

teatri di vita

LO SPETTATORE IN BALLO PAROLE E IDEE SU PUBBLICO E DANZA

ATTI DELLA TAVOLA ROTONDA
Bologna, Teatri di Vita, 6 luglio 2000

A CURA DI STEFANO CASI

Trascrizione della registrazione fatta in occasione del convegno *Lo spettatore in ballo. Parole e idee su pubblico e danza*, curato da Stefano Casi, organizzato da Teatri di Vita, con la collaborazione del Centro Regionale della Danza e il patrocinio del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, in occasione del festival *Vita nel Parco 2 – Trans Danse Europe 2000* nell'ambito di *Bologna 2000 Città Europea della Cultura*.

La trascrizione è fatta dalla registrazione su nastro, senza revisione da parte degli intervenuti.

Questo documento contenente gli atti più un'appendice è composto da 52 pagine.

La riproduzione di questo articolo, anche se parziale, è consentita citando la fonte: *Lo spettatore in ballo*, a cura di Stefano Casi, "La biblioteca dello spettatore", dicembre 2000, www.teatridivita.it/materiali/ballo.pdf

*"Davvero, siete un pubblico stupendo.
Anzi, ditemi dove siete domani sera
che vi vengo a vedere!"*

(Laurence Olivier)

Federico Grilli

Buon pomeriggio a tutti, questo buon pomeriggio è un augurio sincero, speriamo di resistere sotto questo caldo ma penso che ce la faremo; comunque un complimento agli organizzatori di Teatri di Vita che insieme al Centro Regionale della Danza e col patrocinio dell'Università di Bologna hanno dato vita a questa giornata di studio, di incontro, di dibattito, insomma un vero convegno. Io non mi perderò in ulteriori considerazioni anche perché il mio compito è molto rigido e preciso, è quello di presiedere, quindi dò subito la parola a Stefano Casi, direttore artistico di Teatri di Vita per una breve introduzione.

Stefano Casi

Un convegno o una tavola rotonda non sono mai eventi da far cambiare il mondo o trasformarlo, sono solo parole e qualche volta sono anche idee. E proprio con questa consapevolezza abbiamo voluto un'occasione di confronto sul pubblico della danza. Un'occasione che ci auguriamo possa far uscire tante parole e, perché no, anche diverse idee, meglio se buone. Ma perché un incontro sul *pubblico* della danza? Perché è un argomento frequentato poco o per nulla e però è un argomento assolutamente centrale sotto mille punti di vista. Quello concettuale-generale (non c'è spettacolo di danza senza spettatore e non c'è danza contemporanea senza una società contemporanea), quello artistico (sempre più spesso i coreografi inseriscono lo spettatore nello spettacolo o attraverso il coinvolgimento oppure attraverso semplicemente il postulato della sua presenza), quello della

politica culturale e quello dell'organizzazione, quello della promozione e quello della formazione, e così via.

Dall'interesse scientifico-accademico a quello del marketing, lo spettatore entra di diritto nell'attenzione primaria di chi si occupa di teatro ed è dunque giusto iniziare a confrontarsi anche a livello della danza.

Ecco perché quando alcuni anni fa abbiamo iniziato a lavorare insieme ai nostri partners europei sul progetto *Trans Danse Europe 2000*, abbiamo subito cercato di valorizzare la nostra esperienza di "Centro per la Sperimentazione dello Spettatore", solleticando e sollecitando amici, studiosi, critici, operatori, artisti e spettatori per produrre quelle *parole-idee*, parole e idee, su pubblico e danza che troppo a lungo sono mancate.

Sottolineo ancora una volta il carattere "formalmente informale" di questo incontro, non solo per la collocazione apparentemente balneare, ma soprattutto per ribadire una realtà: quella dell'assenza a tutt'oggi di ogni serio tentativo di approccio alla questione del pubblico della danza. Noi oggi non pretendiamo di formulare una prima mappa della questione, ma auspichiamo di individuare delle coordinate che ci servano a capire la vastità del concetto di pubblico e la quantità degli approcci possibili. Gli atti di questo piccolo convegno - anzi una tavola rotonda, un incontro, il primo in Italia su questo argomento - credo potranno essere utili per stimolare qualcuno ad iniziare a tracciare più dettagliate mappe di lavoro e - a seguire - ulteriori occasioni di confronto, di analisi, di studio, di pubblicazioni.

E quindi la mia indicazione per gli interventi e il dibattito è solo una: procedere a briglie sciolte, rilanciando verso ogni direzione il tema enunciato, formulando ipotesi e raccontando esperienze.

Vorrei terminare con un ringraziamento a quanti hanno raccolto il nostro invito sotto la canicola, al Centro Regionale della Danza, nostro partner in questa occasione, e al Dipartimento di Musica e

Spettacolo dell'Università di Bologna che ha concesso il suo patrocinio. Rinnovo l'invito a prendere la parola al di là della lista di chi è stato invitato ad intervenire, e ad interpretare il tema "pubblico e danza" in tutti i modi possibili. Questa è - secondo me - la garanzia perché questa giornata possa in qualche modo essere quel piccolo germoglio che poi ci consentirà - eventualmente - di formulare convegni, incontri, situazioni o anche proposte operative molto più concrete e molto più importanti.

Federico Grilli

Intanto mi permetto subito di ringraziare Stefano perché quando si parte con un'introduzione breve si parte molto bene e questo è un buon inizio. Adesso dovremmo dare il via ai lavori. Io inizierei con Elisa Vaccarino, che non ha bisogno di essere presentata. Giornalista, critica, studiosa di danza e di videodanza. Ha pubblicato numerosi volumi ed è apprezzata da tutto il mondo della danza italiana.

Elisa Vaccarino

Grazie. Spero che sia vero. Io mi stavo chiedendo che cosa ci si aspettava che noi dicessimo. Cosa ci si aspettava da me. Mi rassicura un po' l'idea di raccontare delle esperienze perché non ho delle grandi teorie. È difficile avere delle teorie in Italia, visto come è organizzata la proposta di spettacoli al pubblico, viste le differenziazioni di ambiti e i modi episodici con cui le cose arrivano. Io uso sempre la metafora della *torta*. Ci sono differenti strati di situazioni dove si fanno spettacoli di danza. Si comincia con il *teatro d'opera*, che ha anche la compagnia di balletto o che ospita balletti, e lì si entra in un discorso di abbonati ai quali il balletto, o talvolta anche la danza (perché può capitare che nel pacchetto di abbonamento ci sia magari lo spettacolo di Pina Bausch), viene un pochino imposto, viene messo nella lista, che piaccia o che non piaccia. Poi capita spesso che il

pubblico che di base si è abbonato all'opera trovi che tutto sommato il balletto o la danza non gli dispiacciono. A volte li diverte anche più dell'opera, se chi ha programmato ha scelto conoscendo il suo pubblico. E questa è una cosa. Esistono poi i *teatri*, come è nella realtà di questa regione, lo sa molto bene il presidente, che propongono dei programmi misti. Sono teatri dove si ha la musica, la prosa, la danza. Si può parlare di Reggio Emilia, di Ferrara, di Modena e questa forse è la situazione migliore italiana, nel senso che c'è una continuità di lavoro su queste aree, senza qui entrare nel tipo di proposta, nel tipo di spettacolo che viene proposto, che è vario. Queste situazioni hanno delle relazioni con certi autori, con certi generi; hanno, nel caso di Reggio Emilia, una compagnia. Però la cosa bella è la *molteplicità* di proposte di diverse discipline e la *continuità* di lavoro e, in effetti, succede che in questa regione arrivano spettacoli che non arrivano altrove in Italia. Sappiamo che in Italia non c'è una circolazione paragonabile a quella, per esempio, della Francia o della Germania, dove c'è un *network* dei luoghi della rappresentazione e certi spettacoli si possono vedere circolare attraverso questi luoghi. Qui da noi non è così, non è raro che si debba - coloro che non abitano in questa regione - spostarsi per venire qui a seguire certe cose. Infine ci sono le realtà come Teatri di Vita, e qui è un altro tipo di pubblico, che è il pubblico curioso del nuovo. Diciamo che è il pubblico opposto a quello del teatro d'opera, a grandi linee. Il pubblico del teatro d'opera è un pubblico che vuole essere rassicurato con cose che conosce già. Il pubblico di Teatri di Vita, o analoghe realtà - ce ne sono alcune in Italia, alcune più stagionali-festivaliere, alcune più continuative, come è questo caso - è il pubblico che cerca il nuovo.

Quindi quando parliamo di pubblico della danza parliamo di tanti *pubblici* diversi.

Pensando al nuovo soprattutto, alle proposte che incuriosiscono un pubblico che è disposto a rischiare su quello che non conosce già, io penso che sia molto vera un'osservazione, anzi una relazione che è venuta da una ricerca che è stata fatta in Europa, sulle motivazioni per cui la gente

esce di casa, tenuto conto che oggi in casa noi abbiamo tutto. Io ci lavoro quindi parlo - scusate - anche del mio lavoro. Abbiamo le televisioni satellitari che ci portano in casa tantissimo, a questo punto anche sul fronte culturale; ci siamo lamentati per tanti anni che non avevamo un *broadcast* di cultura, adesso c'è. Abbiamo il DVD, abbiamo Internet. Uno per uscire di casa deve avere un motivo, altrimenti può benissimo vedere delle cose, ascoltare delle cose, anche leggere magari - che non è un delitto - a casa sua. E il motivo è una situazione dove lo spettacolo ti chiama per l'interesse della proposta ma anche per la possibilità di essere un punto di incontro conviviale. Cioè proprio quella occasione che ti fa uscire dalla solitudine di tutti i tuoi *gadgets* casalinghi, che comunque ti mettono a contatto come singolo con quello che succede, e ti permettono di incontrare delle persone che vanno nel luogo di spettacolo, che magari ha anche il bar, che magari ha anche la libreria, la mostra, il concerto... per fare qualcosa di più che non sia vedere il solo spettacolo.

Credo - se posso indicare una proposta - che questa sia la cosa multidisciplinare e più socializzante. Mentre faccio questo tipo di considerazione guardo ad un pubblico giovane - e per giovane intendiamo fino ai 60 anni come minimo - che però ha voglia di non limitarsi a quello che già conosce e che ha voglia di parlare, di discutere, di non limitarsi a sorbire lo spettacolo così. Oltretutto, ultima cosa che vorrei dire come introduzione, la danza, contrariamente a quello che sempre si dice in maniera molto superficiale, vive anzitutto di una *continuità* di fatti. Non è vero che si fa e muore mentre si fa e non c'è più niente dopo. Io questo non lo credo, sono radicalmente contraria a questa idea. La danza sedimenta in chi va a vederla e proprio per questo bisogna avere una continuità di presenza della danza - e di osservazione della danza; e non è un linguaggio immediato - tutt'altro. Il fatto che - e lì si parla sempre del balletto in realtà - sia non verbale non significa affatto che sia un linguaggio immediato. E' un linguaggio a cui bisogna formarsi, di qualsiasi tipo di danza si tratti, da quella accademico-occidentale, alla danza classica indiana, al

contemporaneo, alla ricerca - e quindi solo con una continuità e una possibilità di incontro e di vicinanza agli artisti si può entrare nei significati, nei modi, nelle procedure. Non perché gli artisti debbano spiegare al pubblico “questo vuol dire questo” e “questo vuol dire quell’altro”, ma perché devono *con-dividere* con il pubblico una certa esperienza.

Stefano Casi

Prima Federico Grilli era molto contento che io avessi fatto un’introduzione molto breve, ma in realtà c’era il trucco perché adesso c’è la seconda parte. Dopo quel primo intervento inizio a svelare qualcosa. Inizio a svelare per esempio chi abbiamo invitato, chi è presente in questo momento a questo incontro e quindi anche il perché. Comincio a svelare anche alcuni spunti che in qualche modo in questa preparazione del convegno, sempre in maniera estremamente informale, ma con una volontà molto precisa, ho iniziato a buttare giù. Quindi invito tutti quelli che durante questa giornata prenderanno la parola a raccogliere uno o più di questi spunti per farli propri e per - eventualmente - rispondermi, interpretarli, rilanciarli, cercando non tanto di fare una prima mappa ma almeno di individuare qualche coordinata.

E allora pensando a pubblico e danza gli spunti possibili possono essere:

- un percorso *storico*: pubblico e danza nella storia;
- una riflessione sul legame “naturale” tra danzatore e spettatore, ma è poi così *naturale*? Non a caso Elisa prima diceva, sembra così scontato che la danza abbia una naturalità, una naturalezza di rapporto con lo spettatore, ma, appunto, questo è un punto interrogativo;
- la differenza tra il pubblico del *balletto* e quello della *danza*, e quindi, eventualmente, la vicinanza del pubblico della danza con *altri pubblici*, adesso in particolare del pubblico della danza contemporanea, il pubblico del teatro, dell’arte plastica, il pubblico del cinema;

- danze diverse per pubblici diversi. E di conseguenza danze “*spaesate*” quando si trovano di fronte a pubblici non propri, o danze senza pubblico;
- il *contesto* determina la fruizione e quindi lo stesso spettacolo può sortire effetti radicalmente diversi;
- una *sociologia* dello spettatore;
- lo spettatore che *applaude*, perché? Questo è uno dei miei pallini da sempre. L’applauso dello spettatore non è così semplice, non è così scontato il concetto dell’applauso. Credo che dietro l’applauso, dietro le motivazioni dell’applauso, sia in termini di pubblico collettivo, sia in termini di spettatore individuale, ci siano tante cose. E questo probabilmente può essere curioso. Se qualcuno di voi ha qualche riflessione da fare su questo credo che possa essere piuttosto interessante e stimolante;
- lo spettatore *coinvolto* nello spettacolo: coinvolto concettualmente attraverso cose che implicano la necessità dello spettatore di attivare una propria attenzione in più rispetto ai soliti spettacoli, oppure il coinvolgimento proprio fisico;
- e poi lo spettatore come *fruitore-cliente*, e quindi la *promozione* rivolta al pubblico, il *marketing*, la *pubblicità*, quanto influisce poi sulla reale fruizione che lo spettatore ha.
- la *formazione* del pubblico, come si diceva prima, ma anche l’*informazione* al pubblico. Il pubblico che si informa prima di andare a vedere uno spettacolo o forse non si informa, e allora quali sono gli elementi attraverso i quali lo spettatore decide di andare a vedere proprio quello spettacolo proprio quella sera? Però il pubblico si informa sulla danza, sul danzatore, sullo spettacolo, ma *il danzatore si informa sul suo pubblico?* Anche questo può essere uno spunto piuttosto interessante, credo;
- come rendere “*sperimentale*” il pubblico che magari va a vedere uno spettacolo sperimentale;

- lo spettatore *bambino*. E qui si aprirebbe tutto un altro settore che sta iniziando a muovere i primi passi, è il caso di dirlo, che è appunto la danza che comincia a rivolgersi ai bambini. E quindi cosa attiva diversamente rispetto allo spettatore adulto;
- lo spettatore *professionale*. Ma anche lo spettatore professionale è prima di tutto spettatore e quindi qual è il suo rapporto con lo spettacolo;
- il *critico*, uno spettatore che parla ad altri spettatori, oppure...;
- e infine, ultimo spunto che ho buttato giù molto rapidamente: lo spettatore della danza e il *telespettatore della video-danza*. Anche qui ci sono sicuramente modalità diverse.

Questi sono alcuni spunti che lascio qui e che potrebbero formare il primo tentativo, come vedete, che dire “pubblico della danza” può voler dire tutte queste cose qua e, come credo abbiate capito, ciascuna di queste potrebbe farci partire per riflessioni molto lunghe.

Le persone che abbiamo invitato a questo incontro in qualche modo sono state pensate anche in rapporto proprio a tutti questi spunti, sulla base delle loro competenze ma anche sulla base delle loro esperienze. Ha fatto bene Elisa a sottolineare questo e spero che venga colto da molti proprio questo aspetto. Perché, anziché teorizzando molto, proviamo a partire dall’esperienza.

E proprio sulla base di questo abbiamo invitato Elisa Vaccarino, Eugenia Casini Ropa, docente di Storia della danza e nostra assidua frequentatrice per cui oltretutto conosce anche il pubblico e conosce i diversi pubblici. Cogliendo l’occasione del festival che abbiamo organizzato, abbiamo anche degli ospiti stranieri che fanno parte di questo festival. Vedo Patrick Bonté, regista della Compagnie Mossoux-Bonté, di cui stasera programmiamo lo spettacolo *Simonetta Vespucci*, nonché direttore artistico del festival Bellone-Brigittines a Bruxelles, e quindi probabilmente anche in questa veste potrebbe essere interessante sentire il suo intervento, e Nicole Mossoux che è la coreografa della stessa Compagnia Mossoux-Bonté. Poi più in là c’è Paula Tuovinen, che è la

coreografa dello spettacolo di domani, *The Land of Faravid*, spettacolo finlandese, responsabile della sezione danza dello Zodiak Centre di Helsinki.

Poi ci sono altre persone che abbiamo coinvolto per cose che ci incuriosivano particolarmente. C'è Elena Cervellati che è organizzatrice e anche studiosa di danza e che è stata coinvolta in una "missione impossibile" - in qualche modo - che spero ci racconterà: il racconto di quella che probabilmente è stata l'unica esperienza di inchiesta sul pubblico della danza a livello europeo. C'è Aline Nari, che è danzatrice, coreografa, ma anche ricercatrice e che sabato e domenica sarà la protagonista delle *Danze Minute*, che faremo qui in questo spazio e che rappresentano un lavoro molto particolare; per questo ci ha molto incuriosito che potesse raccontare questa esperienza. Cioè uno spettacolo di un minuto con una sola danzatrice per un solo spettatore, una cosa che va al nocciolo, ad un *grado zero* del rapporto fra danzatore e spettatore. E ci sono altre persone che possono intervenire, tra cui gli spettatori. Ho chiesto di intervenire a uno in particolare, che conosco come assiduo spettatore e che si autopresenta sempre come "spettatore pagante", quindi sottolineando il fatto di non essere spettatore "addetto ai lavori" ma proprio spettatore con il *gusto* della visione di uno spettacolo di danza, Nedo Merendi. Anche in questo caso mi auguro che intervenga anche lui, e comunque vedo anche altri spettatori, con l'invito a rilanciare ulteriormente attraverso le proprie esperienze, le proprie idee o i propri suggerimenti. Infine, vedo anche Bruno Francisci che è direttore di Abano Danza e quindi la sua presenza rilancia anche il ruolo dell'organizzatore nel rapporto con il pubblico e nella dialettica tra il livello più pubblicitario nella costruzione dei programmi e quello invece più di progetto culturale.

Federico Grilli

Bene, Stefano sta svelando i segreti del convegno, piano piano il sipario si apre. Diamo la parola ad Eugenia Casini Ropa. Benvenuta.

Eugenia Casini Ropa

Pensando un poco a che cosa dire qui mi sono posta per prima cosa la domanda: ma come si vorrà che si parli dello spettatore e in che senso? E mi sono configurata due filoni principali: lo spettatore in senso *commerciale*, colui che va a vedere lo spettacolo di danza, e lo spettatore inteso come *controparte artistica*, colui con il quale si vuole in qualche modo comunicare, condividere un'esperienza di tipo artistico. Naturalmente non è che questi due filoni nella realtà siano nettamente separati, appartengono a uno stesso discorso.

La seconda domanda che è venuta è stata: ma perché proprio adesso, in questo momento, non solo momento storico ma proprio in questi giorni, siamo all'inizio di un nuovo secolo e di un nuovo millennio, c'è questo problema, si sente questo problema: parlare dello spettatore, riflettere sullo spettatore, sia nell'uno che nell'altro dei modi, in tutte le sfaccettature che adesso Stefano ci ha svelato ben ampie, in un ampio arco. Perché? Perché c'è bisogno di riflettere sullo spettatore?

Il vizio professionale, il fatto di essere storica e di ragionare continuamente riguardando la storia mi ha fatto un po' pensare: ma certo, qual'è oggi la situazione dello spettatore rispetto a quella che era prima, quella che può essere stata nel tempo, cioè il rapporto che la danza ha avuto con il suo spettatore e che cosa è cambiato, come siamo arrivati a questa situazione particolare sulla quale dobbiamo riflettere? Ora, naturalmente senza fare nessuna lunga storia della danza, mi sono ripercorsa brevissimamente alcune tappe. Naturalmente c'è stato un tempo infinitamente lungo in cui non esisteva uno spettatore propriamente detto della danza; la danza nella sua origine, in sé,

come fatto sociale, rituale, tribale, non faceva distinzione tra chi danzava e chi guardava. Solitamente si danzava tutti, e quando non si danzava tutti, una parte danzava, l'altra guardava ma era una unione di intenti, si dividevano le stesse ragioni della danza, che potevano essere religiose, rituali, di scaramanzia, tutto ciò che vogliamo, però non esisteva questa divisione.

Naturalmente l'idea di divisione - qualcuno addetto a danzare, e qualcuno addetto a guardare - è ovvio che è venuta nel momento in cui si è formato un professionismo, cioè la danza è diventata in qualche modo *spettacolo*. E questo è chiaro a tutti, non c'è bisogno di sottolinearlo. Nel momento in cui la danza è diventata spettacolo si è posto il problema duplice, quello di cui parlavo, da un lato dello spettatore come fruitore dello spettacolo, e dall'altro come entrare in rapporto artistico con questo spettatore. Ma anche qui le cose sono molto cambiate nel tempo. Quando il balletto, il balletto del cinquecento, seicento, settecento, è nato e si è formato, lo spettatore era uno spettatore particolare. Era uno spettatore *elitario*, appartenente solamente a una determinata classe aristocratica, dapprima erano addirittura solo le corti principesche e i cortigiani, poi anche nei teatri resi pubblici, aperti. Però era un pubblico elitario, di classe elevata e il balletto era quella forma d'arte che proponeva una esaltazione del gusto, delle finezze culturali di quella certa classe elitaria. Se pensiamo a tutto il balletto allegorico dal cinquecento al seicento, al settecento, da come il balletto usava gli antichi miti greci nel momento in cui l'Umanesimo aveva portato alla luce tutto questo tipo di cultura, che era conosciuta solo da quella determinata classe, solo da un pubblico elitario, in tutti questi secoli il problema del pubblico non si poneva, praticamente, da nessuno dei due versanti, né quello di avere un pubblico pagante, perché il pubblico esisteva e si riconosceva ritualmente in questi spettacoli ed era il pubblico o che veramente pagava lo spettacolo, il principe che offriva lo spettacolo e quindi non c'era questo problema - la danza era mantenuta dal mecenate - oppure era comunque un pubblico di classe elevata che poteva pagare. Dal punto di vista artistico

lo spettacolo era compreso perfettamente da quel tipo di pubblico, non c'era bisogno di cercare particolari modi per entrare in contatto col pubblico perché la convenzione tra spettacolo e pubblico era chiara. I modi della danza accademica erano derivati dai modi comportamentali di quella società elitaria e d'altra parte le tematiche trattate erano abituali, erano consuete a questo pubblico.

Allora quand'è che comincia il problema del pubblico? Il problema del pubblico comincia ovviamente con quella che potremmo definire una democratizzazione dello spettacolo di danza, cioè comincia con la Rivoluzione Francese, comincia con l'Illuminismo, con la fine del Settecento, con l'avvento della classe borghese ad affacciarsi alla Cultura con la c maiuscola. È qui che cominciano i problemi, è qui che comincia il problema, nel momento in cui i codici dello spettacolo di danza non sono più compresi facilmente da un nuovo pubblico che si affaccia ai teatri. Il pubblico borghese che entra nei teatri e che trova ancora i grandi balletti settecenteschi di carattere mitologico, ha uno scollamento. Per esempio in questo senso possiamo comprendere tutte le polemiche, tutto l'avvento del ballo pantomimo, chi di voi ne sa qualcosa?, il balletto d'azione di Noverre, o tutti coloro che hanno sviluppato il balletto in modo diverso poi nell'Ottocento in modo che avesse trame, tematiche che non fossero più strettamente legate solo alla mitologia, cose che ormai la gente che andava a teatro conosceva molto poco e che quindi introduce nuove tematiche, le tematiche storiche, le tematiche romantiche e così via. E d'altra parte la danza, dal punto di vista artistico per questo pubblico che non condivide più le basi originarie di quel modo di portare il corpo e di danzare, diventa virtuosismo. Si salva, trova il suo massimo risultato di riscontro nel pubblico esasperando virtuosisticamente le sue possibilità in modo da colpire fortemente un pubblico che non ha più le stesse radici della danza stessa.

Quando poi succede veramente il patatrac che ci porta fino ad oggi ad interrogarci sul pubblico è naturalmente col Novecento, nel momento in cui veramente si spezza quel codice di comprensione

che riguardava la danza classica, la danza accademica, il balletto nelle sue forme, quando veramente l'idea dell'arte diventa l'arte individuale, diventa l'idea della relatività del valore nell'arte per cui ogni proposta può essere ugualmente valevole rispetto all'altra, non esiste più un unico canone, si spezza l'idea del canone e nascono tante forme di danza quanti sono gli artisti. Il pubblico a questo punto si è ancora più allargato. La classe borghese non è più l'alta classe borghese ma è anche la media e piccola classe borghese. E la danza moderna, i modi moderni della danza, nascono per essere di nuovo ancora più fortemente democratici. Si aboliscono le vecchie tecniche, la vecchia tecnica del balletto la si vuole in qualche modo distruggere perché appartenente ad altre epoche, ad altri tempi, si vuole ritrovare un corpo naturale che è il corpo a cui la borghesia aspira e da questo corpo devono nascere altre possibilità di comunicazione artistica attraverso il movimento. Qui però il problema diventa estremamente complesso; questo corpo naturale dovrebbe entrare più facilmente - ricordava Elisa prima - secondo i principi e le poetiche dei padri della danza del Novecento, dovrebbe entrare direttamente in rapporto con il suo pubblico. Sapete benissimo, meglio di me, che tutte le teorie della metacinetica, cioè che la danza e il corpo comunica direttamente allo spettatore le motivazioni del movimento, per cui lo spettatore attraverso il movimento riuscirebbe ad acquisire, a sentire lui stesso le emozioni, i sentimenti, le motivazioni di quel movimento, sono una bellissima utopia ma in realtà è qualcosa che nei fatti non avviene così semplicemente, che ha bisogno di una elaborazione artistica molto forte per compiersi veramente, non è così vero che il corpo che si muove comunica immediatamente a chi lo guarda le intenzioni di chi si muove. Questa modalità però che cosa crea? Crea un grande scompiglio, delle difficoltà notevoli. Ossia, se ogni danzatore, se ogni artista inventa le proprie forme di movimento, come il pubblico può adeguarsi alla molteplicità di queste forme? Come può arrivare a comprendere tutte queste tipologie diverse di comunicazione? Questo non è certo facile, anche perché questa libera espressione del corpo deve

necessariamente trovare delle forme, delle modalità, comporsi in una drammaturgia, in una partitura di movimento che possa parlare con il pubblico. Questo a mio avviso è stato ed è ancora forse più di prima il grande problema del rapporto artistico con il pubblico della danza del Novecento.

A questo si somma il fatto di un pubblico che diventa sempre più generico, e sempre più incapace di comprendere questa danza; non ci sono più forti legami culturali, non ci sono più basi fortemente comuni se non in alcuni casi eccezionali in cui alcuni artisti riescono a farsi comprendere.

Perché nel Novecento c'è, parliamo dell'Italia in particolare, questo disamore per la danza?

Nell'Ottocento il pubblico in Italia andava a teatro a vedere l'opera solo per vedere i balletti tra un atto e l'altro e non vedeva mai la fine dell'opera perché dopo il secondo atto c'era il secondo balletto e non si interessava di sapere del terzo atto dell'opera e se ne andava via, tanto che l'opera, il melodramma, fu costretta ad inglobare la danza al suo interno, per far sì che il pubblico vedesse tutta l'opera. Perché da un amore così sviscerato per il balletto si è passati poi nel Novecento a un disinteresse quasi generale, sia per il balletto che per la nuova danza, che d'altra parte in Italia è entrata soltanto molto tardi, nella seconda metà del secolo? Perché lo scollamento è stato veramente enorme. L'Italia in particolare non ha conosciuto la danza moderna fino alla seconda metà del secolo e quindi è vissuta di un vecchio balletto stentato che non aveva più una via di comunicazione diretta con il pubblico.

Oggi il pubblico è generico. Abbiamo di fronte un pubblico di tante classi diverse, di tante formazioni culturali diverse che ha la possibilità di accedere al teatro perché si può permettere di pagare i biglietti, perlomeno soprattutto della danza contemporanea che sono meno cari di quelli del balletto.

Questo pubblico però è generalmente sprovvisto di mezzi di interpretazione. Soprattutto da noi - e qui insisto sull'Italia perché non è così in tutta Europa o in tutto il mondo - il pubblico, i ragazzi, i

giovani, coloro che dovrebbero con forza avvicinarsi alla danza non hanno nella grande maggioranza, nella grande generalità una conoscenza di base della cosa più basilare, cioè del fatto che la danza sia un'arte o un tipo di spettacolo che può essere visto da tutti, che fa parte delle proposte culturali normali del nostro paese, come il teatro, come la televisione, come qualunque altra cosa e che quindi è qualcosa che può essere avvicinato senza né timori reverenziali, né paura di non capire, né l'idea che sia una cosa noiosissima da andare a vedere o inutile. Questo da un punto di vista dello spettatore che va a teatro come spettatore e che quindi deve avvicinarsi alla danza.

D'altra parte molta danza oggi - parlo sempre del nostro paese - non mette in atto delle strategie artistiche utili per farsi comprendere. Non dico che la danza debba essere letteralmente compresa, ma molto spesso, molti autori di danza contemporanea nel nostro paese negli ultimi vent'anni, hanno lavorato molto su se stessi, sull'autoespressione finendo per ottenere un risultato quasi autistico. Parlare molto con se stessi, di se stessi, su se stessi, esprimersi molto, ma senza riflettere a fondo su come far capire all'altro quanto stavano cercando di esprimere; a volte teorizzando veramente che a loro non interessava esattamente di farsi capire dall'altro o di dire all'altro qualcosa, ma che la loro espressione avrebbe dovuto di per sé essere compresa. Questo da un lato è il grande sogno del recupero del senso antropologico della danza, per l'appunto del "io mi esprimo e quindi tu devi capire la mia espressione", che però non è vera nell'arte, perché l'arte deve istituire delle forme che abbiano delle loro regole, delle loro norme, che possano essere personali, individuali ma trasmissibili, condivisibili. Ultimamente parecchi gruppi di danza italiana stanno in effetti recuperando forme più comprensibili, o riavvicinandosi in qualche modo a certe forme di narrazione, quindi trovando dei soggetti, dei temi come fili conduttori, o affrontando una relazionalità diversa con il loro pubblico, cercando di entrare in rapporto con il pubblico.

Allora, per concludere questa chiacchierata un po' ondivaga, vediamo delle proposte per modo di dire, ipotesi che io posso fare oggi sul problema del pubblico, sia il problema di portare il pubblico alla danza che di farsi comprendere, di far sì che questo pubblico entri in rapporto davvero e quindi ami e continui ad andare alla danza. Dal punto di vista del portare il pubblico alla danza, certo, io ho sentito in molti convegni e molte situazioni parlare di mille strategie, particolari forme di abbonamenti, avvicinamento dei giovani in un certo modo e poi tutto quel lavoro assolutamente meritorio, che ormai anche i gruppi italiani hanno imparato che è necessario fare, di lavoro culturale intorno alla loro creazione, non dedicarsi più solamente alla creazione, alla produzione ma seminari, convegni, momenti di incontro, lavoro di tipo culturale per creare un tessuto di interesse intorno a loro. E molte altre cose che possono essere fatte.

Io però sono fissata su un problema che dico continuamente - chi mi conosce lo sa bene - e su cui sollecito continuamente ad investire: soprattutto in una situazione come quella italiana, ma penso anche in molte altre nazioni, il pubblico bisogna crearlo dalla base, da quando è piccolo, cioè dai bambini. Se in questo paese non esiste una diffusa cultura della danza, cioè un senso diffuso nella cultura media che la danza sia una cosa che si va a vedere normalmente come si va allo spettacolo di teatro per bambini o al cinema o a qualche altro tipo di spettacolo, il pubblico non si avvicinerà mai, la danza rimarrà un tipo di spettacolo elitario, ogni gruppo creerà i suoi adepti, il suo circolo, rimarranno quegli affezionati che noi oggi conosciamo. Noi oggi andiamo sempre con la nostra valigina, andiamo a Reggio Emilia, andiamo a Ferrara, andiamo a Milano, andiamo a Polverigi e siamo sempre gli stessi, sono sempre le stesse cinquecento persone che girano per l'Italia a vedere la danza. Se si vuole che altre persone arrivino e trovino normale vedere la danza si deve cominciare col fare della danza un fatto culturale normale e cominciare dalle scuole, immettere la danza nelle scuole fin dalla scuola materna, far sì che la danza sia una cosa che si impara come si

impara il disegno, come si imparano un po' di nozioni musicali, la danza e il movimento, e l'elaborazione del movimento venga inserito fino dall'inizio, cioè crearci un pubblico naturale, naturale perché ben disposto verso la danza. Questo si comincia a fare in qualche modo ma molto a rilento, non a livelli istituzionali, ed è un investimento a lunga scadenza, è chiaro che questo pubblico non sarà pronto per la prossima stagione e nemmeno tra due anni, sarà pronto forse tra dieci anni. Ma a mio avviso su questo in maniera principale bisogna scommettere, oltre ad adottare tutte le strategie possibili di altro tipo, promozionale.

L'altro versante, cioè il versante artistico, come far sì che poi il pubblico veramente si affezioni e si appassioni alla danza perché comprende, perché vibra assieme a ciò che la danza gli propone, allora qui di nuovo l'attenzione al pubblico da parte dei danzatori contemporanei dovrebbe essere, parlo sempre dell'Italia, molto più forte di quello che è. L'attenzione a trovare delle strategie comunicative che siano anche strategie di carattere estetico, a costruire delle modalità relazionali interessanti e forti, che possano far sì che il pubblico veramente si possa riconoscere nella danza che vede.

Federico Grilli

Grazie Eugenia. Questo convegno sta assumendo veramente i caratteri del giallo perché ogni intervento arricchisce in modo veramente vario il tema. Eugenia per esempio ha trattato anche questo tema del linguaggio dei coreografi rispetto allo spettatore, che è un tema che meriterebbe un altro convegno. Io avevo una curiosità: siccome fino ad adesso abbiamo parlato del pubblico e vedo che tra gli invitati ufficiali c'è un signore che si definisce spettatore pagante, a me non dispiacerebbe sentire un breve flash. Io volevo farlo intervenire prima perché di solito lo spettatore tradizionalmente interviene dopo, nel senso che si vede lo spettacolo, applaude o fischia, o

comunque manifesta il suo assenso o dissenso, interviene sempre alla fine. Ma manteniamo la tradizione. Passiamo a un coreografo. Io inviterei qui Patrick Bonté, se è disponibile. Direttore artistico del Festival Bellone-Brigittines di Bruxelles e regista della compagnia Mossoux-Bonté. Con lui c'è Nicole Mossoux, coreografa della compagnia ed Enzo Pezzella, danzatore nello spettacolo.

Nicole Mossoux

Vorrei raccontare una storia accaduta più di dieci anni fa in una piccola città nel nord del Messico. Abbiamo messo in scena il nostro primo spettacolo che si chiamava Juste ciel; era una domenica pomeriggio, le ragazze avevano dei cestini da pic-nic nella sala, una sala veramente minimale, con una equipe tecnica un po' disastrosa per noi. Credo che per noi sia il più bel ricordo di pubblico, c'erano queste famiglie messicane che non avevano mai visto della danza sperimentale contemporanea e che sono entrate nello spettacolo assieme a noi altrettanto bene di gente di grande cultura e conoscenza.

Enzo Pezzella

Il ricordo maggiore è stato mentre preparavano il pubblico, delle piccole ragazze con gonnelline faceva caldo eventualmente e che con il loro primo spettacolo Juste ciel hanno aderito perfettamente allo spettacolo senza aver mai visto uno spettacolo di danza prima.

Patrick Bonté

Sì, credo che il miglior pubblico, per quel che ci riguarda in tutti gli spettacoli, è di due tipi. Ci sono due tipi di spettatore ideale: da una parte gli addetti ai lavori, i critici, i professori, la gente che

appartiene al mondo culturale, perché decodificano i segni dello spettacolo e possono amare o meno lo spettacolo conoscendo delle cose, perché capiscono bene quello che c'è in scena. Il secondo tipo di spettatore perfetto è quello che non è mai andato a teatro, che non conosce la danza, che non conosce le forme dello spettacolo contemporaneo ma che si avvicina con i suoi occhi, con il suo cuore senza porre la questione di che cosa mi deve piacere, oppure che vado a vedere qualcosa che non capisco. In altre parole l'essenziale è che lo spettatore non si ponga la domanda di cosa "deve" vedere quando vede lo spettacolo.

Nicole Mossoux

Quello che ci interessa come pubblico e anche come creatori, è indirizzarci alla sensibilità, la sensibilità individuale di ogni persona nel pubblico, d'avere una comunicazione attraverso questo, che non passa affatto per la comprensione, che non passa per la referenzialità. Credo che il luogo d'apertura della danza e di tutta la ricerca oggi è di colpire là, la sensibilità dello spettatore che incontra quella dell'immagine sulla scena.

Patrick Bonté

Per riprendere quello che diceva Elisa, in Belgio per molto tempo abbiamo avuto l'onnipresenza di Maurice Béjart nella danza, dunque una visione neoclassica del balletto. Quando Béjart ha lasciato il Belgio si sono veramente liberate tutte le altre forme di danza contemporanea, il padre ha lasciato i suoi bambini, e così la danza è esplosa in Belgio ma grazie alla formazione forse che ha avuto nella sua scuola, Mudra. Effettivamente gli spettatori che vanno a vedere Béjart, che vanno a vedere del balletto - chi viene a Bruxelles trova sempre le sale piene - non sono gli stessi che vengono a

vedere la danza contemporanea. Io credo che quelli interessati alla danza contemporanea siano giovani curiosi, che vengono dall'arte plastica, per esempio ...

Quello che volevo dire è che a Bruxelles abbiamo un tipo di pubblico molto vasto ma formato soprattutto da giovani curiosi, fiamminghi o francofoni. Io credo sia molto giusto che la danza si colleghi al giorno d'oggi, è un linguaggio veramente contemporaneo che stiamo inventando oggi. Forse, sulla questione dello spettatore che va verso il danzatore o verso la danza e del danzatore che va verso lo spettatore credo che il danzatore, il coreografo, l'artista non deve sottostare affatto al pubblico. E' una cosa senza futuro se ci si comincia a interessare alla reazione dello spettatore, altrimenti cominciamo a partire dall'elenco telefonico. Ma, beninteso, tutto il lavoro dell'artista è di rendere sensibile a tutti quello che è veramente particolare, e dunque un lavoro propriamente artistico concerne lo spettatore e l'artista stesso, e questo è essenziale. Parlo in maniera troppo categorica, perché spesso si sente di organizzatori e programmatori di spettacoli dire a proposito di uno spettacolo: non è per il mio pubblico, questo il mio pubblico non lo può capire. Si pone allora una domanda a questa scusa generica che ci arriva. In effetti il ruolo di un organizzatore, di un programmatore di spettacoli è di far cogliere al suo pubblico la posta in gioco negli spettacoli, può essere il tramite ideale ed essenziale di comunicazione del lavoro sullo spettacolo. Ma se l'organizzatore non fa questo tipo di lavoro, non può farlo in nessun caso l'artista.

E' quindi un problema di passione, di conoscenza e di interesse del direttore che invita gli artisti e che conduce gli spettatori a condividere delle questioni artistiche.

Io parlo in maniera molto libera perché mi trovo proprio nel ruolo del programmatore. Effettivamente da qualche anno faccio la co-direzione di un festival a Bruxelles che accoglie delle opere molto particolari, di danza, di teatro, opere che sono tra la danza e le arti visive, effettivamente se noi non potessimo difendere ciascuno spettacolo in maniera assoluta, non

potremmo fare il festival. Questo è possibile nel nostro festival perché ci sono pochi spettacoli, è un piccolo festival con una dozzina di spettacoli in tre settimane. E forse questo crea la possibilità di difendere ciascuno spettacolo. Ma per noi è una questione davvero essenziale.

Federico Grilli

Bene, penso che i nostri ospiti abbiano arricchito ulteriormente il tema del dibattito. A questo punto varrebbe la pena sentire anche il parere - dato che negli interventi precedenti sono stati tirati in ballo gli organizzatori che si pongono il problema del pubblico che esiste - non sarebbe male sentire il parere di Elena Cervellati. Elena Cervellati sta svolgendo una interessante esperienza con una compagnia italiana, direi una delle migliori compagnie italiane, che è Abbondanza-Bertoni, e quindi io darei la parola a Elena.

Stefano Casi

A cui nell'invito a partecipare a questa chiacchierata ho chiesto anche una cosa in più, non solo da organizzatrice, ma anche da studiosa. Infatti la vediamo arrivare qui al tavolo con un libro estremamente interessante *Les publics de la danse* di Jean-Michel Guy, che è stato pubblicato in Francia nel 1991. È l'unica inchiesta in Europa di questo spessore sul pubblico della danza. Peccato che risalga a dieci anni fa; l'unico lavoro molto nel dettaglio sul pubblico della danza risale a dieci anni fa e da allora credo che non ci sia più niente di questo tipo. A Elena abbiamo chiesto di raccontarci questa cosa e di dirci qualcosa anche sull'aspetto dell'organizzatore che era stato tirato fuori anche nell'ultimo intervento.

Elena Cervellati

In realtà dal punto di vista del mio ruolo di organizzatrice io ho pochissimi contatti con il pubblico, perché il mio lavoro di organizzatrice è quello di trovare i contatti tra una compagnia di teatro danza e gli organizzatori di eventi e di rassegne che lavorano in teatro e che sono quelli che hanno il rapporto con il pubblico. Quindi dal punto di vista professionale la mia figura è di quelle più lontane dal pubblico, non arrivo mai ad avere un contatto vero e proprio con il pubblico, a parte rari casi. La mia presenza qui è invece per raccontare questo studio che è stato fatto e pubblicato in Francia e che ha voluto fare una indagine conoscitiva su quelli che vengono definiti i pubblici della danza. Uno studio che è stato commissionato dal Ministero della Cultura Francese e che, diviso grosso modo in due parti, svolge un'indagine da un lato quantitativa, tramite una lunga serie di domande, di interviste, rivolte a un campione di spettatori di spettacoli di danza, in una seconda parte invece svolge un'indagine più qualitativa, più di approfondimento e riflessione su quello che viene considerato un ipotetico "immaginario della danza.

Il punto di partenza di questo studio, la motivazione di base che ha spinto un'istituzione come il Ministero della Cultura a commissionare uno studio del genere, è proprio un concetto di democratizzazione della cultura - concetto che è stato tra l'altro citato prima - che viene considerato nella politica culturale francese come fondamentale, come uno dei motivi ordinatori della politica culturale, quindi ovviamente la volontà e il tentativo di ampliare il pubblico della cultura e di rendere la cultura il più possibile disponibile ad un pubblico sempre più ampio. In questo senso si inserisce appunto questo studio che è stato fatto su un campione di diecimila cittadini francesi adulti; fra questi sono stati intervistati in particolare 1700 francesi che possono essere definiti come spettatori di danza, cioè che hanno visto almeno uno spettacolo di danza negli ultimi quattro anni, a partire dagli anni in cui è stata fatta l'intervista, cioè la fine degli anni Ottanta. A questi spettatori

sono state poste tantissime domande che delineano nell'insieme una sorta di quadro di quello che può essere questo oggetto di studio che è il pubblico della danza. In particolare in una prima parte sono state fatte domande cosiddette di memoria, cioè relative a che titolo aveva lo spettacolo che hanno visto, dove è stato visto, il nome del coreografo, il nome degli interpreti, in modo quindi da avere una classificazione oggettiva dello spettacolo. In un secondo tempo è stato invece chiesto in che genere di danza si poteva far rientrare lo spettacolo che è stato visto, lasciando in questo caso la più ampia libertà di risposta, cioè senza voler influenzare la risposta dello spettatore e arrivando quindi ad una classificazione cosiddetta spontanea della visione che lo spettatore ha avuto. In una terza fase è stata posta una domanda chiusa, cioè indirizzando lo spettatore a classificare necessariamente lo spettacolo o come spettacolo di danza classica, o come spettacolo di danza contemporanea, di danza moderna, di danza folklorica o di danza jazz, arrivando così da questo primo nucleo di domande a dare una rappresentazione grafica, tramite schemi e tabelle, del pubblico della danza. Ci sono tantissime variabili, tantissimi fattori, tantissime caratteristiche che vengono considerate e valutate in questo studio; alcune sono più interessanti di altre. Ad esempio si mette in luce la disuguaglianza sociale e geografica di fronte allo spettacolo di danza, mettendo in luce come sia più facile trovare frequentatori di spettacoli di danza ad esempio a Parigi piuttosto che nei paesi con meno di mille abitanti oppure tra chi è tra i 25 e i 39 anni piuttosto che tra le fasce di età più elevate oppure tra chi appartiene ad una classe sociale benestante, che gli permette un reddito buono piuttosto che tra chi ha un reddito inferiore.

Un altro aspetto interessante è quello delle motivazioni che spingono ad andare a vedere uno spettacolo di danza, perché più che l'interesse per l'evento artistico in sé o l'interesse per il coreografo, per i danzatori, per il fatto artistico, si rivela come motivante ad uscire di casa e ad andare a teatro l'occasione, il fatto che in quella determinata serata vadano a teatro anche gli amici,

che vada a teatro il gruppo che si frequenta, oppure anche il fatto che si tratti di un evento considerato socialmente interessante quindi che sia un evento in cui è bene essere presenti.

Altro fattore che dà delle indicazioni particolari sul pubblico è quello della sensibilità ai prezzi. Si è riscontrata anche in questo caso una differenza tra lo spettatore che ama la danza accademica, lo spettatore di balletto, e lo spettatore di danza contemporanea: lo spettatore dello spettacolo di balletto è disposto ad acquistare un biglietto più costoso rispetto a quello che è disposto ad acquistare uno spettatore di danza contemporanea.

Tutti questi vari dati che vengono riassunti e presentati non fanno altro che delineare quelli che vengono definiti i pubblici della danza. Non si può parlare - secondo gli autori della ricerca e secondo quello che si è detto anche prima - di un pubblico unico ma piuttosto di tanti pubblici, non tanto di pubblici della danza ma di pubblici delle danze, perché per ogni pubblico c'è un tipo di danza o, viceversa, ogni tipo di danza ha un proprio pubblico. Le considerazioni che vengono fatte hanno anche una lettura più generale, uno scopo più generale, viene messo in luce per esempio come due francesi su tre non abbiano mai visto uno spettacolo di danza. È interessante però notare come, se viene chiesto a chi non ha mai visto uno spettacolo se desidera vedere uno spettacolo, la risposta più frequente è "non so". Cioè non si riscontra una avversione che determina il fatto di non aver mai visto uno spettacolo di danza ma è proprio una non conoscenza del fatto stesso. D'altra parte si è verificato, sempre tramite queste interviste, come anche chi è uno spettatore non abituale di danza afferma di avere desiderio di vedere altri spettacoli. Quindi la considerazione utile è che se si riesce a colmare il grande vuoto che c'è tra chi non ha mai visto uno spettacolo e chi anche ne ha visto uno solo si può aprire in qualche modo un pubblico della danza senz'altro molto più ampio di quello che non sia adesso.

In una seconda parte di questo studio si affronta invece in modo più approfondito, più teorico il parlare della danza; la danza arte per eccellenza dell'indicibile, di cui si dice tante volte che non si può parlare, che comunica senza parole, è anche un'arte di cui si cerca sempre di parlare e anche il pubblico parla della danza. In base ai discorsi che vengono fatti sugli spettacoli gli autori hanno cercato di ridefinire una classificazione del pubblico che esuli dalla tradizionale classificazione degli spettacoli e quindi del pubblico in danza classica, danza contemporanea, danza moderna, danza jazz e danza folklorica, ma che arrivi a raggruppamenti più trasversali del pubblico e, sempre grazie ai questionari e grazie all'analisi di queste risposte, si può infatti vedere come si possono tracciare dei gruppi trasversali di spettatori che quindi possono in realtà passare da un tipo di spettacolo ad un altro perché hanno un interesse, un'affinità non solo verso un genere, un tipo di spettacolo di danza ma, se possono capire che ce l'hanno, hanno un interesse anche verso altri generi di danza. E così è interessante notare come questa trasversalità può investire non solo i pubblici della danza ma in generale i pubblici della cultura, chi è interessato a seguire ad esempio le mostre di arte contemporanea può essere un buon pubblico di spettacoli di danza contemporanea e quindi andare a cercare questo pubblico nei luoghi che frequenta può portare delle aperture nuove anche al pubblico della danza.

In sostanza questo studio quindi forza un campione di spettatori a verbalizzare un'esperienza che in questo caso particolare è l'esperienza della danza. Secondo gli autori il modo di vedere la danza dipende proprio dal modo di verbalizzare l'esperienza della danza stessa, che è ovviamente un'affermazione criticabile anche perché spesso l'aspetto emozionale e quello cognitivo si intrecciano e si mescolano continuamente. Sta di fatto che il costringere un gruppo ampio di spettatori a verbalizzare un'esperienza e quindi a parlare della danza è senz'altro una via per cercare

di conoscere questo oggetto, che può essere un oggetto di studio, un qualcosa costituito proprio da questi pubblici della danza.

Questo è il tipo di ricerca, ovviamente ci sono tantissimi particolari, tantissime caratteristiche di cui si parla, lo scopo è quello di dare una lettura, per forza parziale, e una lettura di dati ovviamente dipende da chi legge i dati, però senz'altro dà un panorama abbastanza complesso. A distanza di dieci anni io penso che grandi cambiamenti non ci siano, ma è chiaro che un'affermazione così è un'idea, non basata su dei dati perché non c'è un'altra ricerca di questo tipo, ma immagino che la società non sia cambiata a tal punto da poter dire che sono cambiate le condizioni della fruizione della danza. E quindi penso che questo studio possa effettivamente considerarsi attuale.

Eugenia Casini Ropa

Un piccolo appunto per confermare ciò che Elena stava dicendo sull'oggi. Ho incontrato un paio di settimane fa l'estensore di questo studio e parlando proprio di questo diceva che purtroppo le cose non sono cambiate in questi dieci anni, che non si sta facendo un analogo studio attuale però sostanzialmente ciò che si era ricavato lì pare ancora valido per oggi. Questo a conferma dell'impressione.

Federico Grilli

Mi fa piacere che Elena ci abbia raccontato questa ricerca. Trovo molto corretto che quella ricerca sia stata impostata con il titolo "I pubblici della danza", perché è un po' la realtà e sarebbe interessante riuscire - non è escluso che si possa fare in un prossimo recente futuro, magari con un altro convegno - a sviluppare questo tema, perché secondo me, proprio sulla ricerca fatta in Francia, considerando che la Francia in Europa è un paese che investe miliardi di denaro pubblico, investe

cinque volte la quota del FUS italiano, sarebbe interessante vedere in un paese dove ci sono 18 centri coreografici regionali, che sono poi di fatto centri nazionali anche se si chiamano regionali perché svolgono attività in tutto il paese, il rapporto che c'è tra investimento pubblico, presenza di centri coreografici che comunque formano il pubblico e i pubblici della danza. Perché se è vero che in quella ricerca c'è scritto che due francesi su tre non hanno mai visto uno spettacolo di danza, allora io penso con orrore alla situazione del nostro paese, perché quando si va in Francia in tournée, una cosa è certa: che i teatri sono pieni e il pubblico c'è, ma non solo in Francia, per esempio anche in Belgio. Sarebbe molto interessante riuscire a sviluppare questi temi perché poi la Francia insieme ad altri paesi, penso alla Germania, è comunque un paese di riferimento da questo punto di vista in rapporto al pubblico. Io vengo dal festival di Montpellier, sono stato là una settimana, ho potuto vedere vari spazi, vari teatri, vari spettacoli e soprattutto vedere come esistano vari pubblici, completamente differenti, però i teatri erano tutti pieni, sia quelli piccoli, che quelli grandi, che quelli medi.

Darei adesso la parola a un altro punto di vista, che è quello di un festival, quindi inviterei Bruno Francisci che è il direttore artistico del festival di Abano Danza.

Bruno Francisci

Dico alcune cose in maniera non assolutamente teorica ma legate alla mia esperienza, che è un'esperienza certamente limitata ma che forse può avere qualche significato generale. In questo senso mi pare che questo incontro, così come si è sviluppato finora, meriterebbe di avere una cadenza annuale per fare il punto su un argomento che credo stia davvero a cuore a tutti coloro che compongono il più vasto pubblico della danza – che non comprende soltanto gli spettatori.

Da che parte cominciare? Io penso sempre al pubblico della danza, inteso come fruitore dello spettacolo di danza ma anche come facitore di spettacolo, come a qualcosa di estremamente vasto e arrivo a metterci dentro anche il popolo delle discoteche notturne e il pubblico che fa la danza di balera, perché sono veramente una realtà sotterranea – che io non conosco molto, ma di cui ho delle conoscenze indirette e che comunque io credo costituisca una parte di quello che è il grande pubblico della danza. Questo per dire che non so se questo pubblico è conquistabile al nostro lavoro – io penso probabilmente di no – perché comunque la danza come la intendiamo noi è un fatto in definitiva elitario, come lo fu il balletto ottocentesco, perché si tratta di un fenomeno che ha una sua complessità, una sua valenza anche intellettuale oltre che estetica ed è riconducibile ad altre forme d'arte che di fatto non sono fruibili da un pubblico vastissimo. Quindi occorre delimitare anche l'ambito d'azione e rendersi conto che una persona su due sulla popolazione di un intero stato è tantissimo, se parliamo di questo tipo di danza. Ma certamente non ci sono limiti al lavoro che dobbiamo fare.

Eugenia Casini Ropa ha detto una cosa secondo me importantissima, che è poi il succo di tutto quello che potremmo dire della situazione oggi della danza in Italia, dall'angolo prospettico che stiamo considerando. Cioè, che vi sono due direzioni su cui lavorare – e credo che una prima conclusione del nostro incontro possa essere questa. La prima direzione è quella del coreografo, del produttore, del facitore di danza che in qualche maniera deve cambiare l'impostazione del proprio lavoro. Scusatemi se uso questi termini perentori e, riallacciandomi a quello che diceva prima Patrick, io credo che un creatore, non solo di danza ma in generale di arte, debba non tenere conto del pubblico, non ne tenga conto di fatto, ma allo stesso tempo io credo che debba tenerne conto. Mi sembra impossibile disgiungere questo binomio, mi sembra impossibile pensare a un coreografo che costruisce, che realizza degli spettacoli senza che egli pensi a un pubblico. Così però mi sembra

inconcepibile che lo debba pensare solo in funzione dei gusti del pubblico. Nel rapporto tra questi due corni del dilemma sta la magia della creazione artistica. Da parte nostra, cioè da parte di coloro – gli organizzatori, i programmatori – che in un certo senso sono un punto di snodo di questo meccanismo, uno dei diversi punti di snodo, credo che debba essere compiuta una funzione di mediazione tra i produttori della danza e i fruitori. In che senso? Innanzitutto io credo che noi dobbiamo essere una sorta di interfaccia tra chi produce danza, tra il coreografo, il danzatore, e lo spettatore.

Il concetto di “spettatore pagante” è veramente un concetto tutto da sviluppare; perché una persona che destina una parte, grande o piccola, del proprio reddito, per acquistare questo bene culturale, beh, io credo che meriti innanzitutto rispetto, meriti che ci si relazioni con lui. La mia esperienza è stata sempre quella di avere tutti i mezzi promozionali necessari, gli abbonamenti, gli adescamenti, le pubblicità, ma soprattutto quello di avere un rapporto diretto. Io e i miei collaboratori, pochi collaboratori, cerchiamo di interloquire, di sondare gli umori, di colloquiare all’ingresso del teatro, certamente anche con delle indagini, dei piccoli questionari, però mantenendo un rapporto che poi diventa un moltiplicatore di spettacolo – perché è chiaro che la miglior pubblicità la fa chi è rimasto soddisfatto del prodotto che gli hai venduto e che egli ha comprato.

Nello stesso tempo tu devi stabilire dei collegamenti con il produttore dello spettacolo. In questo delicato equilibrio e viluppo di fili di collegamento entrano in gioco altri fattori che sono economici, che sono logistici, che sono informativi. Ed è ben vero che occorre anche trovare il sistema per informare il pubblico, per consentirgli di fare le sue scelte, per consentirgli di approfondire le scelte che ha fatto. Ci sono questi problemi e oggi ci sono dei mezzi ulteriori, per esempio Internet: oggi pomeriggio siamo arrivati qui a Teatri di Vita con facilità, salvo le code sulla tangenziale, grazie alle spiegazioni sul vostro sito che è molto ben fatto.

Ora, dicevo, lo spettatore. Il rapporto tra spettatore e artista è fondamentale per noi. Non potremmo lavorare senza avere il collegamento diretto tra questi due poli.

L'altro punto che Eugenia Casini Ropa ha fissato come capitale, che io condivido totalmente, è quello della creazione del pubblico futuro. Infatti, una parte delle risorse del Festival Abano Danza io le ho destinate proprio alla costruzione del pubblico giovane, con anche qualche difficoltà perché ho imposto al coreografo che ha costruito lo spettacolo per i bambini di incontrarsi con gli insegnanti, di spiegare loro cos'è una coreografia, come si monta uno spettacolo, di darne anche il senso. Io non capisco perché questi coreografi sono incapaci di scrivere cinque righe dove dicono che cosa vogliono dire. Certo, mi direte, non è loro dovuto, non sono tenuti a fare questo: però si può farlo, lo si può dire se non lo si vuole scrivere. O lo si può dire ad un giornalista bravo che poi lo traduce in linguaggio corrente. È necessario anche che il coreografo in questa fase, cioè nella fase di costruzione del pubblico, sia presente, perché allora non solo magari si fa il suo pubblico personale, ma contribuisce anche a fare in generale il pubblico della danza, in questa fase creativa. E poi – non so come si possa riuscirci – ma veramente la danza dovrebbe entrare nelle scuole, perlomeno in quelle primarie: accanto al far di conto, al disegnare, al dipingere (e aggiungerei anche la musica, che poi è fondamentale per la danza) dev'esserci la pratica della danza. Allora energie, insistenze, risorse in queste due direzioni io credo che siano obbligatorie.

Volevo dire tantissime cose, ma poi non c'è mai il tempo e oltretutto dovremmo anche svilupparle. Ma, per esempio, io credo veramente che ci sia il pubblico delle danze, cioè i pubblici della danza, ma preferisco dire il pubblico delle danze perché davvero ci sono tante danze. Questo lo si vede anche dalla mia programmazione, io non trovo che debba esserci discrasia e separatezza ed esilio dell'una o dell'altra, per esempio tra buoni spettacoli di danza classico-accademica e spettacoli di danza contemporanea. Bene, io credo che questo sia un argomento che forse non è stato

sufficientemente affrontato, ma che andrà affrontato in una prospettiva anche di trattazione storica; e spesso dimentichiamo che è necessario andare indietro perché in questo modo comprendiamo come anche la danza sia un fenomeno che trae radice e fondamento dal tempo, dalle situazioni sociali, politiche, economiche in cui si trova a nascere e vivere. Quindi anche questo è un discorso importante: cioè capire il grande mondo della danza che certamente nel momento in cui la pratica di una danza di un altro tempo viene riprodotta oggi deve avere una valenza filologica diversa e deve essere presentata in maniera diversa da un reperto filologico presuntuosamente presentato come reperto, e quindi come vero, come oggetto riproducibile.

I pubblici della danza allora vuol dire, come tu dicevi prima di aver trovato al Festival di Montpellier, risposte diverse che noi dobbiamo dare a vari segmenti del più grande pubblico. Quindi senza prendere in considerazione quello delle discoteche, abbiamo un nostro pubblico che però a sua volta è variegato. Poi c'è anche il pubblico dell'informazione, della critica e del giornalismo che io per un certo periodo ho inseguito destinando fettine del mio magrissimo bilancio anche a un ufficio stampa, il quale rompesse le scatole a questo e a quello (tipo "dai, vieni fai l'articolo", eccetera), poi mi sono stufato e ho detto, vabbeh! vorrà dire che non funziona. Però anche lì potrebbe essere fatta una riflessione perché sappiamo che i quotidiani non destinano spazio alla critica di danza, sappiamo, nonostante la benemerita azione di Elisa Vaccarino che noi credo non finiremo mai di ringraziare per quello che ha fatto in televisione e continua a fare, sappiamo quanto spazio la televisione, anche nei telegiornali, dedichi alla danza. E quindi questo è un problema che occorre affrontare.

Io mi fermo perché mi rendo conto di aver rubato molto tempo, ma molte cose ci sono ancora da dire. Concludo dicendo che in realtà gli operatori della danza, i critici, gli storici, i programmatori, gli spettatori paganti, gli organizzatori di convegni e di festival e così via, sono un organismo unico

che forse noi riusciremo pian piano a individuare, a comporre e a far dialogare tra sé e sé. Perché questa è l'unica strada io credo – ma ci stiamo arrivando, mi pare – per fare in modo che tutti i nostri sforzi possano arrivare a un qualche buon risultato.

Federico Grilli

Grazie. Io inviterei Paula Tuovinen, che è responsabile danza dello Zodiak Centre di Helsinki e coreografa, così sentiamo un ulteriore parere. È coreografa dello spettacolo in programma per venerdì: *Land of Faravid*.

Paula Tuovinen

Sul rapporto tra pubblico e danzatori, partirò col parlare della quantità della danza in Finlandia, o del pubblico della danza in Finlandia. Al momento in Finlandia abbiamo tanti spettatori per la danza o per la danza contemporanea quanti per il calcio. Questo non perché abbiamo molto pubblico, ma al contrario, è il calcio finlandese a non avere molto pubblico, perché noi abbiamo l'hockey su ghiaccio e questo è il motivo perché anche noi non abbiamo molto pubblico.

Io non posso raccontarvi l'intera storia della danza contemporanea in Finlandia ma parto dagli anni Sessanta quando la danza contemporanea ha iniziato a svilupparsi in Finlandia. Da noi la danza è sempre stata marginale nelle attività culturali finlandesi tanto che è finanziata solo dall'1% del budget culturale. Fino a poco tempo fa non ci sono state entrate per la danza e di conseguenza questa è una ragione o forse la ragione principale che rende molto difficile far crescere il pubblico perché ci sono stati solo forse tre spettacoli per ogni produzione di danza. Di conseguenza non c'è stata molta possibilità di sviluppare un pubblico di danza, che si riduceva quasi sempre ad amici, altri danzatori e coreografi e addetti ai lavori che volevano veramente vedere la danza. Un altro tabù

che riguarda la difficoltà di far crescere il pubblico, è l'aspetto non verbale della danza; i danzatori stessi e i coreografi hanno pensato che non spettasse ai danzatori né ai coreografi scrivere su quello che stavano facendo o spiegare quello che stavano facendo. E il pubblico è solito pensare che tutta la danza sia difficile da capire.

La Finlandia ha una cerchia di teatri molto forti, il teatro finlandese è molto forte, forte dal punto di vista emozionale e selvaggio perché il nostro linguaggio è così originale e speciale. Il teatro è stato molto importante per i finlandesi. Nel 1960 il governo cominciò a costruire dei teatri, grandi centri di produzione teatrale in tutta la Finlandia, così adesso ci sono più di venti teatri finanziati dallo stato e nessun teatro di danza. Questa è una delle ragioni della condizione dei danzatori, che non hanno molto pubblico. Dal 1981 abbiamo il Dipartimento di Danza all'interno dell'Accademia Teatrale Finlandese, che è una scuola di livello universitario per la danza. La danza contemporanea finlandese ha cominciato da allora a crescere più rapidamente. Perché abbiamo iniziato ad avere un incremento di danza contemporanea. C'era molta gente che aveva veramente bisogno di un posto dove fare spettacoli; nel 1996 mettemmo su lo Zodiak Centre per la nuova danza che al momento è il più grande centro per la danza contemporanea, o nuova danza. Ha anche molto pubblico e sta crescendo tuttora.

Zodiak è una organizzazione ombrello di spettacoli; non produce spettacoli interamente ma solo in parte e al momento noi produciamo circa 20 o 25 performances o differenti spettacoli ogni anno. Zodiak produce principalmente danza finlandese ma abbiamo anche lo *Sidestep festival*, un festival di carattere internazionale.

Al momento abbiamo da 30 a 50 persone di pubblico per ogni spettacolo, molto raramente il teatro si riempie. Quello che abbiamo capito è che il pubblico della danza è più giovane, appartenente ad

una cultura underground piuttosto che ad una cultura alta. Anche che il pubblico è interessato ai film, alle arti visive, e non è simile al pubblico teatrale.

Quello che stiamo cercando di fare in Finlandia per far crescere il pubblico è cercare di dare più informazioni al pubblico, abbiamo il Finnish Dance Information Centre, che fino ad ora non ha effettivamente lavorato molto, ma adesso sta cominciando ad essere finanziato meglio, stiamo cercando di lavorarci sopra di più. Il Finnish Dance Information Centre pubblica un magazine di danza chiamato *Tanssi*, che significa *danza* in Finlandese, ed esce quattro volte l'anno; dal punto di vista internazionale ogni anno abbiamo cominciato a pubblicare *Finnish Dance in Focus*, ed è uno dei canali per dare informazioni al pubblico. Stiamo anche provando ad educare la gente, perché senza l'educazione la gente non ha gli strumenti per leggere la danza, se non hanno i concetti è difficile capire. Facciamo delle discussioni, per ogni rappresentazione c'è una serata in cui il pubblico, dopo lo spettacolo, ha la possibilità di parlare con gli artisti. Anche la comunità della danza sta cominciando a formarsi in Finlandia, così ci sono molti che provano a lavorare circondati da gente che vive vicino allo Zodiak, per esempio. Abbiamo aggiunto per il momento un *workshop* dove un vecchio coreografo lavora con tutti quelli che vogliono fare danza per se stessi, sono non danzatori, vengono dalla città e sembra che la gente ami molto questo. Quello che stiamo cercando di fare è di costruire una struttura per le scuole normali in modo che i bambini piccoli faranno delle *classi* di danza a scuola, anche questo sta diventando realtà. Quello che gli artisti stanno cercando di fare adesso di più, e anche noi stiamo cercando di fare, è di scrivere di più sulla danza, almeno nell'ultimo numero di *Finnish Dance Focus* che ho portato qui oggi ci sono tre interventi dei coreografi stessi. Che cosa ancora posso dire su questo argomento? Se avete qualche domanda sono molto interessata a rispondere

Come coreografa, penso che gli artisti debbano essere molto autonomi, il che significa non pensare molto al pubblico, che cosa piace loro, o se a loro piace o no. Voglio dire che se fosse così non ci sarebbe stato nessun progresso nell'arte. Bisogna essere onesti con quello che si deve fare, ma d'altro canto il ritmo della *performance* è sempre significativo per il pubblico. Questo è perché dall'inizio alla fine dello Zodiak Centre io sono interessata al ritmo e ho provato a concentrarmi, per esempio in *Land of Faravid*, nel ritmo della *performance*. Ma c'è una parte dello spettacolo, quando io combatto contro una normale drammaturgia, dove ci sono dieci minuti troppo lunghi. Anche se sapevo che il pubblico non l'avrebbe amata propriamente, o la maggior parte del pubblico probabilmente si sarebbe annoiata, io ho voluto mettere questa parte, perché c'è solo quella possibilità per il pubblico di cominciare a vedere i danzatori in maniera differente, cominciare a vedere i micromovimenti e i movimenti della faccia, che sono molto piccoli, un modo di costruire una sorta di primo piano, come nei film. Solitamente non c'è tempo di afferrare un primo piano nello spettacolo di danza, è troppo veloce il ritmo e la struttura di certi spettacoli. Ma tu sai qual è un buon ritmo per uno spettacolo.

Una cosa che io non considero molto interessante è lo *humour*, tuttavia ogni volta emerge dai miei spettacoli. Lo *humour* è molto difficile da condividere perché è culturalmente determinato ed esiste all'interno di alcune comunità. Ma c'è ancora qualcosa di universale nello humour. Però in *Land of Faravid* non è proprio così, è legato alla comunità di nascita, forse lo *humour* è qualcosa che il pubblico può seguire in certi punti... Proprio in *Land of Faravid* c'è una parte in cui i danzatori fanno del *wrestling* tra loro, un tipo di *humour* interno per i danzatori stessi perché è una sorta di scherzo sulla *contact improvisation*, perché si fa in maniera un po' distorta. Anche in questo c'è dello *humour* interno. Ma forse anche la gente della mia città natale può leggere il *wrestling*, perché è uno degli sport più popolari e di successo della nostra città. Anche molti pensieri teatrali vengono

considerati molto più facili per il pubblico e *Land of Faravid* è una sorta di commistione tra teatro e danza. Io non l'ho fatto per renderlo più semplice per il pubblico ma perché anche il mio *background* è nel teatro.

Federico Grilli

Grazie. Ci ha incuriositi tantissimo questo tipo di esperienza finlandese per cui organizzeremo a breve una visita collettiva! Io ho ancora due iscritti a parlare che invito anche perché sono qui, hanno avuto la pazienza di aspettare questo finale. Inviterei Aline Nari, coreografa e ricercatrice, il cui spettacolo *Danze minute* va in scena sia sabato che domenica.

Aline Nari

Io sono stata invitata qui da Teatri di Vita con il mio spettacolo che si chiama *Danze minute*. Sono danze di un minuto circa per spazio minuto, per danzatrice minuta, che sono io, per uno spettatore alla volta. Questo spettacolo, per le sue caratteristiche, è quasi un paradigma perché riporta la comunicazione teatrale ad un grado zero, proprio perché è come un castello di carte che basta togliere una carta e lo spettacolo non esiste più. Togli lo spettatore e non c'è più lo spettacolo, toglimi e non c'è più lo spettacolo, toglila scatola e non c'è più lo spazio, toglila durata del minuto e cessa di esistere. Questo spettacolo nasce da tante cose ma tra le altre anche da un senso di insoddisfazione profonda che io ho come danzatrice perché in questi ultimi anni mi sono trovata a lavorare per pubblici molto vasti; come molti danzatori in Italia per vivere lavoro anche all'opera e faccio la ballerina nelle opere dove hai di fronte duemila spettatori, a volte. E ti chiedi che senso ha, perde di senso quello che stai facendo. È come se tutto lo sforzo che c'è dietro, il lavoro, il travaglio, non avesse più valore perché tutto si consuma in questo *show business*. Al tempo stesso

anche in produzioni minori mi sembra che quella che è la relazione fondamentale, cioè quella per cui lo spettacolo esiste, la relazione tra chi fa e chi guarda vada totalmente in secondo piano. Questa è una riflessione. L'altra era che nel lavoro di danzatore si incontra un sacco di gente, si hanno molte relazioni ma alla base del lavoro c'è una situazione di solitudine che ritorna ciclicamente, tra un lavoro e l'altro, quando si torna a casa. In questi momenti uno dice: "cosa faccio? sono sola, mi metto a lavorare ad un assolo". Però non aveva senso per me, mi sono trovata in palestra da sola e mi sono chiesta: che cosa ho da dire, in realtà?

Da questa situazione di solitudine è nata la necessità di avere qualcuno a cui dire qualcosa; in realtà questo qualcosa da dire non era niente, era semplicemente mettersi nella condizione di essere leggibile, trasparente allo spettatore. E da lì sono nate le *Danze minute* che per le loro caratteristiche vogliono solo offrire una comunicazione quanto più diretta e semplice. Paolo Gentiluomo, che fa lo spettacolo con me, fa da tramite tra il pubblico fuori e me che sono dentro la scatola, raccoglie delle prenotazioni, uno deve desiderare di entrare, e poi il desiderio e il caso, in questo caso gestito da Paolo, vi permette di entrare e a quel punto io vi offro quello che credo di avere di meglio da offrire che è il movimento, un movimento che per sua natura è minuto, visto lo spazio, e anche per scelta è un tipo di movimento che cerca di non dimostrare niente, ma semplicemente di lasciar parlare il corpo. All'interno di questo meccanismo io e lo spettatore siamo nello stesso disagio, nella stessa situazione.

Per me è una sfida come danzatrice nel senso che credo che la cosa più difficile da fare quando si danza è lasciarsi guardare per quello che si è, come si è, lasciarsi rendere trasparenti. Al tempo stesso per lo spettatore credo che sia una situazione di grande emozione e anche di disagio. Come si diceva negli interventi precedenti, la distanza che ha la danza dalla nostra società, dal nostro modo di vivere è talmente grande per cui è proprio il movimento che è distante da noi. E quindi trovare

qualcuno che ti danza a una distanza così ravvicinata, perché parliamo di due metri e mezzo che diventano sempre più piccoli perché mi avvicinano moltissimo, è una grossa emozione, per me ma anche per chi guarda.

La mia è una offerta, una proposta; la mia difficoltà in questo rapporto è nel cercare di accettare la fragilità che si crea inevitabilmente in questa relazione, e di farne una forza. Per ora è semplicemente accettare questa situazione con lo spettatore, condividere un momento insieme, che è veramente un momento che ha senso nella sua brevità, perché la durata che io ho deciso, che è quella di un minuto, che poi in realtà è un minuto circa, non permette di assestarsi, di accomodarsi bene su quella seggiolina e di dire, ora guardo se questa qui è brava, non è brava, bella, non bella, perché non fai in tempo: appena ti siedi comincia e credo che si giochi tutto sul filo dell'emozione per me e per chi sta lì.

Quello che io noto, ad esempio prima Paula parlava del fatto di cercare il primo piano, è che il movimento è per me la cosa più emozionante che ci sia, la cosa che mi parla di più, ma il movimento di tutti quelli che mi stanno vicino, che posso osservare. Tu hai una immagine complessiva (di solito, perché si vedono i danzatori molto lontani). In qualche modo io mi offro a farmi guardare e uno può scegliere cosa guardare.

L'altra riflessione era sul fatto che questo è un rapporto evidentemente di seduzione, ma anche qui, secondo me, al grado zero, dove proprio *sedurre* è *portare a sé*. In questo caso, più che portare a sé, trovare un incontro. E la seduzione, come tutti sappiamo, è alla base del teatro, anche quando è sé negata, anche quando è esattamente il contrario. E questa seduzione diventa anche un gioco, un modo di scoprirsi diversi, non ha delle connotazioni di tipo prettamente sensuale. È semplicemente trovare un terreno di incontro. È uno spettacolo che è un esperimento perché si tratta per me di verificare che potenzialità ha questo tipo di comunicazione e di mettermi in gioco secondo queste

regole che devono essere rispettate da tutti, da me prima di tutti - perché nel momento in cui io baro, decido di fare una danza piuttosto che un'altra, si interrompe il gioco - e dallo spettatore che entra a far parte del gioco, anche perché alla base della comunicazione teatrale ci sono una serie di convenzioni e qui sono tutte ridotte al minimo dell'esistenza, cioè una durata limitata, uno spazio limitato, un solo *performer*, un solo spettatore e un intermediario, che è Paolo, sono tutte ridotte al minimo però sono tutte presenti e quindi è una sorta di miniaturizzazione dello spettacolo. Per entrare bisogna desiderarlo e affidarsi al caso.

Federico Grilli

Grazie. Questo intervento non so se ci porterà tra desiderio e seduzione però sulla curiosità ci ha portato di sicuro. Per cui sicuramente verremo a vedere lo spettacolo. Grazie. Adesso sentiamo il parere dello *spettatore pagante* sperando che ancora ci sia. Dopo io inviterei Elisa Vaccarino a fare alcune considerazioni. Abbiamo parlato dello spettatore, finalmente ne abbiamo uno pagante che è come dovrebbe essere il vero spettatore...

Nedo Merendi

... come la casalinga di Voghera! A parte gli scherzi, io penso proprio di non essere uno spettatore di danza. Io in realtà la danza non la conosco molto e non mi interessa neanche più di tanto, ben chiarendo alcune cose. Come spettatore io comunque ho avuto il mio *incontro fatale*, quello che ogni spettatore si augura nella propria vita di incontrare a coronamento di una carriera spesso faticosa (potete immaginare, oltre che costosa), con la danza! Non me lo aspettavo, però, è stato veramente inatteso: avevo conosciuto la prosa, avevo fatto tutto quello che uno deve fare... E in

provicia il più delle volte è la prosa ovviamente. Poi c'è il cinema, straordinariamente importante. È invece è arrivato proprio con la danza nell'83, grazie ad un articolo di Leonetta Bentivoglio, che mi ha entusiasmato e mi ha fatto capire che non c'era modo di evitare questo, quindi è importante che chi scrive a volte faccia capire quanto è importante vedere una cosa, quindi la passione. E sono andato alla Scala nell'83 a vedere *Kontakthof* di Pina Bausch. E lì è successo veramente qualcosa di irrimediabile. Da quel momento lo spettatore è diventato qualcos'altro; la Scala non era piena, era mezza vuota e non applaudevano tutti, ma anzi allora c'era anche chi si alzava e se ne andava piuttosto arrabbiato. Io invece rimasi assolutamente annichilito in poltrona e, pur essendo un insegnante - e pagato come sapete - per questa donna ho fatto poi alcune pazzie come un tempo si faceva per le ballerine. Quindi a Lisbona, quindi a Vienna, quindi a Parigi, trovando i biglietti, chiedendo alla scuola dei permessi, proprio perché è un incontro molto importante e fortunato e perché nella danza bisogna esserci in *quel* momento per incontrare *quell'*artista. Io ero pronto e lei era al meglio. Al cinema puoi fare anche diversamente, un film può arrivare dopo, lo puoi recuperare, invece la danza la devi vivere in quel momento. Ed è stata una cosa bellissima.

Però continuo a sentirmi a disagio quando si parla solo di danza, cioè io non andrei mai ad un festival di danza come spettatore, penso che dopo tre giorni scapperei via, come non andrei mai a una settegiorni di cinema, ad esempio.

Quest'anno qual è stato lo spettacolo più bello di danza che ho visto? È stato l'altra sera che abbiamo rivisto restaurato *Roma* di Fellini. Io continuo a rimanere perplesso per come ad esempio di Fellini non si parli come uno dei massimi coreografi italiani di questo secolo, se vogliamo dar questa definizione. Il momento del bordello in *Roma* è teatro-danza assoluto. Io guardo la danza al cinema, al cinema cinese ad esempio, me lo sono sempre goduto come spettatore di danza, così come quando vado a vedere della danza a volte la guardo come pittore o come amante del cinema,

ad esempio. Quindi questa idea di mischiare come assoluta condizione. Io quando pago il biglietto spero di essere sorpreso da questa circolazione di situazioni.

Come insegnante posso dire per concludere che si deve fare qualcosa perché ogni volta che io ho fatto qualcosa i ragazzi sono sempre rimasti entusiasti, facendo capire che la danza però può essere tantissime cose diverse. Come si diceva prima, dalla discoteca alla balera. A proposito dei miei ricordi come spettatore di danza, il massimo sono i miei genitori che ballano il liscio: da piccolo ho visto una delle danze più belle e spesso sottovalutata o snobbata. Quindi sono arrivato alla danza attraverso il cinema, attraverso la prosa, soltanto adesso sono in grado di amare moltissimo Forsythe per esempio. Ho visto Forsythe a Reggio Emilia anni fa e l'ho amato moltissimo ma soltanto perché c'ero arrivato attraverso percorsi un po' diversi; magari con gli anni '80 quando la Gaia Scienza, i Magazzini, Falso Movimento provavano a fare qualcosa che non era più il teatro di parola ed era qualcosa che assomigliava alla coreografia. Ma veramente questa idea di coreografia, che molti continuano a pensare molto molto ristretta e molto limitata. Infatti mi piacerebbe venire di più a teatri di Vita - ma purtroppo non sono di Bologna - perché qui mischiano molto le cose, ci sono delle sorprese. Io a questo punto della mia carriera di spettatore pagante non ammetto più le vie di mezzo, cioè o trovo veramente uno spettacolo che è il massimo oppure delle idee nuove, come avviene qui. È la mezza strada che mi lascia veramente disperato.

Federico Grilli

Grazie al nostro *spettatore pagante*. Dato che ha citato molto il cinema gli farò una citazione che gli farà piacere. Il suo inseguimento di Pina Bausch, come raccontava prima, mi ricorda molto il personaggio di un bellissimo film di John Houston che si chiama *L'uomo dai sette capestri* interpretato da Paul Newman, che inseguiva in pieno West una cantante lirica, uccidendo e rubando,

però non perdeva uno spettacolo di questa cantante in tutti i teatri che allora esistevano negli Stati Uniti. Quindi come vede, caro spettatore, c'è un rapporto tra lo spettatore e il cinema molto interessante. Grazie ancora. E ora le conclusioni di Elisa Vaccarino.

Elisa Vaccarino

Uno spettatore pagante ormai spettatore professionale... Io purtroppo ho il disagio, andando a teatro da più di vent'anni quasi tutte le sere, che per provare un'emozione rispetto ad un modo di porgermi le cose diverse, fatico assai...

Ho preso degli appunti rispetto a varie cose, anche se sembrano disordinate le volevo dire. Molto spesso tra artisti che vengono sollecitati a preoccuparsi di più del pubblico e operatori ci si lancia la palla e uno scarica l'altro. Questo è un gioco su cui bisogna andare un po' cauti perché i cosiddetti operatori, e io penso, ascoltando Patrick Bonté, che si riferisca soprattutto agli operatori non italiani, sono delle persone che comunque hanno la responsabilità di gestire un budget, sono stati messi lì per ragioni di capacità, indubbiamente, per ragioni politiche, hanno qualcuno a cui rispondere, non sono queste figure così, per cui dici l'operatore è intelligente e allora rischia sullo spettacolo non scontato, l'operatore meno intelligente oppure pigro oppure manca di coraggio, e allora non rischia. L'operatore è anche uno che deve dire come spende i soldi che la mano pubblica (o, peggio ancora, dove sono entrati i privati) gli chiede di contare. E allora la faccenda è più complessa che così. La linea che emerge dall'intreccio di scelte degli artisti e degli operatori è una linea che tiene conto di tutta una serie di responsabilità che tutti hanno e che non sono assolutamente messe lì a caso o assenti, non dobbiamo far finta di non sapere che le cose stanno in questi termini. Allora quando l'operatore dice "questo non piace al mio pubblico", lo possiamo benissimo vedere come il lupo cattivo ma dobbiamo anche vederlo come uno che deve far funzionare la sua baracca.

Quello che credo io, avendo un minimo di esperienza non come programmatore, perché in realtà non ero io a dover dar conto dei miei budget, ma come consulente, è che il pubblico può essere con intelligenza condotto anche un po' più in là. Poniamo di avere un certo tipo di pubblico; io idealmente sarei propensa a credere che dovremmo essere più concreti, non so attraverso quali passi gradualmente, perché questo è un paese con poco senso pratico, io ascoltavo prima quello che diceva la nostra amica finlandese, così concreto, così di buon senso, così logico, questa non è la linea italiana, quindi è inutile che ci mettiamo a sognare, sappiamo che gli italiani non sono concreti, non sono consequenziali e non sono logici, nel bene e nel male.

Quali sono i passi per arrivare a delle situazioni dove si presentino diversi tipi di spettacoli negli stessi luoghi, affezionando un pubblico che sa che può trovare ogni volta un passo più in là rispetto a quello che sa, che ha acquisito, ma che il confine può avanzare? La cosa non è affatto semplice in un paese dove poi si investono un sacco di soldi sugli eventi, eventi che oramai sono a ribadire quello che sappiamo già. Allora richiamare le personalità che erano giuste al momento giusto tot anni fa o che non sono mai arrivate. Faccio un esempio molto banale: Trisha Brown a *Bologna 2000* è la scoperta del ritardo abissale di questo paese, perché Trisha Brown è una grandissima coreografa, è una maestra geniale, e sono sicura che la conoscenza del suo lavoro in Italia sfugge ai più, perché nessun programmatore se l'è arrischiata al momento giusto. Adesso la fortuna ci assiste perché lei, a sessant'anni passati, ha un nuovo momento di nuova genialità, è una di quelle rare personalità di artisti evolutive che dal loro segno forte sanno andare avanti. Meno male perché se no importavamo un vecchiume.

Sono molto d'accordo sul discorso che veniva fatto sull'élite, cioè noi italiani vediamo ancora le varie forme teatrali o rivolte ad un'élite del denaro e del censo, a quei famosi abbonati dei posti più costosi, o a un'élite del gusto e della *enclave* di quelli più furbi; non abbiamo la cultura del tentare

una diffusione delle proposte sulla fascia intermedia tra queste due élites, anzi ci fa un po' schifo, ideologicamente parlando. Abbiamo dei grossi problemi e pensiamo che porti come unico risultato una omologazione del pubblico, che è il rischio dei francesi, perché se a Parigi va questo, se a Montpellier va quello, dopo va anche nella cittadina dei Pirenei. Però dobbiamo valutare se è un rischio che vale la pena di correre o se rimaniamo pochi e felici di essere pochi. Molto costosa questa operazione.

L'altra cosa che si diceva: discoteche e balere. È vero tutto ed è vero il contrario di tutto. Il pubblico della techno in discoteca magari è lo stesso pubblico che può seguire volentieri delle manifestazioni di hip hop. L'hip hop in Francia per esempio è stato intronizzato come l'ultima frontiera quando già magari ci sono altre cose da parte di chi coltiva la cultura urbana. Il liscio: a Bologna la scorsa settimana ero a vedere uno spettacolo di tango e questo fenomeno del tango, che è ciclico nel Novecento, è interessante perché il pubblico che riempie la sala è un pubblico di gente che *fa* tango. E allora per legarci in qualche maniera a quello che veniva detto, si chiede ai coreografi e agli artisti di spiegare quello che fanno verbalmente; questo va benissimo e non è neanche la novità del secolo, tutto il *post-modern* americano ha fatto una sua bandiera dell'essere esegeta di se stesso, del togliere ai critici la prerogativa di commento, analisi e valutazione, c'è la stessa Susan Sontag che ha scritto contro l'interpretazione, ognuno si interpreta da sé. Può essere un rischio di autismo e di solipsismo però è anche una presa di parola. Ma la miglior presa di parola è il fare. In Francia, torno sempre all'esempio francese ma può valere anche per altri paesi, i coreografi che hanno una sede in un territorio, hanno l'obbligo di lavorare su quel territorio, sui bambini, sugli adulti, sugli *amateurs*, cioè di far vivere quello che è la danza, perché l'approccio per esempio alla danza contemporanea, lo dicevano prima quelli che la fanno, è un approccio di *sentire insieme*, un sentire che poi porta

anche alla comprensione intellettuale, ma è un approccio diverso dalla comprensione estetica che tu applichi magari al balletto classico o a una danza tradizionale etnica.

I produttori, altra grande faccenda: cosa si intende per produttori? Anche qui il ventaglio è molto grande. Chi produce Pina Bausch è un teatro d'opera tedesco, e poi sono dei diffusori che contribuiscono a far funzionare tutto quel meccanismo, più i committenti, le varie città. Lei vive con questo meccanismo. Oppure i produttori... Faccio due esempi che ho sott'occhio. Lo spettacolo dei monaci Shaolin, cinesi, a Spoleto, è un concerto rock, è un grosso show con le luci del concerto rock di produttori inglesi che hanno teatralizzato il kung-fu. *River dance*, stessa cosa, la danza tradizionale irlandese diventata un concerto rock, oppure lo spettacolo che ho visto ieri sera, di Carolyn Carlson, con i laser dell'Enel alla Biennale di Venezia. È una grossa produzione, un grosso evento nato già vuoto. Che cosa vuol dire produttore? Oppure è la compagnia di ricerca che trova un festival, che trova un teatro che gli dà un po' di mezzi... Qui bisogna capirci, produttori, distributori sono dei concetti molto complicati.

I critici secondo me hanno un ruolo sempre più marginale, perché non sono funzionali, non sono più omogenei a una individuazione di un pubblico perché i quotidiani, lasciamo stare i *magazine*, i settimanali che parlano di una cosa solo se ci sono le foto belle, i monaci Shaolin sì perché c'è la foto di quello che sta sugli indici, Sylvie Guillem sì perché sta con la gamba là, Pina Bausch sì, perché è molto spettacolare in realtà, al di là dei suoi valori d'altro genere. I quotidiani sono nati come strumento di comunicazione di cultura borghese omogeneo a chi li leggeva. Il critico andava a vedere lo spettacolo che il lettore del quotidiano andava a vedere ed apparteneva alla stessa fascia sociale. Questa cosa è del tutto saltata, non è più assolutamente realistica. Il fatto che ci siano ancora delle critiche sui quotidiani deriva dalle più imperscrutabili motivazioni, casuali e tante volte non innocenti: quindi è meglio che non ci siano. Io personalmente, per quella che oggi è la mia

esperienza, posso dire che ha più senso fare un certo tipo di lavoro con la televisione che permette di stare vicino agli artisti, di farli parlare, in modo che al pubblico arrivano delle chiavi di interpretazione, che non fare la recensione, che a volte ti viene chiesta su una cosa di cui non ti può fregare di meno. Perché il meccanismo di produzione e di distribuzione degli spettacoli non è assolutamente più legato al critico. È chiaro che se ci sono delle critiche positive che evidenziano il perché una cosa va seguita, andrebbe seguita secondo quel critico, bene, ma lo si può fare alla televisione, lo si può fare alla radio, lo si può fare in Internet, cioè i giornali sono ormai necessari a chi deve prendere il treno, il giorno in cui i treni andranno molto più veloci abbiamo chiuso, perché non ci sarà più il tempo di sfogliare.

Mi ha colpito una cosa: in tutti gli altri paesi si parla di *comunità* di danza, ne parlava prima la nostra amica, in Italia no, poniamoci questo problema, che non vuol dire omologarci a fare tutte le stesse cose, avere tutti la stessa mentalità, ma avere un senso di appartenenza e di forza che gli italiani non hanno per il loro sfrenato individualismo. Siamo fatti così evidentemente, tradizionalisti, individualisti e poco pratici, diciamocelo, serenamente.

Un'ultima barzelletta sugli applausi. Per l'esperienza di vent'anni di teatro posso dire che gli applausi scattano, in caso di balletto classico o anche in caso Pina Bausch, sulla musica: il più delle volte sulla musica. Se il ballerino classico ha fatto male ma la musica finisce giusta, a tempo, c'è l'applauso lo stesso. Scattano sulla cosa comica, che ha il suo ritmo, è comica perché è giusta nel ritmo, scattano in ogni caso, ma la comicità e l'ironia non sono recepite allo stesso modo nei vari paesi: a me è capitato di vedere, torniamo sempre a Pina, un suo stesso spettacolo in vari paesi con i danzatori che usano la lingua del paese e si ride in momenti diversi, con conseguente applauso. Oppure per un pezzo che comunque piace anche se mal eseguito, faccio un esempio sempre fresco perché l'ho rivisto a Spoleto ed è quello famoso di David Parsons, il volo, con le luci

stroboscopiche; era all'aperto, era fatto da un danzatore brutto come la fame, non funzionava bene perché all'aperto non hai il buio completo e quindi non hai l'effetto giusto, però la gente ha applaudito lo stesso. Questo non per disarmare le buone intenzioni, ma perché gli applausi sono tutti diversi tra di loro, come la tosse, c'è quella vera e c'è quella isterica e c'è quella che se tu dai un momento di silenzio durante lo spettacolo la gente ha la tisi. Un trattato sulla tosse e sull'applauso prossimamente...

Federico Grilli

Grazie, Elisa. Ci auguriamo che Elisa traduca in un grande scritto tutte queste sue simpaticissime e acute osservazioni che sono sui vizi e i difetti degli italiani durante gli spettacoli. Penso che non ci sia bisogno di dibattito perché questo convegno di fatto è stato un dibattito; vorrei fare solo due considerazioni finali. La prima è che indubbiamente oggi si sono toccati argomenti di grandissimo interesse e penso che valga la pena, in un prossimo futuro, non molto lontano, ritornarci sopra, con altri approfondimenti e anche con altri dibattiti, perché questo rapporto tra il pubblico e il mondo dello spettacolo è indubbiamente un tema che contiene almeno dieci, quindici convegni come minimo. E poi devo dire che tutte le persone che sono intervenute in rappresentanza di esperienze, di professionalità e di storia hanno comunque portato un punto di vista che per alcuni aspetti poteva coincidere ma per altri era totalmente differente: è proprio in questa differenza che sta la ricchezza di un approccio.

Volevo fare una considerazione personale che faccio come presidente di Aterballetto, che è una compagnia che produce spettacoli e gira. Oggi ascoltando molti vostri interventi mi sono un po' immedesimato in tutti, perché io mi trovo nella condizione particolare di dover comunque lasciare grandissimo spazio al coreografo che è anche direttore artistico e di non doverlo condizionare nelle

sue scelte artistiche, ma nel momento in cui gli lascio tutto lo spazio che lui desidera per esprimersi, io invece devo impormi che quello spazio deve avere degli altri spazi. Gli altri spazi sono i teatri, i contratti e le tournée, perché se la compagnia non gira e non si fa vedere, non va nei teatri e non fa le rappresentazioni, qualcuno può anche decidere, dato che io amministro denaro pubblico, che quella compagnia può anche essere chiusa. Il problema di conciliare, di trovare un punto di equilibrio tra le aspirazioni, le esigenze, l'espressione di un direttore artistico coreografo residente e le esigenze di un mercato che in Italia è sempre più difficile, e doversi invece rapportare su un mercato europeo che è molto più interessante ma non si conquista così, col sorriso, si conquista solo se vengono fatte delle cose, viste, valutate, studiate...

Noi stiamo entrando in modo molto qualificato sul mercato francese. Mercato francese vuol dire che per due anni abbiamo lavorato per far vedere i nostri prodotti ai francesi. Dopo che li hanno visti hanno detto "bene, ci interessano", ma li scelgono loro. Il francese non sceglie mai a scatola chiusa, deve vedere, deve studiare, deve vedere i video, deve parlare con il coreografo, deve vedere altri tipi di spettacoli che il coreografo ha fatto.

Sentivo prima la responsabile della danza del centro finlandese che diceva: c'è un centro che produce circa venti spettacoli l'anno. Per noi già produrre due o tre spettacoli l'anno, diciamo due, quei due spettacoli non possono essere per lo stesso tipo di pubblico perché se sono per lo stesso tipo di pubblico io vado in concorrenza con me stesso durante quell'anno. Questo per dare un esempio di come sia molto difficile conciliare tutti gli elementi artistici con tutti gli elementi che non sono artistici.

Bene, un ringraziamento a tutti i partecipanti e agli ascoltatori.

APPENDICE

Formazione o sperimentazione dello spettatore?

di Stefano Casi

(questo intervento è stato pubblicato su Centoteatri On Line nel giugno 2000 nell'ambito di una tavola rotonda telematica sul tema della formazione del pubblico)

Lo spettatore, per l'autore, non è che un altro autore. E qui ha decisamente ragione lui, e non i sociologi, i politici, i pedagogisti, ecc. Se infatti lo spettatore fosse in condizione subalterna rispetto all'autore - se egli fosse cioè l'unità di una massa (sociologi), o un cittadino da catechizzare (politici) o un bambino da educare (pedagogisti) - allora non si potrebbe parlare neanche di autore, il quale non è né un assistente sociale, né un propagandista, né un maestro di scuola. Se dunque parliamo di opere di autore, dobbiamo di conseguenza parlare del rapporto tra autore e destinatario come di un drammatico rapporto tra singolo e singolo democraticamente pari. Lo spettatore non è colui che non comprende, che si scandalizza, che odia, che ride; lo spettatore è colui che comprende, che simpatizza, che ama, che si appassiona. Tale spettatore è altrettanto scandaloso che l'autore: ambedue infrangono l'ordine della conservazione che chiede il silenzio o il rapporto in un linguaggio comune e medio.
(Pier Paolo Pasolini, Il cinema impopolare, 1970)

Il concetto di “formazione” del pubblico implica un curioso atteggiamento da parte dell'artista o dell'organizzatore. Si parte dal presupposto che una persona vada “formata” (cioè istruita, costruita, equipaggiata...) in funzione di un qualcosa che si basa su uno dei più naturali (biologici?) meccanismi sociali dell'uomo e perfino di alcune specie animali: il teatro, cioè il gioco della finzione. In altre parole, l'assoluta naturalità della comunicazione teatrale si trasformerebbe in una complessa sovrastruttura accessibile solo in base a ben precise nozioni o esperienze.

Credo che il problema stia nel ritenere che “la formazione” sia basilare per l'accesso del pubblico al teatro. Non si tratta di strategie di alta finanza o di gestione di esercizi commerciali o di hockey su ghiaccio, per i quali si può propriamente parlare di formazione. Stiamo parlando invece di spettatori “non professionali”, per i quali il teatro deve essere accessibile nella sua immediatezza, almeno a uno dei tanti livelli possibili dei quali ciascuno spettacolo si compone.

Quando tre anni fa abbiamo creato a Teatri di Vita il Centro per la Sperimentazione dello Spettatore come contraltare al nostro impegno sul teatro internazionale di ricerca, siamo partiti proprio dal rifiuto di un'ipotesi di “formazione” del pubblico, preferendo “ascoltare” lo spettatore anziché farci ascoltare da lui. I quattro programmi che avevamo messo in cantiere rispondevano al presupposto che lo spettatore possedesse una ricchezza di motivazioni, emozioni, e anche conoscenze, semplicemente immense. Una ricchezza mai considerata, spesso autocensurata da persone che, ritenendosi “normali spettatori”, non osavano esprimere proprie opinioni se non quelle più accettabili (“bello, brutto, m'è piaciuto, non m'è piaciuto”) perché non si mettevano in aperto confronto con quelle - ritenute più autorevoli - dei critici o degli addetti ai lavori.

Ecco quindi una serie di iniziative che partissero dalla centralità dello spettatore, non tanto nei termini tautologici del “teatro che non si può fare senza il pubblico” quanto in quelli più radicali del teatro la cui

unità centrale di misura è data dalla testa dello spettatore (il suo pensiero, la sua emozione), con la quale la testa dell'artista deve confrontarsi. Si badi: "deve" non indica che l'artista deve pensare "in funzione" dello spettatore. In realtà si tratta di una semplice constatazione: non esiste nessuno "spettacolo in sé", ma solo spettacoli in relazione alle condizioni nelle quali viene rappresentato (e non solo spazio-temporali, ma anche sociali, ecc.), e inoltre, dopo la fine dello spettacolo, esistono solo i tanti spettacoli così come giacciono nella memoria degli spettatori. E' dunque ogni singolo spettatore il vero depositario di ciascuno spettacolo. Volenti o nolenti.

Ma torniamo alle nostre iniziative del Centro per la Sperimentazione dello Spettatore. L'idea è stata quella di partire, come ho appena detto, dalla - per così dire - "autorevolezza" e competenza dello spettatore, per dimostrare allo spettatore stesso proprio la sua assoluta centralità. Una prima iniziativa è stata, fin dall'ormai "lontano" 1997, il laboratorio di critica teatrale, dove un gruppo di spettatori non addetti ai lavori (fra di essi un magazziniere di macelleria, una insegnante di scuola elementare, un impiegato bancario e diversi studenti di varie facoltà) si trovava a scrivere recensioni giornalistiche agli spettacoli di sperimentazione visti a Teatri di Vita, quasi tutti stranieri e senza distinzione fra teatro e danza, senza alcuna preventiva indicazione del tipo "come si legge uno spettacolo" o cose del genere. Gli spettatori-critici scrivevano, poi confrontavano le proprie recensioni (spesso acute e brillanti), imbarcandosi a lungo in approfondite discussioni sugli spettacoli visti in maniera davvero unica e feconda di osservazioni.

Altre iniziative scendevano ancor più nel dettaglio, come la "adozione dello spettacolo", in cui gruppi ristretti di amici sondavano un singolo spettacolo prima, durante e dopo la visione; oppure come il TDV Forum, il gruppo di discussione di spettatori teatrali tuttora attivo (nonché la più grande e vitale mailing list teatrale italiana: oggi ci sono oltre 300 iscritti, con una media di un messaggio ogni due giorni, e con una infinitesimale percentuale di "addetti ai lavori") nel quale gli spettatori discutono tra di loro, anche animatamente, sugli spettacoli visti. Oppure come il laboratorio della visione, in cui venivano coinvolti gli artisti stessi ma per essere relegati al mero rango di spettatori del laboratorio stesso, seduti in platea; sul palco, invece, gli spettatori erano protagonisti di una sorta di tavola rotonda dagli effetti ogni volta imprevedibili, in mezzo alle scenografie degli spettacoli stessi, durante la quale "spiegavano" agli artisti lo spettacolo che avevano visto.

Grazie a queste esperienze, davvero credo che bloccare la riflessione sullo spettatore al semplice concetto della "formazione" così tanto di moda anche in funzione ministeriale (così come a quello dell'incremento del pubblico) sia inutile se non dannoso, e che solo l'"ascolto" dello spettatore e della sua "enciclopedia esistenziale", della sua competenza e della sua autorevolezza intrinseche, sia strategico nello sviluppo del teatro. Purché lo spettatore se ne renda conto e superi la cortina autocensoria che inevitabilmente rischia di erigere, soprattutto quando scopre di essere diventato "oggetto di formazione"!

La biblioteca dello spettatore

a cura di Stefano Casi

Teatri di Vita presenta la prima collana editoriale con pubblicazioni gratuite e scaricabili liberamente da Internet in formato PDF. Si tratta di fascicoli e dispense stampabili a casa, che contengono atti di convegni, studi, riflessioni, materiali che hanno come tema specifico lo spettatore e il teatro.

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

Atti della tavola rotonda tenuta a Bologna, Teatri di Vita, 6 luglio 2000.

A cura di **Stefano Casi**.

Interventi di **Patrick Bonté, Stefano Casi, Eugenia Casini Ropa, Elena Cervellati, Bruno Francisci, Federico Grilli, Nedo Merendi, Nicole Mossoux, Aline Nari, Enzo Pezzella, Paula Tuovinen, Elisa Vaccarino**. Appendice sulla "sperimentazione dello spettatore".

Pubblicazione in Internet: dicembre 2000. Pagine: 52.

2. I RITI DEL SEMINARIO. APPUNTI SU UNA LEZIONE DI CANTO.

Di **Cecilia Gallotti**.

Contiene testimonianze di **Martina Sciucchino, Davide Morselli** e un intervento di **Germana Giannini**.

Pubblicazione in Internet: ottobre 2001. Pagine: 34.

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

Di **Elena Di Stefano**.

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

Pubblicazione in Internet: luglio 2003. Pagine: 90.

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

Di **Elisa Piselli**.

Pubblicazione in Internet: maggio 2005. Pagine: 50.

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

Di **Valentina Tarantino**.

Pubblicazione in Internet: ottobre 2007. Pagine: 42.

Teatri di Vita

Via Emilia Ponente 485

40132 Bologna

www.teatridivita.it

info@teatridivita.it

edizione: dicembre 2000