ballet National de Marseille* (BNM) e la messa in scena della pièce *Passione* coreografata da Emio Greco e Pieter Scholten, ex direttori artistici del BNM (2014 – 2018), al Teatro *de la Criée* a Marsiglia nel maggio e giugno 2017 (Pini – Sutton 2021).

Partecipando a diverse *jams* e *workshop* di Contact Improvisation, una pratica basata sull'improvvisazione e l'interazione, volta a promuovere la consapevolezza intercinestetica (Pini – McIlwain – Sutton 2016), ho esaminato come l'idea di presenza venga compresa e messa in atto da diversi *contacters*. Attraverso una ricerca etnografica svolta a Sydney in Australia, in Emilia-Romagna e durante l'evento annuale Global Underscore (GUS) ad Arezzo nel giugno 2017, ho sviluppato un modello sociale di presenza basato sulle dimensioni intersoggettive e intercinestetiche (Behnke 2003; Pini – Deans 2021) che caratterizzano questa pratica.

Ho approfondito la relazione tra la presenza dell'ambiente e del performer in *Body Weather*, metodologia sviluppata dal danzatore e coreografo giapponese Min Tanaka nei primi anni Ottanta, e successivamente introdotta in Australia dalla coreografa Tess De Quincey (Fuller 2014; Candelario 2019; De Quincey – Maxwell

2019; Pini – Deans 2021; Pini 2022). Questa metodologia è ispirata al *Butō*, forma più nota di teatro danza contemporaneo giapponese, significativa per il suo rapporto con la natura e le sue radici filosofiche nello shintoismo e nel buddismo (Baird – Candelario 2018; Fraleigh 1999), anche se prende poi derive più radicali e anti-ierarchiche (Fuller 2014). Attraverso la partecipazione a diversi workshop e performances di Body Weather in Australia fra il 2016 e 2017, condotti da danzatori della compagnia De Quincey Co., ho investigato come questa metodologia contribuisca ad espandere l'esperienza percettiva grazie alla pratica di ascolto all'ambiente circostante, o *attunement*, promuovendo l'attenzione verso un'ecologia multisensoriale incarnata (Pini – Deans 2021).

Durante un'intervista alla coreografa Tess De Quincey nel maggio 2017, riflettendo sull'idea di presenza nella pratica di Body Weather, la coreografa sottolinea come questa metodologia artistica promuova un'idea ecologica di presenza: “it feels to me that presence is also very much about when you open a space that's big for us all, and we all participate in that”<sup>6</sup>. Il resoconto di De Quincey sembra richiamare la nozione di *emplacement* elaborata da Sarah Pink (2009), secondo cui tutti i partecipanti all'evento performativo diventano parte di una specifica ecologia di persone e cose. Le loro esperienze non sono semplicemente incarnate, ma fanno parte di un ambiente unico in divenire, che plasma le loro azioni e ne è reciprocamente plasmato (Pink 2011: 344).

Pink considera il cambio di direzione nell'antropologia dei sensi (Howes 2005), che propone un superamento della nozione di *embodiment* verso il paradigma dell'*emplacement*. Reinterpreta la nozione di luogo, basandosi sul lavoro del filosofo Edward Casey (1993; 1996), della geografa Doreen Massey (2005) e dell'antropologo Tim Ingold (2007; 2008). Osserva come l'applicazione di una teoria dell'*emplacement* alle pratiche performative offra diversi vantaggi analitici. Secondo Pink, infatti, collocare il corpo agente all'interno di un'ecologia più ampia ci permette di identificarlo come un organismo in relazione ad altri, riconoscendone così “both the specificity and intensity of the place event and its contingencies, but also the historicity of processes and their entanglements” (Pink 2011: 354). Come ho discusso altrove, la coscienza è profondamente radicata nella nostra esperienza corporea e nel modo in cui il corpo si relaziona al mondo (Pini – Deans 2021; Pini – Maguire-Rosier 2021). Lo scopo dell'ecologia cognitiva è quello di vertere l'attenzione verso i diversi contesti in cui ricordiamo, pensiamo, percepiamo, comunichiamo, immaginiamo e agiamo attraverso una ricca e continua interazione con l'ambiente circostante. Secondo Tribble e Sutton, l'ecologia cognitiva si rivolge ai “multidimensional contexts in which we remember, feel, think, sense, communicate, imagine, and act, often collaboratively, on the fly, and in

---

<sup>6</sup> Tess de Quincey, intervista condotta da Sarah Pini a Sydney, Australia, 16 maggio, 2017.

rich ongoing interaction with our environments” (Tribble – Sutton 2011: 94). Questi autori hanno osservato come essa faciliti un’analisi del teatro a livello di sistema, per cui secondo questo modello un’attività umana complessa come il teatro può essere studiata solo attraverso la presa in esame dell’intero sistema (Tribble – Sutton 2011: 97). Pertanto, per cogliere il fenomeno della presenza scenica nella sua complessità, propongo di adottare un orientamento ecologico cognitivo.

### Conclusioni

Per affrontare la complessità della presenza scenica come fenomeno cognitivo, estetico, percettivo, e interattivo occorre considerare non solo la relazione percettiva fra gli artisti e il pubblico, ma l’ecologia complessiva della performance, che include la presenza del pubblico e degli artisti, il modo in cui essi ne costruiscono il significato, e la sua localizzazione, la *situatedness* specifica dell’evento performativo in un dato ambiente e contesto socioculturale.

Come illustrato in questo saggio, il fenomeno della presenza scenica racchiude diverse prospettive. Secondo Sherman (2016), nella sua versione classica l’enfasi ruota intorno all’*agency* del performer, articolandosi in diversa misura attorno a specifiche metodologie e tecniche performative, o secondo una concezione più mistica delle qualità carismatiche del performer. Gli studiosi che hanno preso le distanze dal modello classico di presenza scenica hanno avanzato una visione più relazionale e interattiva, emergente dall’incontro fra il pubblico e il performer (Pitozzi 2011; Zarrilli 2009, 2012; Sofia 2013; Sherman 2016; Jola – Reason 2016; Cook 2019). Come osservano Giannachi e Kaye (2011), la complessità del concetto di presenza riflette una varietà di interpretazioni che tentano di coglierne la natura dinamica e relazionale.

Questo articolo vuole evidenziare l’importanza di un’analisi ancora più inclusiva dei fenomeni legati al concetto di presenza nelle arti della performance, che consideri sia l’esperienza fenomenologica degli artisti, sia la collocazione e il contesto culturale in cui si attua l’evento performativo. Attraverso una revisione critica delle diverse interpretazioni della presenza scenica nella letteratura degli studi teatrali e della performance, questo lavoro sottolinea come un approccio etnografico-ecologico-cognitivo possa fornire strumenti adeguati a una comprensione più completa del fenomeno della presenza nei contesti performativi.

Offrendo un resoconto sull’importanza della collocazione ambiente-cultura-contesto nello studio della cognizione incarnata e dell’esperienza artistica creativa, suggerisco una nozione ecologica di presenza come concetto chiave nello studio della cognizione incarnata nelle arti della performance.

*Bibliografia*

BAIRD, B. – CANDELARIO, R.

2018 *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Routledge, London.

BARBA, E. – SAVARESE, N.

2006 *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, Routledge, New York.

BATESON, GREGORY

1972 *Steps to an Ecology of Mind*, University of Chicago Press, Chicago.

BEHNKE, ELIZABETH A.

2003 *Contact Improvisation and the Lived World*, in «*Studia Phaenomenologica*», n. 3, pp. 39-61.

BENJAMIN, WALTER

2008 *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Harvard University Press, Harvard.

BLAIR, R. – COOK, A.

2016 *Theatre, performance and cognition: Languages, bodies and ecologies*, Bloomsbury Publishing, London.

CANDELARIO, ROSEMARY

2019 *Dancing the Space: Butoh and Body Weather as Training for Ecological Consciousness*, in «*The Routledge Companion to Dance Studies*», Routledge, London, pp. 11-21.

CASEY, EDWARD

1993 *Getting Back into Place : Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Indiana University Press, Bloomington.

CASEY, EDWARD

1996 *How to get from Space to Place in a fairly short stretch of time: Phenomenological Prolegomena*, in «*Senses of place*», School of American Research Press, Santa Fe (New Mexico), pp. 13-52.

COOK, AMY

2019 *Emergence, meaning and presence: an interdisciplinary approach to a disciplinary question*, in «*The Routledge Companion to Theatre, Performance and Cognitive Science*», Routledge, pp. 225-234.



CUDDY, AMY

2012 *Your Body Language May Shape Who You Are*. TEDGlobal.

[https://www.ted.com/talks/amy\\_cuddy\\_your\\_body\\_language\\_may\\_shape\\_who\\_you\\_are](https://www.ted.com/talks/amy_cuddy_your_body_language_may_shape_who_you_are) (Accessed on 1<sup>st</sup> July, 2021).

CUDDY, AMY

2015 *Presence: Bringing Your Boldest Self to Your Biggest Challenges*, Brown and Company, Little.

DE QUINCEY, T. – MAXWELL, I.

2019 *Tess de Quincey: A Future Body*, in «The Twenty-First Century Performance Reader», Routledge, London.

DOWNEY, GREG

2010 *Practice Without Theory: A Neuroanthropological Perspective on Embodied Learning*, in «Journal of the Royal Anthropological Institute», n. 16, pp. S22–S40. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2010.01608.x>

DOWNEY, G. – DALIDOWICZ, M. – MASON, P. H.

2015 *Apprenticeship as Method: Embodied Learning in Ethnographic Practice*, in «Qualitative Research», n. 2, vol. 15, pp. 183-200.

FALLETTI, C. – SOFIA, G. – JACONO, V.

2016 *Theatre and Cognitive Neuroscience*, Bloomsbury, London.

FISCHER-LICHTE, ERIKA

2008 *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, New York.

FISCHER-LICHTE, ERIKA

2012 *Appearing as Embodied Mind – Defining a Weak, a Strong and a Radical Concept of Presence*, in «Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being», Routledge, New York, pp. 103-118.

FRALEIGH, SONDRRA

1999 *Dancing into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*, University of Pittsburgh Press, London.

FUCHS, ELINOR

1986 *Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre After Derrida*, in «Performing Arts Journal», n. 2, vol. 9, pp. 163-173.

FULLER, ZACK

2014 *Seeds of an Anti-hierarchic Ideal: Summer Training at Body Weather Farm*, in «Theatre, Dance and Performance Training», n. 2, vol. 5, pp. 197-203.

GIANNACHI, GABRIELLA

2012 *Environmental Presence*, in «Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being», Routledge, New York, pp. 50-64.

GIANNACHI, G. – KAYE, N.

2011 *Performing Presence: Between the Live and the Simulated*, Manchester University Press, Manchester.

GIBSON, JAMES J.

1979 *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston.

GOFFMAN, ERVING

1956 *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh, Edinburgh.

GOODALL, JANE

2008 *Stage Presence*, Routledge, New York.

HEFT, HARRY

2007 The Social Constitution of Perceiver-Environment Reciprocity, in «Ecological Psychology», n. 2, vol. 19, pp. 85-105.

HEIDEGGER, M.

1996 *Being and Time*, State University of New York Press, New York.

HEIM, CAROLINE

2016 *Audience as Performer: The Changing Role of Theatre Audiences in the Twenty-First Century*, Routledge, New York.

HOWES, DAVID

2005 *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Routledge, Oxford.

HUTCHINS, EDWIN

2010 *Cognitive Ecology*, in «Topics in Cognitive Science», n. 4, vol. 2, pp. 705-715.

INGOLD, TIM

2007 *Lines: A Brief History*, Routledge, London.

INGOLD, TIM

2008 *Bindings Against Boundaries: Entanglements of Life in an Open World*, in «Environment and Planning A: Economy and Space», n. 8, vol. 40, pp. 1796-1810. DOI:10.1068/a40156

JAEGER, SUZANNE M.

2006 *Embodiment and Presence: The Ontology of Presence Reconsidered*, in «Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy», University of Michigan Press, pp. 122-141.

JOLA, C. – REASON, M.

2016 *Audiences' Experience of Proximity and Co-presence in Live Dance Performance*, in «Theatre and Cognitive Neuroscience», Bloomsbury, London, pp.75-92.

KEMP, R. – MCCONACHIE, B.

2019 *The Routledge Companion to Theatre, Performance and Cognitive Science*, Routledge, London.

LEACH, J. – STEVENS, C. J.

2020 *Relational creativity and improvisation in contemporary dance*, in «Interdisciplinary Science Reviews», n. 1, vol. 45, pp. 95-116. DOI: 10.1080/03080188.2020.1712541

MACNEILL, PAUL

2014 *Ethics and Performance: Enacting Presence*, in «Ethics and the Arts», Springer, pp.151-163.

MASSEY, DOREEN

2005 *For Space*, Sage Publications Ltd, London.

MCALLISTER-VIEL, TARA

2016 *The Role of 'Presence' in Training Actors' Voices*, in «Theatre, Dance and Performance Training», n.3, vol. 7, pp. 438-452.

MENARY, RICHARD

2010 *Introduction to the Special Issue on 4E cognition*, in «Phenomenology and the Cognitive Sciences», n. 4, vol. 9, pp. 459–463.

MILLER, VINCENT

2016 *The Crisis of Presence in Contemporary Culture: Ethics, Privacy and Speech in Mediated Social Life*, Sage, London.

NOË, ALVA

2012 *Varieties of Presence*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts).

PAAVOLAINEN, TEEMU

2012 *Theatre/Ecology/Cognition: Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold*, Palgrave Macmillan, London.

PINI, SARAH

2018 *Alternative Approaches to the Classic Model of Stage Presence in Performing Arts: A Review*, in «Humanity», n. 9, pp. 1-14. <https://novaajs.newcastle.edu.au/hass/index.php/humanity/article/view/64> (Accessed on 1<sup>st</sup> July, 2021).

2019 *Stage Presence in Dance: A Cognitive Ecological Ethnographic Approach*, Tesi di Dottorato, Macquarie University, Sydney (Australia). <http://hdl.handle.net/1959.14/1281575> (Accessed on 1<sup>st</sup> July, 2021).

2022 *On the Edge of Undoing: Ecologies of Agency in Body Weather*, in «Collaborative Embodied Performance: Ecologies of Skill», Bloomsbury Publishing, London.

PINI, S. – DEANS, C.

2021 *Expanding Empathic and Perceptive Awareness: The Experience of Attunement in Contact Improvisation and Body Weather*, in «Performance Research», n. 2, vol. 26.

PINI, S. – MAGUIRE-ROSIER, K.

2021 *Performing Illness: A Dialogue about an Invisibly Disabled Dancing Body*, in «Frontiers in Psychology», n. 12. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.566520>

PINI, S. – SUTTON, J.

2021 *Transmitting Passione: Emio Greco and the Ballet National de Marseille*, in «The Oxford Handbook of Contemporary Ballet», Oxford University Press, Oxford, pp. 594-612.

DOI: [10.1093/oxfordhb/9780190871499.013.51](https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190871499.013.51)

PINI, S. – PINI, R.

2019 *Resisting the 'Patient' Body: A Phenomenological Account*, in «Journal of Embodied Research», n. 2, vol. 2. DOI: <https://doi.org/10.16995/jer.11>

PINI, S. – MCILWAIN, D. – SUTTON, J.

2016 *Re-Tracing the Encounter: Interkinaesthetic Forms of Knowledge in Contact Improvisation*, in «Antropologia e Teatro. Rivista Di Studi», n. 7, pp. 226-243. DOI: [10.6092/issn.2039-2281/6268](https://doi.org/10.6092/issn.2039-2281/6268)

PINK, SARAH

2009 *Doing Sensory Ethnography*, SAGE Publications Ltd, London.

2011 *From Embodiment to Emplacement: Re-Thinking Competing Bodies, Senses and Spatialities*, in «Sport, Education and Society», n. 3, vol. 16, pp. 343-355.

PITTOZZI, ENRICO

2011 *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, in *On Presence* «Culture Teatrali: interventi e scritture sullo spettacolo», n. 21, pp. 107-127.

POWER, CORMAC

2008 *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Rodopi B. V, Amsterdam (New York).

RAVN, SUSANNE

2009 *Sensing Movement, Living Spaces: An Investigation of Movement Based on the Lived Experience of 13 Professional Dancers*, VDM, Saarbrücken.

RAVN, S. – HANSEN, H. P.

2013 *How to Explore Dancers' Sense Experiences? A Study of How Multi-sited Fieldwork and Phenomenology Can Be Combined*, in «Qualitative Research in Sport, Exercise and Health», n. 2, vol. 5, pp. 196-213.

ROACH, JOSEPH

2007 *It*, University of Michigan Press, Michigan.

SHERMAN, JON F.

2016 *A Strange Proximity: Stage Presence, Failure, and the Ethics of Attention*, Routledge, New York.

SOFIA, GABRIELE

2013 *Lo studio della relazione attore-spettatore e i nuovi modelli cognitivi*, in «Antropologia e Teatro. Rivista Di Studi», n. 4, pp.18-43. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2039-2281/3696>

SUTTON, J. – BICKNELL, K.

2020 *Embodied experience in the cognitive ecologies of skilled performance*, in «The Routledge Handbook of Skill and Expertise», Routledge, London.

TRENOS, HELEN

2014 *Creativity: The Actor in Performance*, De Gruyter Open, Berlin (Boston).

TRIBBLE, EVELYN

2017 *Early Modern Actors and Shakespeare's Theatre: Thinking with the Body*, Bloomsbury Publishing, Bloomsbury.

TRIBBLE, E. – SUTTON, J.

2011 *Cognitive Ecology as a Framework for Shakespearean Studies*, in «Shakespearean Studies», n. 39, pp. 94-103.

WACQUANT, LOÏC

2015 *For a Sociology of Flesh and Blood*, in «Qualitative Sociology», n. 1, vol. 38, pp. 1-11.

WEBER, MAX

1947 *The Theory of Social and Economic Organization*, Free Press, Glencoe (IL).

WILSON, MARGARET

2002 *Six Views of Embodied Cognition*, in «Psychonomic Bulletin & Review», n. 4, vol. 9, pp. 625-636.

ZAHORIK, P. – JENISON, R. L.

1998 *Presence as Being-in-the-World*, in «PRESENCE: Teleoperators and Virtual Environments», n. 1, vol. 7, pp. 78-89.

ZARRILLI, PHILLIP B.

2009 *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*, Routledge, New York.

2012 *'... presence ...' as a question and emergent possibility A case study from the performer's perspective*, in «Archaeologies of presence: art, performance and the persistence of being», Routledge, New York, pp. 119-152.