



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

valentina tarantino

teatri di vita

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

Valentina Tarantino

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

Teatri di Vita

© 2007 by Teatri di Vita, Bologna
Prima edizione: ottobre 2007
Seconda edizione: maggio 2014
ISBN 978-88-907466-9-7
www.teatridivita.it

INDICE

- 7 Prefazione
- 9 Premessa

- 11 Alle origini della questione
- 14 *La nascita della regia*
- 16 *Il cinema e la televisione*
- 17 *Un nuovo connubio: Teatro e Antropologia*
- 20 *La nascita della critica teatrale*
- 23 *La nascita del "teatro d'arte per tutti"*
- 32 La situazione attuale
- 37 La condizione dello spettatore nel teatro contemporaneo
- 45 Un ossimoro: il marketing teatrale
- 50 Un autarchico teatro endogonida
- 56 Prospettive

- 60 Note
- 65 Bibliografia

PREFAZIONE

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

Nonostante si tratti di testi di molti anni fa e che quindi scontano l'inevitabile distacco dall'attualità (questo è del 2007), si tratta di materiali di ricerca e studio ancora in gran parte attuali, soprattutto nell'approccio e nella metodologia, e portatori di analisi, intuizioni e informazioni tuttora utili e stimolanti per chiunque voglia approfondire gli argomenti trattati. In particolare, rappresentano tra i pochi strumenti storici e critici relativi alla questione dello spettatore e della ricezione, marginale nella bibliografia, che Valentina Tarantino, in questo studio, affronta svelando un punto strategico della questione, e cioè l'ambiguità che il teatro sembra avere nei confronti degli spettatori, o meglio la sottile linea di confine tra il valore del pubblico in relazione all'evento artistico e quello in relazione al reclutamento di un maggior numero di spettatori.

PREMESSA

Questo studio non ha alcuna pretesa di presentarsi come un'analisi sistematica e completa sulla figura dello spettatore teatrale.

Si limita ad essere una raccolta di spunti e riflessioni, con l'unico scopo di contribuire ad orientare lo sguardo su una figura fondamentale del teatro, forse troppo poco considerata come tale.

L'obiettivo principale è il tentativo di trovare nuovi modi e nuovi mezzi per risolvere quella che è generalmente considerata la "crisi" del teatro, partendo da alcuni fondamentali presupposti:

- il teatro è un processo e il marketing, inteso come analisi e promozione del prodotto, non può essere considerato l'unico strumento di soluzione possibile a questa crisi;
- un'attenzione maggiore allo spettatore sarebbe molto utile ai fini di un'analisi della situazione contingente del teatro contemporaneo.

Ringrazio la professoressa Cristina Valenti, sempre guida preziosa e primo punto di riferimento.

Questo studio non sarebbe stato possibile senza le riflessioni e la disponibilità di Stefano Casi, Cinzia De Felice e Armando Punzo.

ALLE ORIGINI DELLA QUESTIONE

Possiamo perciò definire il teatro come “ciò che avviene tra lo spettatore e l’attore”. Tutto il resto è supplementare – forse necessario, ma supplementare. (Jerzy Grotowski)¹

Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e decidere che è un palcoscenico spoglio. Un uomo lo attraversa e un altro lo osserva: è sufficiente a dare inizio a un’azione teatrale. (Peter Brook)²

Cos’hai da offrirci? Hai una visione della cosa diversa dalla nostra? Per molto tempo abbiamo aspettato di incontrarti e abbiamo immaginato e provato a lungo quello che ora ti stiamo dicendo, ma tu, lo spettatore, sei autentico. Non ti giudichiamo meno preparato, ma solo più spontaneo di noi. (Judith Malina)³

Ho voluto cominciare citando tre dei più grandi maestri del teatro del Novecento. In queste parole è racchiusa l’essenza stessa del teatro, *relazione* tra due soggetti entrambi attivi: l’attore e lo spettatore e il loro rapporto *in praesentia*, nell’*hic et nunc* della rappresentazione teatrale.

Paradossalmente, benché proprio nel Novecento tutti i grandi maestri del teatro abbiano focalizzato in qualche modo la loro attenzione sulla figura dello spettatore e ci abbiano lasciato riflessioni teoriche sull’importanza di

questa relazione (si pensi, ad esempio, oltre agli stessi Grotowski, Peter Brook, Julian Beck e Judith Malina, a Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Robert Wilson, per citarne solo alcuni), non esiste una vera e propria letteratura critica e saggistica sull'argomento.

Notevoli sono state le difficoltà che ho incontrato nel documentarmi in modo specifico per affrontare questo studio e benché, naturalmente, sulla figura dello spettatore si trovino riflessioni in qualsiasi testo sul teatro, non esiste una vera e propria bibliografia specifica. Al contrario, mi è capitato di imbattermi molto frequentemente in testi che affrontano un discorso teorico sullo spettatore cinematografico. Questo è stato un ulteriore spunto di riflessione, ma vorrei procedere con ordine. Il mio interesse per la figura dello spettatore teatrale credo che sia nato contestualmente alla nascita del mio interesse per il teatro stesso. Implicito il fatto che quello di spettatore sia uno dei primi ruoli di chi si accosta al teatro e, quindi, è stato anche l'inizio del mio percorso, nel corso dei miei studi universitari e della mia seppur breve esperienza lavorativa nel settore, mi sono resa conto sin da subito quanto delicato, complesso e cruciale fosse l'incontro e la relazione tra lo spettatore e l'attore. E quindi quanto importante potesse essere una figura di mediatore, come quella dell'organizzatore teatrale.

Di qui il mio interesse per un'indagine rivolta esclusivamente allo spettatore e al ruolo fondamentale che riveste, essendo uno dei due elementi del sillo-gismo che porta alla rappresentazione.

Se penso alla figura dell'organizzatore teatrale, non a caso nata, codificata e riconosciuta proprio nel corso del secolo scorso, mi viene in mente un traghettatore, conducente di un piccolo e precario battello che fa la spola tra le due sponde di un fiume dal letto stretto, ma oggi più che mai in piena.

Sacerdote di un rito, in un tempo in cui di rituale è rimasto ben poco. Testimone attivo di un legame che ha bisogno, oggi come non mai, di ritrovare le sue radici profonde per continuare a credere nella sua necessità.

Terrei subito a precisare che il mio sguardo sul teatro è fortemente orientato da questa prospettiva. Ciò che mi propongo qui di affrontare, infatti, non è tanto un excursus storico e teorico sul Novecento teatrale, quanto proprio la ricerca delle ragioni che hanno portato il teatro contemporaneo alla necessità sempre più impellente della figura del mediatore-organizzatore teatrale. Il quale, secondo la mia tesi, oggi ha cambiato forma, rispetto alle esigenze prime che ne avevano motivato la necessità e dunque la nascita, adeguando gli standard propri del marketing economico all'arte in generale e al teatro in particolare.

Il Novecento ha rappresentato per il teatro un reale punto di svolta.

Per quanto questa affermazione possa apparire banale, quasi un luogo comune, visto che qualsiasi momento storico rappresenta “bergsonianamente” un continuo passaggio e una continua evoluzione, il teatro, nel corso del secolo scorso, ha dovuto per la prima volta confrontarsi con se stesso e con la società, in un modo e in una posizione completamente nuovi, diversi rispetto all’indiscussa autorità artistica e sociale delle quali aveva goduto sino ad allora, seppur con fasi alterne.

Da essere specchio della società, il teatro nel Novecento è costretto a specchiarsi nella società.

Nel secolo scorso, sull’onda forse della nuova disciplina psicoanalitica freudiana, anche il teatro è “entrato in analisi”.⁴

Di fatto, il teatro del Novecento è stato costretto ad avviare una lunga, sofferta e ancora non conclusa riflessione su se stesso, in seguito principalmente a due avvenimenti che, a breve tempo l’uno dall’altro, hanno rappresentato momenti di forte destabilizzazione: la nascita del cinema prima e della televisione poi.

Questi due eventi, seppur di grande impatto, sono alla fine diventati il capro espiatorio della condizione di grande difficoltà del teatro moderno.

È ormai riconosciuto il fatto che i nuovi linguaggi dello spettacolo e della comunicazione non possano essere considerati gli unici motori di un processo di analisi e di riflessione, che, seppur sicuramente da essi accelerato, era ormai necessario.

Come necessario era diventato affrontare il problema di una certa “viscosità” che da troppo tempo caratterizzava i costumi del teatro e il suo rapporto con la società.

Se prima della Rivoluzione Industriale e della modernizzazione tecnica, era la società a specchiarsi nell’arte e nel teatro in particolare, che diventava spesso monito, anticipatore e traino dei suoi cambiamenti, ora i ruoli parevano essersi invertiti.

La società stava cominciando ad evolversi più rapidamente dell’arte ed era quindi il teatro a doversi specchiare in essa e rifletterne i mutamenti repentini. Uno degli esempi forse più banali, ma più evidenti, è costituito dallo sviluppo del nuovo assetto urbanistico e dalla rinnovata architettura cittadina, dall’aumento dell’estensione delle città, in seguito all’urbanizzazione, e dalla diffusione del concetto di “periferia”, come spazio riservato prevalentemente agli operai, sia come sede abitativa, che lavorativa. Se ne era presto accorto Jean Vilar, uno dei più grandi protagonisti del Novecento teatrale, nonché fonda-

tore del Théâtre National Populaire nel 1951 a Parigi.

Egli si rese conto, infatti, proprio analizzando le possibili soluzioni alla crisi di pubblico che stava cominciando a manifestarsi già nei primi anni del secolo, che spesso una delle principali difficoltà che dissuadevano i lavoratori dall'andare a teatro era la distanza dalle sale: uscendo tardi dal posto di lavoro, che spesso era appunto dislocato in zone sempre più periferiche della città, era impossibile tornare a casa per la cena e poi ritornare in centro, dove invece si trovavano la maggior parte dei teatri, anche in considerazione del fatto che mangiare fuori avrebbe rappresentato per loro una spesa non sostenibile. Ciò che Vilar cercò di offrire nel suo nuovo teatro, nuovo soprattutto per concezione e attenzione a questi aspetti organizzativi e per la rinnovata importanza attribuita alla figura dello spettatore, furono infatti proprio delle soluzioni che facilitassero e stimolassero la partecipazione di un nuovo pubblico all'esperienza teatrale.

Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti nel capitolo introduttivo al testo *Civiltà teatrale nel XX secolo*, osservano che “la storia del teatro nel '900 appare strana”.⁵ Notevoli furono le trasformazioni e i cambiamenti: i principali si possono riassumere schematicamente in una scaletta, senz'altro non esaustiva, ma che può servire come linea-guida sia per comprendere le esperienze del Tnp di Vilar e del Piccolo Teatro di Grassi e Strehler, sia la situazione del teatro contemporaneo:

- La nascita della regia
- Il rapporto col cinema e la televisione
- La nascita della antropologia teatrale
- La nascita della critica teatrale

LA NASCITA DELLA REGIA

L'avvento della regia teatrale, sebbene in Italia sia avvenuto con grande ritardo rispetto ad altri paesi, costituì un radicale cambiamento sia per quanto riguarda il lavoro prettamente artistico, sia per quanto riguarda la struttura organizzativa del teatro.

Il percorso teatrale, che avrebbe portato ai mutamenti degli inizi del Novecento, era cominciato già nel secolo precedente con il Naturalismo, che, esasperato poi nei contenuti e nella forma, aveva presto portato alla consapevolezza che il teatro non fosse più uno solo. Che non avesse solo quella forma che aveva egemonicamente dominato la scena artistica e sociale

per centinaia di anni, come cultura teatrale intesa in un unico senso, come unica convenzione accettata e riconosciuta del recitare, come unico pubblico, come unico dramma, come unica struttura architettonica.

Come sottolinea chiaramente Bernard Dort nel suo libro *Teatro Pubblico*:

Per il regista moderno è in causa ogni volta lo stesso spettacolo, nel suo significato e nella sua forma: prima di coordinare, sceglie, decide.⁶

Seguendo la periodizzazione della storia della regia operata da Claudio Meldolesi, che suddivide il continuum della sua evoluzione in tre fondamentali momenti (*regia di orchestrazione stilistica*, *regia a spettacolo unico e regia critica*⁷), questo aspetto si fa più radicale con lo sviluppo dell'ultima fase, con la caleidoscopizzazione dei punti di vista e soprattutto con la rielaborazione e la critica testuale. Secondo Meldolesi la regia critica fu l'unica regia a costituirsi realmente in nuovo modo produttivo.

La figura del regista si configura presto (ma in ritardo in Italia)⁸ non solo come interprete dell'opera e come "concertatore" all'interno della produzione stessa, quindi nel rapporto con gli attori, i tecnici e le altre figure del teatro, ma anche come autore di un altro livello della mediazione.

Citando nuovamente Dort:

L'avvento del regista ha avuto come effetto l'apparizione di una nuova dimensione nell'esercizio del teatro: quella di una riflessione sull'opera.

Tra quest'opera e il pubblico, tra un testo "eterno" e un pubblico che cambia, sottoposto a condizioni storiche e sociali determinate, ora vi è mediazione.⁹

In particolare in Francia, il nuovo ruolo della regia contribuì notevolmente a trasformare la diffusa concezione di un "teatro popolare", in linea con le nuove esigenze che avrebbero portato poi alla nascita del Tnp e del Piccolo Teatro.

Precedentemente si era cercato di realizzare quella comunione fraterna degli uomini del popolo di cui parlava Romain Rolland nel 1903 nel suo saggio *Le théâtre du peuple, essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*: "un'arte monumentale fatta per il popolo da un popolo".

In seguito, il teatro popolare, dopo l'avvento della regia, appariva piuttosto come un teatro di riflessione, come un'impresa non tanto di attualizzazione, quanto di esame, di rivalutazione del retaggio culturale.

Per questo, citando ancora una volta Bernard Dort:

Il regista moderno, artista e tecnico, è in procinto di affermare ciò che è forse la sua più profonda vocazione: quella di educatore popolare.¹⁰

Non mancheranno gli esempi a confermare questa dichiarazione, basti pensare alla lunga parabola dei registi demiurghi (Max Reinhardt su tutti) e del teatro didattico (rappresentato da Brecht).

IL CINEMA E LA TELEVISIONE

Nei primi anni del Novecento questo percorso di profondo mutamento ontologico del teatro viene accelerato dal confronto con la nascita del cinema. Se, inizialmente, tale confronto si risolverà in una pacifica convivenza e in una reciproca osservazione, ben presto cominceranno ad emergere quelle differenze sostanziali che porteranno all'inevitabile parallelismo (e, anzi, in un certo senso, antagonismo).

Come sottolinea infatti Antonio Attisani nella sua *Breve storia del teatro*:

Ogni spettatore è una cinepresa [...]. Potremmo dire che il teatro di regia è cinema e il cinema (il primo almeno) è una regia teatrale cinematografata.¹¹

Si pensi al teorico per eccellenza del montaggio cinematografico, Sergej Ejzenstejn, che proprio nel teatro fonda e sviluppa le sue esperienze.

Attisani continua:

Ma il cinema comincia subito una marcia di allontanamento dal teatro, perché sempre più la ripresa, l'inquadratura, diventa ciò che è la visione di un singolo spettatore a teatro. Lo spettatore del cinema vede con gli occhi del regista, mentre lo spettatore del teatro di regia diventa regista su un set creato da un altro regista.¹²

Si comincia rapidamente ad articolare in modo nettamente diverso quel bisogno di narrare che aveva inizialmente fatto sperare in una possibile convergenza di teatro e cinema: le risposte dei due mezzi a questa esigenza sono sempre più diverse, nei due inconciliabili sensi della sincronicità e diacronicità e si obbliga, naturalmente estremizzando i termini, lo spettatore ad una "scelta".

Successivamente, è con l'avvento della televisione che la frattura fra il teatro e gli altri mezzi di "comunicazione artistica", riconoscimento sociale e intrattenimento, si fa netta e incolmabile.¹³

Il teatro comincia a perdere le sue caratteristiche di massa e, con esse, la funzione informativa e politica che aveva. Il grande racconto, la grande informazione, il grande spettacolo sono realizzati da altri mezzi. Il teatro, proprio cercando di “farsi moderno”, diventa mezzo minoritario.

In una società che si stava trasformando in quella che Gianni Vattimo chiamerà “società della comunicazione generalizzata, società dei mass media”¹⁴, e prima di lui Guy Debord aveva definito “société du spectacle”¹⁵, il teatro diventa ora arte e cultura solo di élite, impresa economica e, soprattutto, in seguito, solo una scelta tra le tante attività sociali e artistiche.

Qualsiasi sua espressione comincia ad essere considerata un “laboratorio” (come affermò il regista francese Antoine Vitez), un esperimento.

Il teatro inizia a cercarsi “per sottrazione”, ovvero riconoscendo nelle sue peculiarità gli elementi di distinzione dagli altri mezzi e facendone (almeno nelle intenzioni) i punti di forza della sua sopravvivenza, riscoprendola proprio nella diversità.

Come accennavo precedentemente, la peculiarità del teatro è la relazione in presenza, che si svolge nel qui e ora del processo spettacolare.

Questo principio cardine del teatro ne costituisce anche il punto di differenza fondamentale rispetto alle altre arti e ai mezzi di comunicazione come il cinema e la televisione nello specifico.

Il rapporto con lo spettatore, l'attenzione a questo tipo di relazione delicata, rituale e originaria, si rivela il punto di partenza della riflessione del teatro su se stesso, nonché la base della quasi totalità delle esperienze teatrali (particolarmente nell'ambito del cosiddetto teatro “di ricerca”, ma non solo) del secolo scorso.

Non è poi di poco conto il legame stretto che il teatro comincia a stringere con una disciplina, nuova anch'essa, quanto meno a livello di riconoscimento e consapevolezza, ovvero l'antropologia culturale.

UN NUOVO CONNUBIO: TEATRO E ANTROPOLOGIA

L'aspetto rituale del teatro, il legame profondo che unisce i partecipanti al rito spettacolare, l'attenzione per la ricerca dell'altro da sé sono gli elementi che portano il teatro e l'antropologia ad un continuo incontro e scambio reciproco, nonché ad alcune delle più notevoli esperienze teatrali del Novecento: si pensi a Grotowski, Odin Teatret, Living Theatre, Richard Schechner e soprattutto Peter Brook.

In particolare l'antropologo Victor Turner¹⁶, partendo dal concetto di “social drama”, comincia ad applicare delle categorie fino ad allora attribuite unicamente alla disciplina antropologica, al concetto di performatività. Mutando l'espressione “liminale” (come fase di transizione propria dei “riti di passaggio” dell'antropologo Arnold Van Gennep¹⁷) in “liminoide”, Turner intendeva indagare quei generi propri delle società complesse occidentali, che nella performance teatrale trovano la loro massima esemplificazione.

La zona liminoide delle moderne società è lo “spazio”, il “tempo” in cui si generano quei *social drama* che per le società complesse costituiscono un punto di svolta (*limen* = confine, soglia) rispetto alla consolidata struttura socioculturale e “all'interno dei quali” ci si adopera, anche attraverso la performance, intesa come metacommento sociale, per far affiorare l'ipotetica antistruttura. Esattamente, dunque, quello che stava avvenendo nel teatro a un duplice livello:

- un dramma sociale interno ad esso: il teatro che si cerca e opera una riflessione su se stesso per trovare una nuova struttura, più consona alle esigenze della società;
- un dramma sociale esterno ad esso: il teatro che si confronta con la società e la sua volontà di porsi come antistruttura rispetto alle situazioni dogmatiche e atrofizzate che la società stessa presenta.

Le risposte più diffuse in questo senso e comprese in una prospettiva antropologica del teatro porteranno poi alla nascita, come già accennato, del “teatro di gruppo” (gruppi come vera e propria zona liminale all'interno del liminoide teatrale) e in particolare: per quanto riguarda una riflessione estremizzata del teatro su se stesso, al parateatro di Grotowski, mentre per quanto riguarda il confronto diretto con la società si pensi all'esperienza fortemente sociale, rituale e politica del Living Theatre. Solo per citare le esperienze più note ed emblematiche di tutto quel particolare ambito della nuova ricerca teatrale, che va sotto il nome di “Nuovo Teatro”.

Un contributo teorico di fondamentale importanza per comprendere il forte legame tra antropologia e teatro è senz'altro quello di Piergiorgio Giacchè e dei suoi studi orientati in particolar modo proprio sulla figura dello spettatore e dello “spettatore partecipante”.

L'antropologo teatrale, interrogandosi su “cosa sia il teatro”, dà una risposta che va dritta al nocciolo della questione:

È diventato necessario, ma è finalmente anche utile, definire il teatro attraverso la sua differenza. [...] L'antropologia culturale, dunque, prima di essere individuata come il

terreno privilegiato che alimenta la cultura teatrale, fornisce l'ottica e la sede concettuale di una ridefinizione del teatro.¹⁸

Nel confronto con questi nuovi e imperanti consumi spettacolari, con le trasformazioni culturali che essi interpretano ed alimentano, il carattere "antropologico" di una definizione "povera" o essenziale del teatro esprime da solo una dimensione di alterità in qualche modo extra-sociologica, proprio mentre conferma e rafforza l'autonomia di una pratica teatrale che si scopre fondatamente extra-quotidiana.

Il «teatro antropologico» esiste prima di inaugurare e approfondire una relazione con la disciplina antropologica. [...]

L'antropologia teatrale è in fondo l'attuale punto di arrivo di quella crisi e di quell'atteggiamento di sfida, prima ancora di cominciare a consolidarsi come la disciplina o la scelta che può difenderne la possibilità e il senso. L'antropologia teatrale può dunque essere considerata come la zona in cui il teatro realizza l'ultima possibilità di difesa e di funzione della sua autonomia, della sua alterità, e cioè in definitiva della sua sopravvivenza nella nostra società e cultura.¹⁹

Se il teatro inteso come "prodotto spettacolare" si inserisce in una logica di consumo integrata inevitabilmente nella realtà sociale nascente, non altrettanto può accadere al teatro inteso come "processo" (e dunque considerando la reale peculiarità, almeno per quanto concerne un certo tipo di teatro) che dunque continua a rimanere altro e a conservare la sua libertà ed estraneità rispetto agli altri prodotti artistici di consumo. Ciò gli consente di proteggersi più a lungo, semplicemente rimarcando la sua propria identità.

Ed è in questo momento che principalmente entra in gioco la figura del fruitore spettacolare attivo, in quanto lo spettatore per Giacchè diventa "partecipante" (e quindi parte attiva sia in quanto elemento di questa relazione, sia in quanto collabora alla sopravvivenza stessa del teatro) nel momento in cui la sua stessa attività di fruizione si configura come *processo*; inoltre perché, soprattutto a partire dagli anni Settanta, e in particolare con la nascita del "teatro di gruppo", al "guardare teatro" si aggiunge anche il "fare teatro". Ciò inteso non come mutamento di status, ovvero come passaggio dall'essere spettatore all'essere attore (che cambierebbe necessariamente il punto di vista della partecipazione), ma inteso come confronto, da parte dello spettatore, con un diverso punto di vista, che lo porta ad avviare, così, una dialettica più consapevole con l'altro termine della relazione teatrale (l'attore).

Questo avviene in particolare con l'approccio al lavoro di tipo laboratoriale,

ma non solo: si pensi anche soltanto alle prove aperte, alle sempre più diffuse occasioni di confronto, come le conferenze, le dimostrazioni di lavoro, o anche la nascita dell'animazione teatrale (soprattutto a partire dalla fine degli anni Sessanta), con finalità non di spettacolarizzazione degli elementi teatrali del bambino (tipo i "saggi"), ma di educazione al teatro, attraverso una ben più profonda formazione.

Il teatro è il luogo (e il modo) dove lo spettatore somiglia all'attore, giacché la fisicità dell'attore, e ancora di più la finzione come successione di azioni reali, gli ricordano continuamente la sua stessa presenza e gli impediscono – diversamente da quanto ormai avviene davanti a spettacoli più avvincenti, ma meno coinvolgenti – di dimenticarsi di avere e di astenersi dall'impegnare il proprio corpo.²⁰

LA NASCITA DELLA CRITICA TEATRALE

Al "vedere" e al "fare" teatro si aggiunge presto un'altra modalità che rende completo il quadro del nuovo spettatore partecipante e della diversa concezione teatrale nascente: il "pensare" teatro.

"Pensare" teatro, inteso sia come un diverso approccio teorico²¹, sia come un vero e proprio approccio critico al teatro, che muta radicalmente i suoi termini, fino quasi a far parlare di "nascita della critica" con riferimento al secolo appena trascorso.

Come fa notare Massimo Marino, infatti, la voce "critica" nell'*Enciclopedia dello spettacolo* fondata da Silvio D'Amico²² non è svolta, ma rimanda ad altri due lemmi: "storiografia" e "critica e cronache dello spettacolo"²³.

Come se il critico si dovesse limitare ad essere un cronista "degli spettacoli in quanto tali" (citando dalla voce stessa), inserendo l'evento artistico tra gli altri fatti di cronaca e avvenimenti del mondo. Lo sviluppo di questo lemma sintetizza i costumi di un'epoca identificabile con gli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento, quando ancora il giornale era il principale mezzo di diffusione delle informazioni e quando il teatro italiano stava appena avviandosi ad un profondo confronto con se stesso, con una nuova dimensione della regia (quella critica, appunto) e con le nuove istituzioni nascenti, ovvero i teatri stabili.

È lo stesso momento in cui anche la critica, come era stata concepita sino ad allora, comincia ad entrare in crisi, adeguandosi al clima di ridefinizione generale, sia cercando una nuova collocazione all'interno della società, sia asse-

condando le trasformazioni del suo oggetto di discussione: il teatro. È lo stesso momento in cui anch'essa comincia a prendere coscienza del fatto di non essere più l'unico mezzo divulgativo, a livello cronachistico. È lo stesso momento in cui si rende conto di cominciare a soffrire la sua diacronicità, specie con l'avvento e la diffusione della televisione.

Leggiamo le parole di Massimo Marino al riguardo:

Il critico si è sentito sempre più emarginato sulle pagine di quei giornali dove era nato come cronista di un genere artistico e mondano centrale nell'Ottocento; dove si era accreditato come intellettuale di prestigio, analista e giudice, nel primo Novecento; dove aveva combattuto battaglie culturali interpretando le novità apportate al teatro da nuovi autori e attori capaci di abbandonare le approssimazioni per dedicarsi all'interpretazione dell'opera; dove, dopo la seconda guerra mondiale, aveva accompagnato con diffidenza ed entusiasmo l'ascesa di registi che avevano affermato la centralità della composizione dello spettacolo come operazione critica.

Intanto il cinema, la radio e, in seguito, la televisione raccontavano storie con più agilità a un pubblico enormemente più vasto, meglio le inserivano in ambientazioni verosimili.²⁴

La critica, come tutto ciò che, non nascendo completamente nuovo in questo periodo, può solo ripensarsi per sopravvivere, comincia a rendersi conto della necessità di considerare il sistema produttivo nel quale è ora inserita, di dover dunque rinnovare il proprio sguardo, rovesciando le concezioni accreditate, riuscendo a riconoscere e imparando a valutare l'opera di quegli artisti che cercano di rompere le convenzioni. Come loro, deve porsi il problema di decifrare visioni complesse, a più livelli, e inedite prospettive estetiche e sociali. E se questo vale per la critica in generale, da quella letteraria a quella propriamente "d'arte", vale di sicuro ancora di più per quella critica dell'arte "vivente"²⁵ che è il teatro.

Il critico, formatosi tra le due guerre, si era ritrovato a gestire una duplice tensione: da una parte il confronto con la censura e la limitata possibilità di espressione all'interno del suo stesso giornale; dall'altra la necessaria proiezione verso l'esterno, verso l'oggetto della sua riflessione, nel tentativo quindi di cogliere e assecondare il nuovo fermento di ricerca nel teatro, cercando di adattarvi il suo sguardo e la sua scrittura, ma spesso uscendone sconfitto e ancora più smarrito.

Nel 1969, conclusisi ormai i conflitti e avviatosi l'imponente processo di trasformazione che aveva investito qualsiasi settore, Roberto De Monticelli notava come il critico teatrale soffrisse tre gravi solitudini:

La prima è quella che il critico vive nel suo ambiente di lavoro giornalistico, che sempre di più gli chiede cronaca o colore, in cerca di un certo “scandalismo culturale”. La seconda è quella nei confronti dell’ambiente del teatro: una distanza che ha a lungo costituito la forza del critico, la sua indipendenza, più volte attaccata dall’invito alla “critica costruttiva” (sotto il fascismo, per esempio) o a “sporcarsi le mani”, ad abbandonare la distanza per partecipare più intensamente come consigliere, come collaboratore, a un progetto di rinnovamento teatrale, sia quello dei teatri stabili o quelli, plurali, della ricerca.

Infine la terza solitudine è quella della separazione fra il critico e la cultura letteraria, “con la letteratura attiva, con l’ambiente degli scrittori, appunto, militanti”.²⁶

Dunque anche la critica entra in un momento di forte crisi a cui deve necessariamente seguire un periodo di ricerca di sé e adattamento. Anche per il critico i problemi che, più immediatamente, si pongono alla sua attenzione a livello pratico, sono costituiti proprio dalla spettacolarizzazione diffusa e dal teatro inteso come prodotto piuttosto che come processo, mentre il rapporto con il pubblico, sia quello vecchio, sia quello nuovo, è da cercare, invitare, inventare.

Due importanti critici si espressero proprio su questi due punti nell’ambito del Convegno di Venezia del 1969. Così Franco Cuomo:

Noi viviamo in una società di produttori e di consumatori, intendendo produzione e consumo in funzione del lucro. Ogni valutazione, di conseguenza, è in funzione del lucro. Il giornale, a questo punto, in una società siffatta è strumento di formazione a condizione che possa contemporaneamente essere strumento di lucro.

È evidente che le notizie più consumate finiscano per avere più spazio – intendo proprio materialmente spazio- di quelle consumabili. Da qui sorge per la redazione l’esigenza di registrare, e perciò anche commentare, s’intende, con maggiore o minore rilievo a seconda dei casi, certi fatti invece di certi altri: in funzione della consumabilità di ognuno.

Ora, perché il critico teatrale dovrebbe sfuggire, in una società così congegnata, perché proprio lui dovrebbe sfuggire a questa regola?

Non sfugge.²⁷

Il distacco del critico e il restringersi della sua attività che diventa “di nicchia”, come per buona parte stava accadendo all’arte e al teatro, è ben evidenziato anche nelle parole di Domenico Danzuso, sempre durante il Convegno di Venezia del 1969:

La verità è che nell’economia del giornale le nostre rubriche hanno un’importanza molto limitata. Poiché dei centomila spettatori, di fatto, pochi sono i nostri lettori. A

chi ci rivolgiamo? Molta parte della borghesia non ci sente più vicina ai propri intendimenti: da oltre dieci anni non facciamo che contestare il teatro commerciale che è proprio quello che la borghesia accetta. Essa spesso ormai ci guarda o come traditori, o con curiosità, con sospetto. Abbiamo acquistato lettori certamente; ci segue con attenzione una certa borghesia illuminata; ci segue una piccolissima élite di pensiero.²⁸

LA NASCITA DEL “TEATRO D’ARTE PER TUTTI”

Ai cambiamenti nella società e nella cultura europea individuati fin qui, ecco esprimersi le prime reazioni. Mi riferisco alla nascita di un teatro che fosse popolare, nazionale, d’arte e per tutti e in particolare, quindi, alle esperienze del Théâtre National Populaire di Jean Vilar e al primo teatro stabile italiano: il Piccolo Teatro fondato da Paolo Grassi e Giorgio Strehler.

Ritengo sia utile, prima di approfondire queste due realtà, un’ulteriore precisazione per coglierne ancora meglio tutta la “necessità” e portata innovativa. Le implicite, ma dirette conseguenze della situazione fino ad ora presentata (considerando ora un livello più pratico che teorico) erano state fondamentalmente due:

- una rinnovata attenzione allo spettatore e dunque al pubblico teatrale, che in questa fase di cambiamento necessitava di essere ripensato e ricercato;
- la necessità di una nuova figura che riuscisse a mediare tra: le rinnovate istanze poetiche e artistiche dei registi e degli attori, la nuova posizione della “critica” (come abbiamo visto sempre più distaccata dai lettori), i repentini cambiamenti della società e il pubblico, sempre più smarrito e dedito a nuove e più stimolanti realtà (come il cinema e la televisione).

Presto si senti l’esigenza, di una figura come quella dell’organizzatore teatrale, inteso come mediatore, conciliatore, punto di raccordo e di sintesi di tutte queste istanze, dalla cui unione e “comunione” sarebbe dovuto scaturire l’unicum teatrale. Un mediatore che cercasse anche di riprendere la trama sempre più smembrata del rapporto con il pubblico; sia il pubblico nuovo da creare, sia il pubblico vecchio da “rieducare”.

Di questo si resero presto conto proprio Grassi e Vilar e, di fatti, la loro esperienza può essere considerata la risposta più avanzata possibile allo stato delle cose.

Numerosi sono i punti di contatto tra la realtà francese e quella italiana; ma notevoli sono anche le differenze. In primis certamente si può valutare il differente contesto storico e sociale in cui esse si inseriscono.

Per quanto riguarda infatti la situazione italiana, le coordinate storiche principali possono essere così individuate:

- dopoguerra e voglia di rinascita, inserita in un contesto di necessario ripensamento e “ristrutturazione”;
- intervento dello Stato nella cultura.

Per quanto riguarda il primo punto, basti pensare al fermento culturale e sociale che stava investendo l'Italia sull'onda della Resistenza antifascista e alla profonda esigenza di ricostruire un Paese distrutto materialmente e moralmente dalle pesanti sconfitte subite nelle due guerre mondiali, su basi e principi completamente diversi: la nascita di un'Italia realmente unita, con nuovi confini, nuove possibilità di scelta (il voto esteso alle donne) e una reale democrazia.

Per quanto riguarda il secondo punto, citerei Mimma Gallina, che nei suoi studi offre un panorama preciso e completo della situazione normativa, economica e strutturale del teatro italiano e, in questo caso, con particolare riferimento al secondo dopoguerra:

I presupposti contemporanei dell'intervento contributivo pubblico a favore del teatro, che in Italia non sono mai stati teorizzati con precisione, se non [...] in collegamento con la fondazione del Piccolo Teatro di Milano nel 1947, sono:

- Il teatro d'arte. Una produzione teatrale di qualità, d'arte non può essere realizzata se non a condizione dell'emancipazione dai condizionamenti del mercato. Detto in altre parole, nessuna realtà teatrale può vivere e produrre risultati di qualità, contando unicamente sul botteghino.

- La dimensione democratica. Il teatro è una sorta di servizio sociale, e l'intervento pubblico è indispensabile alla sua stessa esistenza: in una società moderna e democratica, fondata su margini sempre più estesi di tempo libero, si è configurato un vero e proprio diritto alla cultura.

- La specificità economica. Le stesse caratteristiche dello spettacolo dal vivo (non riproducibile) rendono sempre più difficile la copertura dei costi, in particolare in epoca tecnologica, nel confronto e nella concorrenza con lo spettacolo tecnicamente riproducibile.²⁹

Questo rappresenta uno dei più evidenti punti di distacco dal Tnp di Jean Vilar, che infatti, a differenza del Piccolo, nasceva col nome e l'intenzione di teatro “popolare”, in quanto il teatro pubblico in Francia era un realtà già diffusa (si pensi ad esempio alla Comédie Française e all'Opéra Comique).

Paolo Grassi e Giorgio Strehler, invece, muovono proprio dal concetto di teatro pubblico, per dare inizio all'esperienza del primo Teatro Stabile italiano. Citando da una lettera di Paolo Grassi pubblicata su “L'Avanti”:

Il teatro è il miglior strumento di elevazione spirituale e di educazione culturale a disposizione della società. Noi vorremmo che autorità e giunte comunali, partiti e artisti si formassero questa precisa coscienza del teatro, considerandolo come una necessità collettiva, come un bisogno dei cittadini, come un pubblico servizio alla stregua della metropolitana e dei vigili del fuoco, e che per questo preziosissimo pubblico servizio nato per la collettività, la collettività attuasse quei provvedimenti atti a strappare il teatro all'attuale disagio economico e al presente monopolio di un pubblico ristretto.³⁰

Il concetto di teatro come “servizio pubblico” è uno dei fondamenti della nascita del Piccolo. La necessità di un intervento contributivo e normativo da parte dello Stato, che si inserisce in un più generale processo di normativizzazione dello Stato e della cosa pubblica in senso democratico, dopo la dittatura fascista, si collega necessariamente anche al tema del rinnovamento del pubblico e alla ricerca di esso al di fuori della élite che fino ad allora aveva frequentato i teatri italiani. Questo è uno dei punti fondamentali che lega il Tnp al Piccolo Teatro. La ricerca di nuovi pubblici e in particolare l'attenzione allo spettatore non abituale, quello che sia Vilar che Grassi e Strehler volevano cercare (o “reclutare”) nelle fabbriche, nelle scuole, nei circoli culturali, nei posti in cui il teatro voleva finalmente entrare.

Con la nascita dei teatri stabili pubblici, il teatro rimarrà circoscritto all'interno degli edifici storici, e si recherà in quei luoghi non convenzionali solo per invitare i nuovi spettatori a frequentare il nuovo spazio pubblico del teatro, attraverso dibattiti, iniziative culturali e spettacoli offerti a condizioni particolarmente favorevoli.

In seguito, con la nascente richiesta di “decentramento” legata alle istanze politiche e sociali emerse a partire dalla fine degli anni Sessanta, e quindi con la radicalizzazione del teatro di gruppo negli anni Settanta, il teatro si sposterà direttamente in quegli stessi luoghi non convenzionali, dilatando il concetto e la pratica del “fare teatro”.

Tornando alla metà degli anni Cinquanta, vediamo come si articola questa nuova esperienza. L'obiettivo primario, che, come ho già detto, ha le sue radici nell'entusiasmo della ricostruzione post-bellica, nei valori della Resistenza, nella voglia di rifondare una società democratica, era quello di riuscire a coinvolgere tutte le classi sociali, “rieducando” il pubblico che già frequentava i teatri e coinvolgendo quello che ancora non si era formato come tale. Sicuramente gran parte di questa seconda tipologia di pubblico da “reclutare”, apparteneva alle classi sociali meno abbienti e istruite, che avevano sempre vissuto il teatro come un luogo austero e “inaccessibile”, destinato soltanto ad una determinata élite.

Le nuove classi erano costituite in particolare da operai, lavoratori dipendenti, giovani e da tutta quella parte della popolazione non istruita (ricordiamo che l'alfabetizzazione è un fenomeno anch'esso successivo alle due guerre) che, sia per difficoltà economiche, sia per la lontananza dei teatri dalle periferie (spesso punto nevralgico di questa parte della popolazione, dove viveva e lavorava) e sia, soprattutto, per una reale "non abitudine" al teatro, non ne conosceva la portata "vitale" e "nutritiva".

Quest'ultimo punto, in particolare, significava dunque non sentire "l'esigenza" del teatro. Ed è proprio sul teatro come necessità ed esigenza, che insistono Grassi e Strehler.

Citando Paolo Grassi:

Noi abbiamo seminato, non solo con gli spettacoli, ma con le visite individuali, con i convegni, con la presenza dialettica prima e dopo gli spettacoli, dovunque il "Piccolo" andasse, dovunque ci fosse pubblico potenziale da stimolare perché venisse in via Rovello. Sono sempre stato d'accordo con la concezione gramsciana del teatro, cioè di un teatro che comincia prima e finisce dopo, che non si esaurisce, anche al più alto livello estetico, nello spettacolo al quale si assiste, il quale nasce e si consuma con la tua presenza fisica, ma un teatro del quale senti il bisogno, volontariamente o inavvertitamente, non importa, e che una volta rientrato in te, ripresoti il cappotto e rimessoti il cappello al guardaroba, ti accompagna, ed è determinante per le tue scelte esistenziali, per la tua crescita di uomo.³¹

E ancora, riprendendo le stesse parole del primo Manifesto Programmatico del Piccolo Teatro:

Noi non crediamo che il teatro sia un'abitudine mondana o un astratto omaggio alla cultura. Non vogliamo offrire soltanto uno svago né una contemplazione oziosa e passiva: amiamo il riposo, non l'ozio; la festa, non il passatempo. E nemmeno pensiamo al teatro come ad un'antologia di opere memorabili del passato o di novità curiose del presente, se non c'è in esse un interesse vivo e sincero che ci tocchi.

Non crediamo che il tempo del teatro declini, soltanto perché il cinema sembra meglio rendere il valore del gesto mimico, soltanto perché la radio sembra meglio rendere il valore della parola parlata, quando il teatro compone i due valori nell'unità dell'atto scenico. Il teatro resta quel che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori: il luogo dove una comunità, liberamente riunita, si rivela a se stessa: il luogo dove una comunità ascolta una parola da accettare o da respingere. Perché, anche quando gli spettatori non se ne avvedono, questa parola li aiuterà a decidere nella loro vita individuale e nella loro responsabilità sociale. Il centro del teatro sono dunque gli spettatori, coro tacito e attento.³²

I punti individuati come fattori di maggiore “resistenza” del pubblico al teatro sono essenzialmente:

- l’elevato costo dei biglietti;
- la struttura stessa dei teatri all’italiana, che marca fisicamente la differenza tra le varie classi sociali e, attraverso la distinzione dei prezzi dei biglietti, relega i meno abbienti ai posti peggiori, con minore visibilità e peggior acustica;
- la rigida architettura che separa il pubblico dalla platea, attraverso la scena e la ribalta;
- la lontananza dei teatri dalle periferie e dalle province;
- il repertorio borghese, specchio esclusivamente di questa classe sociale, con esclusione delle altre.

Sarà proprio da questi aspetti che partirà, a livello pratico, l’opera di “modernizzazione” e ripensamento del teatro. Le soluzioni di Vilar e Grassi si riveleranno molto simili e, in certi casi, vicendevolmente stimolanti, dati i numerosi punti di contatto tra queste due realtà.

In entrambi i casi, infatti, è stata adottata una politica dei prezzi, che, oltre a prevedere l’abbassamento del costo del biglietto, adeguandolo alle esigenze delle varie fasce di pubblico, faceva propria anche la nuova formula dell’abbonamento, che, oltre a consentire un ulteriore abbattimento dei costi per lo spettatore, assicurava al teatro un certo numero di “fedeli” e consentiva di disporre di un budget “preventivo” notevole. Basti pensare che il Piccolo, il giorno stesso della sua inaugurazione, aveva già 1500 abbonati, che di fatti furono pubblicamente ringraziati da Paolo Grassi in quella stessa serata.

Questo grande successo fu dovuto non solo a un’eccezionale campagna pubblicitaria, ma, e forse in particolare, al vero e proprio arruolamento, chiamata alle armi, cui si dedicarono Paolo Grassi e i suoi collaboratori, con veri e propri inviti personalizzati. La necessità, quella di un pubblico nuovo, veniva affrontata in modo realmente sistematico e ogni giorno venivano cercati nuovi punti di contatto con realtà le più diverse e lontane dal teatro, col fine di costituire una vera e propria rete, una trama stratificata, realizzata da un pubblico assai diversificato, ma unito dal comune sentimento del riconoscersi attivo, partecipe del teatro.

Non più dunque consumatori passivi, ma, citando ancora una volta Piergiorgio Giacchè, “*spettatori partecipienti*”.

Si moltiplicano le iniziative culturali che vedono il pubblico protagonista: dibattiti, conferenze, incontri, a cui Paolo Grassi partecipa personalmente, quasi sempre uscendo dal teatro e recandosi proprio nei luoghi dove il pubblico va

cercato: le fabbriche, le scuole, le periferiche sezioni di partito, le mense di lavoro, i circoli culturali, le sedi delle organizzazioni sindacali. E lo invita in quella che vorrebbe veder diventare la sua nuova casa: il teatro, non più austero e inaccessibile, ma luogo familiare di incontri e socialità. All'interno del teatro stesso, infatti, vengono organizzati anche dibattiti, conferenze, mostre. Particolarmente significative, in questo senso, sono le esperienze di Jean Vilar, che, pur dovendo affrontare contestazioni e perplessità circa queste iniziative, si dedicò all'organizzazione di vere e proprie feste in teatro, o "maratone finessesettimanali", col duplice scopo di:

- rendere più facile la partecipazione di quel pubblico che, abitando o lavorando lontano dal teatro e avendo pochi soldi e poco tempo per fermarsi a cena fuori, potesse beneficiare di queste occasioni per vivere il teatro dall'interno, più a lungo e più approfonditamente, usufruendo dei banchetti offerti o dei pasti a prezzo contenuto organizzati per questi eventi;
- creare delle relazioni tra gli spettatori, che così avrebbero avuto tempo e modo di incontrarsi e socializzare.

Come si legge in un suo saggio intitolato provocatoriamente *Le théâtre e la soupe*:

I 'week-ends' non sono una fantasticheria, l'idea di un 'rimasticatore del teatro', d'un esteta, d'un teorico. Essi corrispondono, nelle nostre intenzioni, a ciò che è inseparabile dall'uomo, intendo dire tutte le soddisfazioni più necessarie della vita: quelle della tavola e dei cibi, sia pure poveri e semplici, le distrazioni del cuore e dei sensi, ossia, fra le altre, il teatro, le canzoni, la musica, il ballo e, vivaddio, il piacere di non lasciarsi o di ritrovarsi insieme. L'ha compreso in Francia il pubblico popolare cui noi ci rivolgiamo. [...] Ridurre il prezzo dei posti è un obbligo elementare per i teatri nazionali; creare intorno allo spettacolo, intorno a quella comunità che è una riunione di spettatori, dei giochi, degli svaghi diversi, tutto questo fa parte dei nostri compiti.³³

Sia in Italia che in Francia nacquero le associazioni di "Amici" del Piccolo e del Tnp. Questo a dimostrazione anche del fatto che Vilar e Grassi avevano raggiunto, in parte, il loro scopo. Dico in parte perché le loro esperienze, seppur innovative e fortemente significative, finirono presto per ammalarsi proprio di quella stessa medicina che avevano trovato per curare i mali del teatro italiano: un'eccessiva istituzionalizzazione, l'aumentare dell'ingerenza dello Stato (e dunque della politica) anche nelle scelte artistiche, la stessa pratica dell'abbonamento (che fini per creare un pubblico abitudinario più che realmente partecipe e attivo).

Tutti questi aspetti resero sempre più acuta la crisi dei teatri stabili (che negli

anni intanto si erano moltiplicati e sviluppati sull'esempio dei loro precursori) e si sentì presto la necessità di una nuova risposta e di rinnovate idee, esigenze, soluzioni.

Ma prima di passare all'analisi di quelli che sono gli albori del teatro contemporaneo, vorrei sottolineare un'ultima caratteristica dei teatri stabili pubblici, il cui straordinario potenziale innovativo fu così difficile da raggiungere che ancora oggi molte esperienze teatrali contemporanee se lo pongono come obiettivo: la consapevolezza che fossero necessari più "livelli" dello spettacolo. Quello che Meldolesi chiama un regime di "politeismo" teatrale, teso a rompere la vecchia oligarchia istituzionale.

Questo aspetto, indubbiamente più evidente su un piano artistico e poetico, ha delle evidenti ripercussioni anche sul piano organizzativo. E anche in questo Grassi, Strehler e Vilar possono esser considerati dei precursori sul piano organizzativo.

Fu subito chiaro il concetto che "teatro d'arte, per tutti" implicasse necessariamente importanti conseguenze:

- rinnovamento del repertorio;
- educazione del pubblico al nuovo repertorio;
- accessibilità, ma non nel senso di facilità, della fruizione spettacolare.

Rinnovamento del repertorio significò innanzitutto aprirsi ai fermenti europei, sia drammaturgici che registici. In questo Strehler fornì il suo grande contributo al rinnovamento del teatro italiano, aprendo alla citata regia critica, che, come abbiamo visto, si era già diffusa nel nuovo teatro europeo. Questo significava soprattutto concentrarsi sui classici, recuperandone l'attualità, rileggendoli criticamente e non snaturandoli.

Ciò consentiva sia di rivolgersi ad ogni tipo di pubblico (arrivare ad un pubblico popolare non significava affatto prediligere e scegliere opere facili, disimpegnate e facilmente fruibili!), sia formarne la coscienza e la conoscenza teatrale, partendo "dalle origini" e rileggendo i grandi pilastri della drammaturgia passata.

Una sorta, dunque, di "antologia teatrale", che permetteva una scelta ampiamente diversificata degli spettacoli per le stagioni del Piccolo (in particolare ci si riferisce ai primi anni) e contemporaneamente favoriva la formazione di un pubblico più acculturato, dunque più partecipe (in quanto consapevole) e pronto ad un linguaggio teatrale nuovo, ricco di tensioni problematiche e di attualità.

Nello stesso tempo, sia al Piccolo sia al Tnp ci si preoccupava di mediare tra la sperimentazione e la facilità di fruizione, in specie se si trattava di spettatori

“digiuni” di teatro. Obiettivo fondamentale e prioritario dei nuovi teatri stabili, diventa la scelta di

opere impegnative e di qualità («teatro d’arte»), ma non opere sperimentali, troppo “oscure” e incapaci di raggiungere il vasto pubblico.³⁴

La vita degli stabili, così come erano stati pensati e in parte realizzati nelle idee di Grassi, Strehler, Vilar e dei loro collaboratori e diretti successori, non fu lunga.

Ancora lunga, al contrario, è purtroppo a tutt’oggi la strada verso la creazione di un pubblico veramente popolare e “bisognoso” di teatro come di un bene primario. Un pubblico formato da spettatori e spett/attori, come quelli che invocavano Grassi e Vilar.

Come spesso accade, la fine di queste seppur importanti e straordinarie esperienze, fu proprio la loro istituzionalizzazione. Da sempre il Potere, prima o poi, per liberarsi delle contestazioni e delle eresie, riesce abilmente a incorporarle nella “ufficialità”, trasformandole nell’oggetto stesso della loro iniziale contestazione.

Come si legge nelle parole di Bruno Schacherl:

L’istituzionalizzazione, la chiusura presero assai rapidamente il sopravvento sul modello iniziale di apertura, di costruzione eclettica.³⁵

Concludo con le parole un po’ amare o forse semplicemente “realiste” di Paolo Puppa:

La caduta verticale dell’ideologia populista e la progressiva emarginazione imposta al binomio regista-teatro pubblico che ruotava intorno al mito del servizio culturale per tutti, hanno invertito la direzione di marcia: non si tratta più di trasformare classi diverse in Popolo grazie alla Scena secondo la tradizione utopica novecentesca, ma di far diventare Pubblico strati più vasti dell’udienza. [...] Ma, morendo, l’ideologia si trasforma e si adegua a quella opposta: moltiplicare cioè meccanicamente e forzare la domanda stessa. In una cultura come la nostra, priva di istituzioni teatrali nazionali, presenti invece in altri paesi, il pubblico tende a dequalificarsi, non assistito dalla scuola e dalla televisione, dove il teatro è assente sia come disciplina che come offerta continuativa, e si orienta sempre di più verso quel consumo distratto e pilotato che caratterizza altresì la sua risposta all’universo massmediale. È sempre lo stesso pubblico, con minime oscillazioni, reclutato nelle medesime fasce sociali della media e piccola borghesia, che si accende all’appuntamento col divo di turno, e che, altrimenti, si lascia trasportare e instradare da abbonamenti corporativi e aziendali, pubblico da teleco-

mando, non più appassionato ma indifferente, ed è questo il precipitato, un po' perverso, oggi, dei febbrili progetti di Vilar e di Grassi.³⁶

LA SITUAZIONE ATTUALE

I fenomeni sociali sfuggono all'intelligenza umana. Lo spirito umano è per natura incapace di pensare a quel tutto di cui esso è una parte. (Simone Weil)³⁷

La società in cui viviamo è una società della comunicazione generalizzata, la società dei mass media. (Gianni Vattimo)³⁸

Le parole di Gianni Vattimo introducono il passaggio successivo, sia storico che teorico, ad un'altra fase della società rispetto a quella delineata nel precedente capitolo, e dunque ad un altro momento, soprattutto considerando che la modernità, e in particolare la tecnologia, hanno portato un'accelerazione incredibile nell'evoluzione (intesa come passaggio a stadi successivi) della società e del pensiero, alla necessità di sempre nuovi ripensamenti. Dalla nascita degli Stabili all'analisi tracciata da Puppa nel 1990 sono trascorsi meno di cinquant'anni. Eppure lo scenario è completamente cambiato. Questo con una rapidità e una radicalità che ha dell'incredibile.

Come emerge dalle parole di Gianni Vattimo, oggi la questione non si limita soltanto alla nuova presenza di canali come la televisione e il cinema, ma si allarga a un completo ripensamento e a una totale ridefinizione della società contemporanea, andando a costituire un'ennesima tappa di quell'evoluzione comunicativa, individuata dai teorici della sociologia della comunicazione³⁹ in un percorso che ha visto susseguirsi fondamentalmente tre momenti: cultura orale, cultura letteraria e cultura elettronica, appunto l'attuale⁴⁰.

Ora non si tratta più di un cambiamento analizzabile dal punto di vista del contenuto, dunque in una prospettiva di ricerca semiotica, attenta soprattutto

al messaggio (teorie dei media); bensì bisogna tornare ad occuparsi dei mezzi, che, secondo la provocazione McLuhaniana, sono diventati essi stessi il messaggio.

Questo perché, come afferma Postman:

Le nuove tecnologie alterano la struttura dei nostri interessi, ciò a cui pensiamo. Alterano il carattere dei nostri simboli: ciò con cui pensiamo. Ed alterano la natura del contesto sociale: l'arena in cui i pensieri si sviluppano.⁴¹

Ci troviamo a sondare e a vivere un mondo radicalmente trasformato. Il cinema e la televisione non possono essere più, come in passato, dei nuovi strumenti con i quali il teatro si confronta. Infatti se cinquant'anni fa apparivano come i mezzi che annunciavano una nuova rivoluzione, oggi appaiono solo come sintomi, anch'essi passivi, della condizione contemporanea.

Citando Pier Cesare Rivoltella:

L'avvento di una nuova tecnologia della comunicazione è come l'innalzarsi della temperatura media annua in un ecosistema: non toglie né aggiunge nulla alla nostra realtà socio-culturale, ma la trasforma radicalmente!⁴²

Restringendo il campo dell'analisi all'arte e in particolare al teatro, la diretta conseguenza di questa nuova condizione è stata una vera e propria "esplosione" dell'estetica al di fuori dei suoi tradizionali confini. Cioè:

Negazione dei luoghi tradizionalmente deputati all'esperienza artistica: la sala da concerto, il teatro, la galleria, il museo, il libro; si attuano così una serie di operazioni [...] che, rispetto alle ambizioni metafisiche rivoluzionarie delle avanguardie storiche, appaiono più limitate, ma anche alla portata più concreta dell'esperienza attuale.⁴³

L'immediata conseguenza delle parole di Vattimo sembrerebbe dunque essere che la "società dello spettacolo" contemporanea sia una società capillarmente teatralizzata: se il teatro è rappresentazione e se tutto nella società attuale pare configurarsi in termini rappresentativi, tutto in essa sembra essere teatro.

Per citare direttamente il padre della teoria della "società dello spettacolo", Guy Debord:

Lo spettacolo, compreso nella sua totalità, è nello stesso tempo il risultato e il progetto del modo di produzione esistente [...] in tutte le sue forme particolari [...]. [Lo spettacolo] costituisce il modello presente della vita socialmente dominante.⁴⁴

La radicalizzazione di questo processo porta inevitabilmente alla confusione tra l'evento reale e la sua rappresentazione. Una delle conseguenze più dirette di questo è, secondo lo studioso della comunicazione Lucien Sfez, la nascita di una vera e propria patologia sociale, che egli identifica con il neologismo "tautismo", fusione di "tautologia", "autismo" e "totalitarismo", indicando un uomo ormai prigioniero di sistemi di rappresentazione e comunicazione che rinviano unicamente a se stessi, senza alcuna reale ricerca di interlocutori per il dialogo. La drastica e amara conseguenza è "una socialità vuota che sbircia continuamente lo spettacolo della propria incerta esistenza."⁴⁵

Come si colloca il teatro in questa nuova società? Come si colloca lo spettatore di teatro in questa condizione di "tautismo" tipica della società dello spettacolo?

Ad una prima superficiale analisi, verrebbe da rispondere che niente di meglio di una società dello spettacolo può ospitare pienamente e "degnamente" l'avvenimento teatrale. Sembrerebbe, però, che le cose non stiano affatto così. Secondo Pier Cesare Rivoltella, il problema della sopravvivenza del teatro nella società contemporanea è da individuare soprattutto nella sua "arcaicità". Questo implicherebbe una inattualità del teatro, idea che non mi sento di condividere. Vorrei citare, però, direttamente le sue parole:

Il tema della sopravvivenza del teatro, da problema di rivendicazione di una sua originalità rispetto alla spettacolarità dei media, diviene problema di una sua conservazione biologica se considerato in rapporto all'indubbia inattualità che esso presenta rispetto alle forme neotecnicologiche della comunicazione elettronica. Il sospetto è in sostanza che i new media ne spiazzino l'arcaicità e le ragioni dello show business lo spingano fuori dal mercato spettacolare.⁴⁶

Il teatro, per sua stessa ontologia, come abbiamo visto, è una relazione. E se il *tautismo*, cui è destinato l'uomo contemporaneo, implica proprio l'assenza di questa relazione, il teatro non può che configurarsi, data la sua sopravvivenza, come una condizione "altra" rispetto alla società. Questo ne rimarrebbe tutta l'originalità e la potenza innovativa in relazione alla situazione contemporanea, condizioni che lo tengono in vita.

Non vi è autentica profondità che quando può realmente effettuarsi una comunicazione umana; una tale comunicazione non sarà mai possibile fra individui centrati in se stessi, e però sclerotizzati, né può esserlo in mezzo alla massa, nello stato della massa.⁴⁷

Qualcosa che può fare riflettere è anche la questione di quanto in realtà i mass media cerchino di contaminare il flusso comunicativo che è loro proprio,

tendenzialmente freddo, unidirezionale ed impersonale, [...] con l'impatto caldo, bidirezionale e personale della comunicazione orale e teatrale.⁴⁸

Basti pensare alla tendenza della maggior parte (se non della totalità) delle trasmissioni televisive o alla struttura stessa di internet. I numerosi format che affollano i palinsesti televisivi sono tutti impostati a proiettare nello spettatore la stessa sensazione di “cum-praesentia” e “interattività” proprie del teatro: i quiz, con telefonate anche a/da casa dei telespettatori, in cui la ricerca di interattività è evidente; le varie e numerosissime trasmissioni in cui “persone qualsiasi” hanno la possibilità di raccontare la propria vita privata davanti a milioni di spettatori, spettacolarizzando sentimenti, emozioni o semplicemente vicende della propria vita personale; o, esempio su tutti, i “reality”, che sono la “copia della vita reale” per antonomasia. O almeno questo è quello che si vuole far credere: tutti processi ben concertati che danno alla società l'impressione di essere parte attiva all'interno del processo comunicativo, esautorandola finanche della possibilità di cogliere lucidamente la sua totale passività, non solo al livello della fruizione.

O l'altrettanto lampante esempio di internet, che per la sua stessa struttura di base, offre la possibilità di sentirsi “padroni” del montaggio del proprio testo e della propria informazione (si pensi alla struttura ipertestuale della totalità delle pagine presenti su internet: esso stesso è infatti definito come un “enorme ipertesto”, in cui l'utente è libero di navigare operando personalmente e liberamente la mappatura della propria in-formazione); e a poco servono (forse anche perché poco conosciuti e diffusi) i testi che avvertono e guidano l'utente nel mare magnum dell'ingannevolezza dell'informazione “internetiana”, comandata in realtà da logiche spesso non di qualità ma di quantità e pubblicità. Forte è anche la sensazione di essere parte del processo di comunicazione sociale attraverso mezzi come le chat, i blog, i forum e simili. Non sto facendo un discorso moralizzante e retrogrado finalizzato a negare in toto l'indubbia qualità e potenzialità di questo mezzo, che anzi potrebbe essere realmente un supporto valido alla diffusione e circuitazione democratica del pensiero⁴⁹, anche di quello teatrale. È bensì l'amara constatazione di quanto l'utilizzo corrotto di questi nuovi canali e tecnologie, abbia allontanato l'uomo da un contatto più profondo e reale con se stesso e con la realtà che lo circonda. Tacciare questa idea di inattualità e arcaicità non mi sembra la

direzione giusta per un recupero della consapevolezza perduta.

E allora in cosa, sostanzialmente, il teatro sembra essere non attuale, se proprio i cosiddetti nuovi mezzi di comunicazione e le nuove tecnologie ad esso si ispirano, tentando di ricalcarne gli assunti di base (processo di relazione e presenza nel qui ed ora dell'interattività)? Forse in base ad una concezione di fruizione di massa, di potenzialità di ricavo derivante "dall'utilizzo"? Questo senza dubbio è visto come uno degli aspetti della sua inattualità.

Come sottolinea chiaramente Rivoltella:

Certo, se da una parte i media teatralizzano i loro contenuti surrogando la relazione propria del teatro, dall'altra cercano di rimuovere quello che, nella loro ottica, costituisce il limite certo dell'evento teatrale, vale a dire la ristrettezza quantitativa del suo pubblico. Il problema è che tale ristrettezza è costitutiva del teatro in virtù dell'obbligatorietà dello spazio in cui la performance avviene: obbligatorietà che non è solo quella debole e commerciale della sala, del luogo deputato, ma anche quella forte e rituale che costituisce parte integrante del progetto drammaturgico che sta a monte dello spettacolo stesso.

I media, invece, come Meyrovitz ben dimostra, emancipano il fatto di comunicazione dal luogo fisico, sostituendo a quest'ultimo uno spazio sociale: in questo modo raggiungono un grande pubblico (molto più grande di quello che si può raccogliere in teatro) pur mantenendo (ritenendo di mantenere!) le stesse prerogative di relazione.⁵⁰

LA CONDIZIONE DELLO SPETTATORE NEL TEATRO CONTEMPORANEO

In quali termini può porsi lo spettatore del teatro contemporaneo nella condizione di fusione e con-fusione di ruoli, dinamiche e contesti, descritta nelle precedenti pagine?

Si è più volte fatto riferimento all'assunto di base del teatro come relazione. E a quanto la relazione stessa (a prescindere dal suo manifestarsi, riconoscersi e concretizzarsi anche nella forma teatrale) sia una vera e propria necessità dell'uomo:

La ragione di questa necessità antropologica della relazione riposa sul dato, fenomenologicamente evidente, che ogni soggetto è sempre situato entro quel punto di vista obbligato sulle cose che è la sua corporeità. Tale corporeità, se da una parte è ciò che rende possibile l'esperienza del mondo alla coscienza, dall'altra costituisce per essa un limite, è cifra della parzialità di questa esperienza, sia perché colloca lo sguardo sul mondo sempre in prospettiva (ed ogni prospettiva esclude le innumerevoli altre che si potrebbero assumere), sia perché nel momento in cui per guadagnare nuove prospettive la coscienza si disloca insieme con il corpo in punti diversi dello spazio, essa va realizzando una perdita rispetto a quelli precedenti, configurando il suo percepire come un procedere "per adombramenti" successivi, come dice Husserl.⁵¹

Cosa muta, allora, nel passaggio dal rapporto uomo-teatro al rapporto uomo-media? Senza dubbio il tipo di relazione che si instaura in questi due diversi contesti.

Nel primo modello (quello mediatico), infatti, il rapporto è, al di là delle apparenze, da uno a milioni: per esempio la tv è un unico apparecchio in grado però di mostrare lo stesso identico programma anche a miliardi di persone; ed è soprattutto unidirezionale (nonostante, come si è visto, il tentativo da parte dei media di dare l'impressione di un'apparente interattività e partecipazione dialettica da parte del fruitore di questo tipo di "forma spettacolare").

Nel secondo modello (quello teatrale) il rapporto è di uno ad uno: attore/spettatore, spettatore/spettatore e implica una forte dialettica bidirezionale (l'attore sul palco è sempre influenzato dalle reazioni della platea, basti pensare anche soltanto all'applauso).

Il teatro non solo è tale che la comunicazione teatrale avviene nel senso di una relazione sull'asse platea-platea o su quello platea-scena, ma anche che in esso la partecipazione a questa relazione è di un pubblico a sua volta caratterizzato da una relazionalità diffusa sull'asse platea-platea: l'insieme degli spettatori non occasionali di teatro costituisce, cioè, una comunità costruita su un insieme di competenze condivise, un sapere scambiabile, una storia comune.⁵²

L'audience televisiva si basa sul calcolo del numero degli apparecchi accesi (per l'auditel dietro essi ci possono essere 1 come 300 persone), mentre in teatro le presenze si contano sulla base di altri strumenti (ogni biglietto, ogni poltrona corrispondono ad uno spettatore).

La differenza sostanziale tra il teatro e i media, allora, si può individuare nella differenza tra “pubblico” e “spettatore”. All'interno stesso della platea teatrale, questa differenziazione può essere utile a stabilire la “parte attiva” e quella “passiva” e presumibilmente saltuaria.

Si tratta non solo di nomi diversi, ma di due fenomeni distinti che comportano una differenza di approccio e di obiettivi. Il pubblico dei consumatori o degli avventori si offre e si affronta come un oggetto sociale, mentre lo spettatore si propone e si soffre come un oggetto teatrale: per arrivare dall'uno all'altro, c'è stato bisogno di una rivoluzione di sguardo e di metodo provocata dal contatto con le teorie e le pratiche del teatro contemporaneo.⁵³

Essere “parte attiva” di un qualcosa, in questo caso di una relazione, implica necessariamente un impegno, uno sforzo. Nel caso del teatro spesso questo significa anche una “messa in discussione del sé”.

Diventa allora sempre più difficile per lo spettatore contemporaneo scegliere il teatro. Se in passato la forma teatrale, oltre ad essere strumento educativo e moralizzante, era sostanzialmente anche l'unica possibilità di svago facilmente accessibile a tutti (si pensi al teatro nella piazza nel Medioevo e nel Rinascimento o al teatro come era concepito nell'antica Grecia, o alle varie forme di teatro di piazza e di strada sino ai giorni nostri), oggi si può dire non sia presente nel teatro quasi nulla di tutto questo. Gli strumenti di controllo da parte del potere (sintetizzati nella vecchia formula del *panem et circen-*

ses) sono diventati ben altri. E la tecnologia ha introdotto nella società forme di svago molto più immediate, comode e divertenti. Questo sin dall'inizio dell'evoluzione della persona: i videogiochi, i cartoni animati, ormai internet stesso, impigriscono la fantasia dell'individuo sin da bambino, quando inizia quell'abitudine alla passività e alla "fruizione coatta", cui sempre più si abitua e che continua a subire anche da adulto, quando all'abitudine si aggiunge la mancanza di tempo, di energie e di attitudine al confronto reale con sé e con l'altro da sé. Anche per questi motivi, credo che il teatro, più che di inattualità e arcaicità, soffra della sua *complessità*.

Andare a teatro è un impegno da tutti i punti di vista: mentale, pratico ed economico. In un mondo viziato e abituato al fatto che basti un "click" del telecomando o del mouse per accedere a una quantità infinita di informazioni, svaghi, divertimenti, distrazioni, idee e pensieri, cosa dovrebbe spingere a diventare spettatori di teatro?

Tutto si gioca sulla rapidità e sull'immediatezza e il teatro invece è un impegno che dilata i tempi e rallenta i ritmi. Pensando ad un discorso anche solamente "pratico": quasi sempre è necessaria la prenotazione (questo a differenza anche del cinema, fruibile invece con l'unico impegno dell'uscir di casa); spesso si richiede il pagamento anticipato, il che implica una serie di operazioni o fisiche (il recarsi al botteghino, al box office o direttamente in biglietteria), o quantomeno telefoniche (per chi dispone della carta di credito); una programmazione a volte anche a lungo termine (soprattutto in quei teatri, ovvero la maggior parte delle realtà "di ricerca", in cui la disponibilità di posti è molto limitata) poiché è necessario decidere diversi giorni prima il quando, il come e il con chi (laddove la condivisione di un impegno è diventata sempre più difficile e accettata quasi esclusivamente per motivi di lavoro; mentre il divertimento è spesso lasciato all'immediatezza di un sms, quando si sceglie di dedicarsi ad una socialità).

A tutta questa fase "di preparazione" si aggiunge, poi, la fatica della stessa fruizione, che, in alcuni casi particolarmente riusciti, va anche al di là della durata dello spettacolo.

Vorrei cercare però di andare con ordine, supportando le mie idee con le parole di Piergiorgio Giacchè. Ho parlato prima di una diversa evoluzione culturale dell'uomo nell'era mediatica e della difficoltà a crearsi un'abitudine al teatro. Giacchè a questo proposito:

L'occasione e l'esperienza dello spettacolo teatrale costituisce di per sé uno scarto sensibile e perfino traumatico con i modi e le situazioni in cui lo spettatore o il con-

sumatore contemporaneo si è inculturato. [...] Inculturati dai media, allenati da nuovi dispositivi e meccanismi della fruizione, sottomessi all'egemonia degli altri mezzi e linguaggi che hanno preso il posto dell'antica "arte della rappresentazione per azioni" (come la definiva Aristotele), si è spesso tentati di attribuire il fallimento o la difficoltà della ricezione all'inadeguatezza di un'arte della finzione, che non è più all'altezza di quella illusione di realtà che lo spettatore insegue e che lo diverte. Ma la verità è che la finzione scenica ha da tempo ceduto quel terreno e quello scopo alla concorrenza del cinema e della televisione, e si è progressivamente impegnata al rafforzamento della relazione teatrale: è su di essa che alla fine sembrano convergere gli sforzi dell'arte dell'attore, ancora una volta in un certo senso orientata – come già era in statu nascenti, ovvero in epoca barocca - verso un "fine edificante". La "maraviglia" però stavolta non sta più nel mezzo adoperato, ma semmai nell'obiettivo relazionale che si intende raggiungere: anzi, visto dalla parte dell'attore, è lo spettatore "al fin la maraviglia" che il teatro contemporaneo intende edificare, poiché non si tratta più di stupirlo o divertirlo ma letteralmente di ri-crearlo.⁵⁴

Ri-creare lo spettatore significa anche ri-creare quell'attitudine alla relazione intima e impegnativa che si basa sul confronto, ma in esso non si esaurisce: implica un lavoro di scomposizione e ricomposizione di sé e dell'altro, una visione che diventa anche azione.

Solo in questo modo è possibile attivare un intimo e necessario scambio che porti ad un arricchimento, inteso come soddisfazione di una richiesta, di una esigenza.

Il "teatro come relazione" sottolinea una differenza che arriva a formularsi come opposizione nell'attuale società dello spettacolo. [...] Con "relazione teatrale" si arriva ad intendere l'essenzialità e l'intimità di un rapporto fra l'azione e la sua visione. [...] L'agire per essere visti e il vedere dall'esterno compiere un'azione riguardano lo stesso individuo e ogni individuo: l'arte performativa esiste proprio per coltivare il segreto e rispondere al compito di penetrare, scindere e di nuovo riunire – a livelli sempre diversi o, se si preferisce, sempre più elevati – l'azione e la sua visione, o viceversa la visione e la sua azione.

L'attore e lo spettatore sono il risultato di una scissione che solo per caso – o meglio per gioco – si è fissata in ruoli divergenti; ruoli affidati a individui diversi, individui collocati in un luogo o in una macchina dove – separatamente - si brucia l'azione e si consuma la visione. Questo trucco o quest'esperienza che chiamiamo Teatro, non cancella però l'essenza della "teatralità": se nella separazione dei ruoli sta scritta la sua storia, la sua origine e la sua utopia resta inscritta nel fondamento o nel ritrovamento di un'unità della quale attori e spettatori sono coscienti anche quando non ne sono consapevoli.⁵⁵

Ecco perché parlo di spett/a(t)ore nel caso dello spettatore partecipante. L'essere spett/a(t)ori implica necessariamente un modo diverso di esserci, una partecipazione che è contemporaneamente una assunzione di responsabilità e un aumento di energia potenziale che comporta dunque un successivo impegno e canalizzazione, un ulteriore sforzo che segue lo spettacolo.

Il teatro come ogni altro “spettacolo dal vivo”, non si distingue tanto per la presenza in carne ed ossa dell'attore, quanto per il richiamo che tale presenza esercita sulla fisicità dello spettatore. È una diversa qualità di impegno e di attenzione, una pre-condizione fruitiva che impone logiche e tecniche psicofisiche tanto impegnative quanto dimenticate; simili, ma di segno contrario, a quelle a cui si ricorre abitualmente quando si assiste a un avvenimento sportivo, giacché allo sfogo, all'entusiasmo, alla partecipazione corrisponde piuttosto - a teatro - una regola di assorbimento dell'energia parallela a quella che governa l'azione scenica.⁵⁶

Tutto questo, che può essere facilmente vissuto nella società contemporanea come un grande limite del teatro, per me altro non è che un grande valore, impossibile da comprendere e accettare se non si decide almeno di provare ad essere parte realmente attiva e consapevole di questo processo.

Per primi gli spettatori partecipanti soffrono a volte di questa condizione e sempre più pare che andare a teatro venga vissuto come una fatica. E invece è proprio questo che rientra nella sfera della “soddisfazione” delle aspettative di chi va a teatro.

Sarebbe un discorso troppo lungo però, che implicherebbe una discussione incentrata prevalentemente sulla condizione prettamente artistica e poetica del teatro, della cultura e dell'arte in questo preciso momento storico. Povertà dell'offerta artistica e culturale, inaridimento e impoverimento anche come conseguenza dei tratti che abbiamo individuato nella società contemporanea, ma che sembra essere un motivo di maggiore sofferenza in Italia rispetto ad altri paesi, dove la reazione a questa condizione appare più impetuosa. Ma anche questo sarebbe un discorso troppo lungo e facilmente condurrebbe a polemiche e discussioni che tanta parte occupano nella riflessione critica sul teatro italiano contemporaneo.

Difficile sembrerebbe dunque trovare un'unica chiave di lettura di questa condizione che porta il nome di “crisi del teatro”, poiché inserita in un contesto squisitamente sociale e mediatico, ma che dovrebbe piuttosto essere letta come tratto consustanziale all'idea stessa di teatro.

Proprio in questa direzione si colloca la funzione mediatrice di una figura come quella dell'organizzatore teatrale.

Sicuramente l'opera di mediazione dell'organizzatore non è sufficiente da sola alla rivalutazione del teatro come "possibile scelta", ma indubbiamente può essere un forte stimolo alla concentrazione sinergica delle forze a disposizione, perché non vadano unicamente canalizzate nel settore di riferimento (in una ricerca dunque finalizzata unicamente al proprio settore), ma operino mantenendo uno sguardo costantemente rivolto alla platea

Essenziale, come è emerso fino ad ora, è la ri-educazione del pubblico. Come sostenevano Paolo Grassi e Jean Vilar, questo equivale a far nascere nell'uomo la necessità del teatro, che, tradotto in altri termini, sta a significare la ricerca della libera espressione del sé, che solo l'esperienza della "finzione" consente:

L'esperienza della finzione permette una ricerca di libera e autonoma espressione di se stessi, contro le obbligate rappresentazioni della vita quotidiana.⁵⁷

Un'esperienza che sia costante, ma non abitudine. Una scelta continua.

Libertà è nello stesso tempo il recupero della consapevolezza e della realtà, offuscate dall'assenza di contatto sensoriale a causa della virtualità e della tecnologia. L'unico senso attivato dalla modernità sembrerebbe ormai essere la vista. Per di più una vista pigra, passiva, difficilmente spinta alla scelta. Lo "zapping" televisivo non può considerarsi una scelta, in quanto litanìa ormai annoiata che accompagna le serate davanti alla televisione. Sostanzialmente, un'abitudine altrettanto passiva.

Non c'è dunque una distanza del teatro dal Mercato, ma semmai un'insopprimibile devianza. A fronte di un consumatore così ridefinito lo spettatore assume infatti paradossalmente maggiore importanza e diviene una necessità o una polarità verso la quale si orienta ogni esperienza di ricerca.

Si può in effetti ricapitolare tutta la storia della ricerca teatrale nel segno e nel senso di un'altrettanto ostinata e antistorica ricerca dello spettatore.⁵⁸

In questo momento lo spettatore va non solo ricercato, ma ricreato, riabituato ad una fruizione che dovrebbe essere vissuta non come "consumo" ma come partecipazione, attiva e consapevole, in una concezione di se stesso non come termine ultimo di una corrispondenza, di una produzione già data, ma funzione di co-produzione all'interno di un processo *in fieri* in un lasso di tempo che è precedente, contemporaneo e successivo allo spettacolo.

Assunzione di corresponsabilità che pone lo spettatore nella condizione di

essere egli stesso artefice del messaggio veicolato, attraverso il suo processo di montaggio e i successivi punti di visuale e di vista.

È richiesto uno sforzo non indifferente, dunque, soprattutto se lo si colloca nella società in cui tutto sembra essere pre-confezionato e pronto all'uso. In cui lo stimolo non è all'azione, ma sempre più alla pigrizia. Sempre nuovi i mezzi e le trovate per assecondarla.

Allo spettatore di teatro non basta la complicità della comunicazione, gli occorre la corrispondenza della cooperazione, perché il suo scopo ultimo non è quello di recepire un messaggio o al limite di attivare uno scambio, ma di sorreggere insieme all'attore la magia di uno spazio-tempo sospeso, di supportare la finzione di un intero edificio e di autenticare una relazione tanto effimera quanto vitale.⁵⁹

Come è possibile, allora, inserire lo spettacolo e il teatro in un discorso meramente orientato ad una concezione di acquisto/fruizione?

Certo, lo si può, e forse lo si deve fare in quanto il teatro non è e non deve essere "solo poesia" ed è comunque soggetto alle leggi del mercato, se non altro perché anche da queste e dai finanziamenti pubblici, ma anche privati, dipende la sua sopravvivenza e in un certo senso la sua libertà. Si rischia però di alterare i termini della questione e imboccare strade che deviano completamente dall'idea stessa di teatro, soprattutto se questi mezzi tendono a svuotare completamente di senso un "prodotto" che, se vuole esser visto come tale, merita quantomeno un'analisi molto più approfondita e sincera circa quelle che sono le "sfumature" dei suoi reali contenuti.

Essendo il teatro un processo e non un prodotto, come si può vedere lo spettatore nei termini di un "consumatore"? La situazione mi sembra ben più complessa di una ostinata riduzione a termini che hanno solo la forma della contemporaneità, ma non la sostanza.

Per lo spettatore la consapevolezza della scelta in opposizione alla legge consumistica dell'intercambiabilità, l'assolvimento di un impegno interpretativo e di un ruolo creativo, l'obbligo di un regalo di attesa e di attenzione gratuita, costituiscono ancora i capisaldi di un galateo formale che può fare da guida a un contatto sostanziale tra spettatore e attore, come lo chiamava Julian Beck.⁶⁰

La soluzione della cosiddetta "crisi del teatro", benché debba necessariamente collocarsi nel panorama contemporaneo e attuale, non si può continuare a cercare in un paragone con la società attuale, ma proprio nella condizione di marginalità del teatro, che abbiamo visto rappresentare un zona liminale, li-

minare e liminoide. Elemento “super-partes” non può essere tacciato né di antichità né di inattualità, perché il teatro, sopravvivendo ad una storia lunga più di tremila anni, quindi a tutti i tipi di trasformazioni sociali e umane, non può che essere considerato dotato di uno statuto “a sé”.

E infine il senso ultimo o perfino unico della “differenza del teatro”, così come viene teorizzata e radicalizzata nella ricerca di Grotowski, è quello di ricapitolare ed esaltare un’ autonomia non più convenzionale ma effettiva dell’ arte dell’ attore, che ci permette di collocare o di proiettare il teatro in una dimensione per così dire a-sociologica. In quella possono considerarsi sospesi i rapporti e i condizionamenti che legano il teatro alla società di cui è espressione, e ci si deve invece concentrare in modo esclusivo sulla dinamica tra azione e percezione, sia analizzando il dialogo che si instaura tra attore e spettatore nel teatro come “arte della presentazione”, sia interrogando il monologo che impegna la mente e il corpo del Performer nell’ esperienza dell’ “arte come veicolo”.⁶¹

Mi chiedo a questo punto perché, la maggior parte degli studiosi di marketing culturale, pur sottolineando l’ irriducibilità del teatro a “prodotto”, finiscano poi per continuare ad applicare ad esso categorie e metodologie di analisi proprie del marketing e dell’ imprenditoria.

UN OSSIMORO: IL MARKETING TEATRALE

Se ci basiamo su quanto s'è detto nel paragrafo precedente, sembrerebbe difficile pensare di ridurre la crisi del teatro impiegando e investendo le maggiori risorse, energetiche ed economiche, nel marketing come "soluzione".

Applicare delle categorie che rientrano quasi unicamente nel piano dell'economia e di un certo tipo di socialità dalla quale il teatro abbiamo visto essere molto distaccato, sembrerebbe una scelta azzardata. A meno che la cosa non venga circoscritta ad uno solo degli aspetti di questa crisi (che è senza alcun dubbio anche di tipo economico); ma in questi termini andrebbe ripensata e rielaborata anche la modalità di utilizzo del marketing nei confronti del teatro.

L'importanza del teatro come processo, come praesentia, come qui ed ora, e dunque dello spettatore come partecipante attivo a questa relazione, come spett/attore critico e appassionato, dovrebbero rimanere sempre i punti di partenza per una onesta analisi del teatro e delle sue relazioni.

In effetti, il teatro non ha sufficienti connotati per rientrare nell'ambito della nuova industria culturale, ma allo stesso tempo non può certo uscire dai condizionamenti materiali e ideologici del suo impero, né tanto meno dai reparti illimitati del suo mercato. Si può anche supporre – considerando i bisogni e le scelte della maggioranza degli attori e degli spettatori – che forse è una sua aspirazione, più che un obbligo, quello di uniformarsi comunque alle norme che regolano i consumi culturali e non. Di fatto la situazione a cui il teatro cerca di conformarsi è quella di una progressiva svalutazione della funzione sociale della ricerca teatrale e della produzione spettacolare tout court, nel quadro di una inflazione che sembra irreversibile e che da tempo mette in crisi l'arte attraverso la moltiplicazione del suo consumo. Va da sé che il disperato aumento di un'offerta che resta artigianale è sempre incomparabile ai numeri e ai ritmi della produzione industriale spettacolare dei media; così come l'abbassamento compiacente del livello qualitativo, o ancora la riscoperta delle proprie funzioni di intrattenimento (ma anche pedagogiche o terapeutiche), non lo rendono adeguato alla concorrenza mercantile. Ma tant'è, il teatro ci prova e cos'altro potrebbe fare?⁶²

Già, cos'altro potrebbe fare? Troppo ardito sarebbe chiederci/gli di concentrarci/si sul proprio stesso statuto di "differenza"? Troppo inattuale pensare ad una concentrazione, rivalutazione, ripensamento di ciò che si offre, piuttosto che alla sua moltiplicazione? Operare sinergie e sintesi, visto che proprio gli studi di marketing sottolineano quanto impari sia la s-proporzione tra il numero degli spettacoli e delle iniziative proposte e la partecipazione e la risposta del pubblico.

Il teatro più che a corto di strategie sembrerebbe essere a corto di idee che riempiano il vuoto dell'offerta. Pur volendo utilizzare i tanti strumenti forniti dal marketing e riuscendo a portare, paradossalmente, milioni di persone a teatro, cosa se ne ricava di positivo, se poi quello stesso pubblico non è abituato ad andare a teatro, se non c'è quell'attitudine alla fruizione di tipo teatrale, che abbiamo visto essere cosa faticosa e difficile da sviluppare, che richiede tempo, fatica e dedizione? Che è relazione e non convinzione, che è necessità e non surplus?

In base agli studi di marketing, le piccole e medie "imprese" culturali e teatrali dovrebbero dedicare l'80% del loro tempo alla stesura di piani di marketing. Non è facile abituarti all'idea del teatro come azienda, se fino a qualche anno fa si invocava la nascita di un teatro come "servizio pubblico".

Convincere un pubblico ormai sempre più sordo e meno disponibile all'ascolto risulta a molti solo un tentativo di adeguare il volume con cui si grida una cosa, più che il contenuto della cosa in sé. In un mondo urlato, dove ognuno proclama ad alta voce i buoni motivi per acquistare il proprio prodotto, adeguarsi ai toni sempre più elevati, col rischio davvero di diventare tutti sordi e impermeabili a qualsiasi proposizione, gridata e non.

Mi chiedo anche se una risposta a tutto ciò non arrivi dal boom recente e sempre più impetuoso del teatro di narrazione. Una sola persona su un palco spoglio, spesso neanche un microfono, spesso solo un racconto. Che agli spettacoli di Marco Paolini, Marco Baliani, Ascanio Celestini le platee siano piene, mi fa pensare che forse lo spettatore, piuttosto che "essere convinto", ha bisogno di essere solo accompagnato, e che forse, al contrario di quanto si pensa, sente la necessità della riattivazione di un dialogo dai toni più pacati e dai contenuti più intimi e profondi. È importante, per capirlo, non dimenticarsi che si sta parlando di cultura, che il teatro non può essere considerato un prodotto come gli altri e, soprattutto, che è difficilmente "vendibile", poiché difficilmente quantificabile è il suo prezzo. E difficilmente "acquistabili" sono anche i suoi fruitori, visto che ci si continua ad illudere del fatto che chi ha davvero interesse per la cultura lo faccia più per un bisogno personale,

piuttosto che per sentirsi realizzato nella convenienza di un suo nuovo acquisto o, nel caso specifico, di un nuovo “investimento” in uno spettacolo. Senza una “politica delle idee”, forse a poco serve qualsiasi “politica di marketing”. Trovo poco conveniente e interessante convincere qualcuno ad avvicinarsi al teatro per poi mostrargli un “prodotto” vuoto. Uno spettatore partecipante e attento domani non ci tornerà. E un altro tipo di pubblico al teatro difficilmente interessa e, di contro, difficilmente sarebbe interessato al teatro.

Vorrei provare ad analizzare in cosa consista, concretamente (visto che il teatro sembra chiamato a risponder proprio anche della sua “concretezza”) l’idea di marketing attraverso le parole di coloro che “operano nella produzione del prodotto culturale”. Cito dall’articolo *Audience development come strumento del marketing* di Laura Casuscelli:

È ormai riconosciuto che nessuna organizzazione culturale può sopravvivere nel mondo moderno a meno che non pianifichi una strategia: il marketing culturale è il passaporto per il futuro. [...] alcune organizzazioni emergenti possono spendere fino all’80% del proprio tempo in marketing [...] Il comune approccio dettato dal marketing mix, che posiziona il prodotto al centro delle scelte strategiche, fornisce spesso una scusa per evitare ricerche e politiche di marketing, in quanto, si pensa, “se il prodotto è valido si venderà comunque”. Tuttavia i cambiamenti che sono avvenuti nei mercati culturali, le nuove strategie scientifiche ed economiche e la nascita di nuove strutture ed innovazioni tecnologiche hanno reso questo approccio obsoleto ed hanno fatto del marketing culturale uno strumento sempre più importante delle strategie manageriali.⁶³

In effetti, qui si trova la risposta alla domanda che ingenuamente mi sono posta poco sopra: non è importante che il prodotto sia valido, purché si sappia venderlo. Il contrario, in effetti, parrebbe un discorso fin troppo obsoleto. Non è ben chiaro però, ancora una volta, come questo possa essere applicato ad un processo, in continua mutazione e fatto da uomini, quale è lo spettacolo, con tutte le variabili ad esso connesse.

In quel campo, il minuscolo teatro non avrebbe altro modo di essere valutato e misurato se non come un residuo tradizionale utile da individuare, ma non poi così importante da interrogare e sondare nella sua autonomia.⁶⁴

Questa di Giacchè, deve allora suonare a molti come “l’ingenua” risposta di un “semplice” uomo di teatro. Emerge però un dato non di poco conto: il ri-

schio che il teatro possa perdere la sua autonomia. In effetti le parole della Casuscelli potrebbero esser utilizzate per parlare di qualsiasi prodotto presente sul mercato, senza alcuna considerazione dello specifico culturale.

Per coloro che lavorano nell'ambito dei servizi culturali l'enfasi è adesso sullo studio della concorrenza.⁶⁵

Sembra evidente la totale differenza di intenti e mezzi tra l'approccio esclusivamente economico, che tende a vedere le "strutture erogatrici di cultura" come possibili concorrenti da studiare, come se ci si muovesse nell'ambito di un libero mercato in cui vince il miglior offerente; e un approccio orientato, contrariamente, alla sinergia e all'unione delle forze, quale dovrebbe essere invece l'atteggiamento delle realtà culturali, specie in un momento così critico. Una libera circolazione e circuitazione della cultura.

Naturalmente, anche all'interno degli studi sul marketing culturale, le differenze sono notevoli da analisi ad analisi. Per esempio Michele Trimarchi, in un suo articolo, sembra quasi rispondere alla collega Casuscelli quando sostiene:

La competizione tra prodotti culturali presupporrebbe un atteggiamento di indifferenza da parte del consumatore [...] Non è necessaria una diffusa indagine empirica per osservare che di norma il consumo dei prodotti non standardizzati avviene in modo diametralmente opposto, sia perché essi sono caratterizzati da un elevatissimo grado di infungibilità (e pertanto di inconfontabilità), sia perché la loro disponibilità materiale non è uniformemente distribuita nel tempo e nello spazio.⁶⁶

Michele Trimarchi sottolinea, poi, quanto importante sia non perdere di vista il livello qualitativo: il rischio che si corre pur di un "ostinato e cieco allargamento del bacino di utenza" è quello dell'adeguamento totale dell'arte ai gusti del pubblico, con facile tendenza ad un abbassamento della qualità, data soprattutto la non abitudine al teatro e ad una fruizione spettacolare diversa da quella offerta dai nuovi media.

Si consideri che la mera spettacolarizzazione dell'offerta culturale, o l'introduzione di prodotti culturali di facile consumo non garantiscono in alcun modo il raggiungimento della massa critica sufficiente perché il processo di accumulazione sia attivato.⁶⁷

Dei toni del tutto diversi e una concretezza orientata all'unico aspetto del teatro che può realmente essere sottoposto ad analisi economiche e di marketing,

si ritrovano nelle parole di Fabiana Sciarelli:

Arte o Economia? [...] non è necessario abbinare l'arte all'economia, né tanto meno subordinare la prima alla seconda, ma è sufficiente assecondare i principi economici che sono alla base dell'impresa culturale. Ciò a dire che partendo dal presupposto che il prodotto artistico è misterioso, unico, intoccabile e sacro, si può aiutare lo sviluppo della produzione artistica con dei semplici principi gestionali creati ad hoc per ogni impresa culturale.⁶⁸

UN AUTARCHICO TEATRO ENDOGONIDA⁶⁹

Il rischio che corre ora il teatro, in seguito a questa “ventata di marketing”, è quello di continuare a restare comunque una cosa “per pochi”, ma con l’ulteriore disagio di essere trattato come un’azienda, erogatrice di servizi e prodotti.

Si stanno a mio avviso perdendo di vista i reali motivi della crisi del teatro. Non è sufficiente pensare che, poiché strettamente legata al periodo storico e alle mutate condizioni sociali, poco si possa fare se non limitarsi ad utilizzare categorie e parametri di valutazione che non appartengono in realtà al settore della produzione di spettacolo dal vivo. Che il teatro non sia morto, è un dato di fatto; che continui a sopravvivere quasi esclusivamente per quella stretta cerchia di persone che costituiscono “l’elite” teatrale è anche questa una realtà, ma proprio quella sulla quale conviene insistere e puntare per un reale rinnovamento.

Senza dubbio una certa concezione del marketing in questo senso può aiutare ad allargare il bacino di utenza, ma a poco servirebbe uno strumento il cui unico utilizzo parrebbe dover portare necessariamente al mutamento della concezione stessa di teatro.

Che esso sia e debba restare una “cosa per pochi” è ormai sempre più anche questo un dato di fatto. Si è visto come la televisione abbia sostituito in tal senso la funzione popolare, moralizzatrice, educatrice, di svago che prima vedeva una partecipazione realmente collettiva e comunitaria al rito teatrale.

Il problema reale, ora, è che il teatro sembra esser fatto esclusivamente da e per la “gente di teatro”.

Ogni settore e ogni realtà hanno più o meno il loro “comparto di iniziati”, grazie ai quali e per i quali vivono e producono spettacoli. È sempre più difficile che si incontrino facce nuove e, anche tra i diversi “micro-circuiti” culturali e teatrali, sta diventando sempre più raro che ci siano scambi e interrelazioni, nel senso di un “macro-circuito” all’interno del quale ci sia realmente una circolazione del pensiero, dell’energia e delle idee. Il popolo degli

“abbonati senza abbonamento”, che ha sempre più difficoltà ad attivarsi per cercare il nuovo, accontentandosi, invece, del nuovo che gli viene proposto nel contesto che già conosce e della propria stessa abitudine. Ancora più grave questo, se si presta attenzione al fatto che, per lo più, i frequentatori delle singole realtà teatrali, sono i cosiddetti “operatori del settore” che si recano nelle realtà limitrofe (e non si intende un circuito nazionale, ma spesso quasi esclusivamente provinciale o al massimo regionale) per valutare la possibilità o meno che lo stesso spettacolo venga proposto, spesso a distanza di soli pochi mesi, in quella che è la propria realtà. Una sorta di “passaparola gomito a gomito”. Tanto più grave se si pensa che è ormai pratica diffusa che “gli operatori”, essendo gli unici potenziali futuri acquirenti dello spettacolo, non paghino il biglietto di ingresso, sia su richiesta delle stesse compagnie, sia per usanza dei teatri.

Un teatro dunque sempre più chiuso, sempre più impermeabile alle realtà esterne. Questo, a lungo andare, può portare davvero alla morte del teatro: sia dal punto di vista economico, sia dal punto di vista artistico. Quanto a lungo può vivere un teatro che si nutre e nutre unicamente da e se stesso?

Non mancano le voci fuori dal coro, i teatri e le realtà che cercano di uscire da questo perverso meccanismo tentando di allargare l’utenza e ampliare le proprie vedute.

È una sfida niente affatto facile, ma è davvero l’unica soluzione possibile alla crisi economica e creativa del teatro. Lo sanno bene realtà come Teatri di Vita a Bologna e il festival VolterraTeatro che, insieme a poche altre, operano nel senso di un “ampliamento orizzontale” del pubblico (in questi casi realmente costituito da spettatori) con scelte artistiche orientate alla ricerca del nuovo, del giovane, al di là del clientelismo particolarmente diffuso nella scelta comune delle compagnie e degli spettacoli da inserire nella programmazione di festival e stagioni.

Entrambe queste situazioni, molto diverse per struttura (un teatro e un festival), scelte, percorsi e modi di operare, rappresentano non solo un punto di riferimento importante per una panoramica sulla attuale situazione del teatro in Italia, ma a mio avviso un esempio imprescindibile e, soprattutto, tangibile di quanto ho sostenuto fino ad ora. A dimostrazione, dunque, che altri modi di avvicinarsi allo spettatore (e, viceversa, di far avvicinare lo spettatore al teatro) sono possibili.

Teatri di Vita presenta, emblematicamente, come “sottotitolo” al suo stesso nome la qualifica di “Centro per la sperimentazione dello spettatore”. Questo essenzialmente si traduce nel portare avanti diverse forti linee-guida: una pro-

grammazione pensata per “blocchi di progetti”, ovvero come tanti piccoli festival a breve distanza l’uno dall’altro: il che è indice, oltre che di pluralità e diversificazione, anche di “immediatezza”, contemporaneità e maggiore libertà nel cogliere il nuovo e/o aprirsi nuove strade in itinere, senza i vincoli imposti dalla rigidità della “stagione” intesa in senso canonico; la continua consapevolezza, in tutte le iniziative espressamente rivolte allo spettatore⁷⁰, che la fruizione del teatro e dell’arte in generale avviene sempre per “livelli”: che, cioè, non esiste (e dunque non va imposto) un unico modo di fruire e di percepire l’arte e lo spettacolo; uno spazio teatrale (fisico e mentale) che sia allo stesso tempo spazio di progettualità e spazio di ospitalità.

In particolare, è da sottolineare come l’attenzione all’aspetto spaziale si ripercuota poi sul rapporto con lo spettatore. In questo caso registriamo come Teatri di Vita abbia scelto, per ben due volte, di avere la sua casa in spazi alla periferia di Bologna. Tornano in mente, a tal proposito, le parole di Jean Vilar, che, cinquant’anni fa, sosteneva quanto importante fosse dilatare lo spazio di accesso teatrale, avvicinandosi a tutte quelle categorie che, per diversi ordini di motivi, non potevano permettersi di spostarsi nel cuore della città. Di sicuro oggi le cose stanno diversamente, ma la periferia continua a rappresentare una scelta forte, un contatto diversamente intimo con la città. Sia in quanto tende ad avvicinarsi, per forza di cose, a strati diversi della popolazione (quelli che non possono permettersi o scelgono di non vivere in centro), ma anche a stimolare l’impegno da parte dello stesso spettatore a recarsi in un luogo, anche quando magari questo comporta l’attraversamento dell’intera città. A vivere, quindi, l’andare a teatro come una scelta.

Non solo: il rapporto fra spazio e spettatore si struttura in Teatri di Vita anche nelle soluzioni di accesso al teatro stesso, operate dal regista e fondatore Andrea Adriatico.

Si pensi ad esempio alla prima casa di Teatri di Vita, un capannone industriale alla periferia di Bologna, con il pavimento del foyer ricoperto di ghiaia, quasi a dare la duplice sensazione allo spettatore di entrare in un luogo che in realtà era come se fosse un spazio esterno (la percezione di entrare, ma nello stesso tempo di uscire) e l’instabilità data dalla ghiaia, a sottolineare la difficoltà di un percorso, per affrontare il quale bisognava porre molta attenzione. O si pensi, ancora, al teatro nella seconda sede, quella di via del Pratello: gli spettatori che si raccolgono in un bianco e lungo corridoio asettico e l’ingresso al piccolo teatro di 80 posti che avviene attraverso il “taglio” della parete frontale, come a sottolineare l’unicità e la grandiosità di quell’accesso (veniva ricostruito ogni giorno il finto muro di carta e legno). O si pensi infine alla

nuova sede nel quartiere Borgo Panigale: situata all'interno di un parco che deve essere per forza attraversato dallo spettatore che vuol raggiungere il teatro. Già questo crea la percezione di un forte distacco dalla realtà circostante, dalla città, dal quotidiano, dalla ferialità. Il pubblico si ritrova poi nel teatro, uno spazio asettico, quasi trasparente, completamente bianco (non è esposta neanche la rassegna stampa dello spettacolo in programma), come se fosse senza storia. Un teatro che si annulla, diventando unicamente punto di passaggio verso lo spettacolo. A cercare di stimolare l'inquietudine e la riqualificazione dello spettatore che entra e che non può appigliarsi ad altro che a se stesso e alla sua personale esperienza.

È evidente, dunque, la continua ricerca di un rapporto forte e diverso con lo spettatore, anche a partire dallo spazio, e l'attenzione per quell'aspetto liminale del teatro, anche come luogo fisico, di passaggio, di transizione: dare sin da subito allo spettatore la percezione che quella che sta attivando nello scegliere di andare a teatro è una relazione, un'intima relazione. "Spazio pieno di anomalie feconde". L'ha definito Cristina Valenti⁷¹.

Anche per quanto riguarda una realtà molto diversa come VolterraTeatro⁷², espliciti sono i tentativi, quasi sempre riusciti, di cercare una strada che vada verso lo spettatore e lo accompagni verso un'intima e profonda relazione che coinvolga tutti i partecipanti all'evento teatrale, artistico e culturale. I numerosi laboratori, da considerarsi in parte fulcro del festival stesso, e anche i diversi e numerosi spazi di dibattito e riflessione (attivati attraverso convegni, presentazioni, incontri su vari temi e con gli stessi artisti presenti nella programmazione) abbattano i confini e dilatano i tempi che generalmente accompagnano la fruizione culturale ed artistica.

I workshop, in particolare, aperti a tutti e non solo ai professionisti del settore, sono spesso frequentati proprio da quegli spettatori che, diversamente, avrebbero molte meno occasioni di entrare in contatto direttamente con il lavoro dell'artista. Un "fare teatro" come riflessione che accompagna il "guardare teatro" e che, a volte, può essere molto più utile di tante parole per avvicinarsi al "sentire teatro".

E anche nel caso di VolterraTeatro l'aspetto spazio-temporale incide nella costruzione di un rapporto singolare con lo spettatore. Il contesto in cui si colloca il festival, infatti, è emblematico di una scelta precisa: un momento, uno spazio, un contesto che sembrano co-stringere al confronto, alla relazione, al porre attenzione alla diversità, all'altro da sé. La stessa collocazione geografica di Volterra lo comporta. Partecipare al festival è una scelta: non si passa da Volterra per caso, non è lo snodo di alcun crocevia, né il punto di

passaggio per raggiungere altri luoghi. È una deviazione. Dal percorso della propria strada e della propria vita. Raggiungere Volterra non è facile e praticamente impossibile è pensare di poter assistere solo ad uno spettacolo del fitto programma giornaliero e andar via. Partecipare a VolterraTeatro sembra rendere tangibile e vivibile in un arco di tempo dilatato quell'astratta e ideale concezione di liminarietà e liminalità propria della realtà e della pratica teatrale. Essere spettatori qui significa partecipare a un rito, a una pratica festiva, profondamente radicata nella ferialità (per i temi e i motivi che l'accompagnano), ma nello stesso tempo profondamente intrisa, per i modi e tempi che la costituiscono, di quelle condizioni proprie del rito e del momento del capovolgimento della quotidianità.

Spesso chi è spettatore di questo festival non lo è per un giorno o per una sera, ma per la sua intera durata, di solito una settimana. Il concetto chiave, nelle parole del direttore Armando Punzo, è condivisione, che è un richiamo alla corresponsabilità, all'attività del fruitore, alla comprensione del teatro e degli elementi che lo costituiscono. Consentire questo è un dovere morale del teatro, un prendere atto del fatto che rispettare lo spettatore vuol dire metterlo nelle condizioni di poter essere realmente partecipe del rito, altrimenti svuotato del suo stesso significato.

Per fare ciò è necessaria un'apertura, non una spiegazione, ma una condivisione. Per una settimana, attore e spettatore si ritrovano a condividere uno spazio, che sembra lontano dal resto del mondo; un tempo, che sembra fuori dal tempo della quotidianità e che si dilata; dei ritmi che sembrano scanditi unicamente dagli spettacoli e dalle occasioni di confronto che li accompagnano. I ruoli sembrano confondersi e i rapporti farsi più intimi, più profondi. Lo scambio non avviene solo tra attore e spettatore: sono coinvolti tutti, attori, spettatori, critici, registi, giornalisti, operatori, esperti e meno esperti, semplici curiosi e frequentatori abituali.

Tutti, per una settimana, vivono gomito a gomito, in questa piccola cittadina, dove si finisce per incontrarsi continuamente e, se non capita in tutto il giorno di pranzare o cenare allo stesso tavolo in quei pochi locali del paese, può facilmente capitare di dormire nello stesso albergo, quando non addirittura nella stessa camera, in quegli enormi stanzoni dai tanti letti a basso costo in strutture procacciate (nel vero senso della parola) dall'organizzazione mesi prima dell'inizio del festival. Essere spettatori di un festival come VolterraTeatro vuol dire, dunque, avere realmente la percezione di essere parte attiva del rito, del teatro e della sua relazione. Vuol dire operare la scelta di parteciparvi e assumersene la responsabilità, sapendo di non poter e non dover re-

stare indifferenti.

Concludo con le parole di Piergiorgio Giacchè:

L'emarginazione e insieme la tolleranza che esprime il rapporto tra Mercato e teatro – se letta al contrario – diventa l'orgogliosa marginalità e la virtuosa contestazione del Teatro dentro il mercato: dal suo punto di vista, cioè, il mercato resta una condizione dominante ma cessa di essere un opprimente condizionamento. [...] Non più distratto dall'illusione di potersi ritagliare, seppur minimi, uno spazio e un ruolo, il Teatro si staglia (ben sapendo di essere trascurabile e ridicolo) contro lo sfondo illimitato del sistema consumistico-spettacolare, finalmente misurando e difendendo la sua "differenza" dai diversi consumi e costumi dello spettacolo mediatico contemporaneo (e tenendo invece aperto il dialogo con le loro arti). La sua stessa inconsistenza quantitativa (o "povertà") e indeterminatezza qualitativa (o "libertà"), si rovesciano allora in fattori positivi e aprono l'elenco delle caratteristiche di un fatto artistico e sociale che non si configura più come residuo ma evolve verso una nuova e insperata stagione di nuove sfide – soprattutto contro se stesso – e di ulteriori ricerche di senso. Soprattutto nel suo senso.⁷³

PROSPETTIVE

Non esiste un unico modo di fruire, non esiste un unico modo di percepire l'arte e lo spettacolo. Ogni performance, ogni spettacolo, ogni film, ogni opera pittorica, ogni concerto, arriverà in un modo diverso ad ogni persona. Infiniti sono infatti i modi di percezione e rielaborazione di un'opera, a seconda dei diversi approcci cognitivi ed emotivi dei singoli spettatori e dei loro background culturali. E questo è un dato condiviso, ma sul quale forse non si riflette abbastanza, in particolare gli operatori.

Va da sé che ogni spettacolo sarà perciò tanti spettacoli quanti sono gli spettatori presenti in platea. Ovvero che il “montaggio” mentale ed emotivo degli elementi presenti nello spettacolo sarà diverso per ognuno degli spettatori. Ognuno è disposto o pre-disposto a cogliere uno o più aspetti dello stesso spettacolo. Il che significa che non si tratta di una fruizione puramente intellettuale e che anche lo spettatore teatralmente meno acculturato può trovare un punto di accesso allo spettacolo, anche solo come reazione emotiva ad esso. Senza dimenticare che il linguaggio artistico contiene in sé una specificità che gli è propria ed esclusiva – e che tanto più vale per il teatro – per cui “nell'esperienza estetica le emozioni funzionano cognitivamente”⁷⁴. Cosa che non implica un valutazione di qualità o di gradimento, ma semplicemente la risposta suscitata da un'azione, ovvero una re-azione.

Che poi la possibilità di arricchimento e di “comprensione” (nel senso di una maggiore disponibilità a cogliere più e diversi canali e segnali) aumenti a seconda di una molteplicità di fattori (che possono essere la cultura di origine, il livello di istruzione, la lingua, l'abitudine al tipo di fruizione teatrale...) non pregiudica il fatto che chiunque possa provare curiosità e interesse per uno spettacolo teatrale, senza che questo avvenga previa precedente “formazione”, “istruzione”, “indottrinamento”.

Questo non deve portare necessariamente a un impoverimento o a una semplificazione della specificità dell'offerta, come pensano tanti che vedono in questo l'unico modo per avvicinare lo spettatore non specialista al teatro; né

tanto meno un adeguamento del percorso artistico alle supposte esigenze della platea.

Certo sarebbe utile che durante una stagione teatrale, ci fossero spettacoli in grado di essere interpretati e fruiti a vari livelli. Citando Pippo Delbono “un linguaggio complesso, un teatro semplice”⁷⁵. Ma anche, parafrasandolo, “un linguaggio semplice, per un teatro complesso”.

Citando a tal proposito, ancora una volta, Piergiorgio Giacchè:

La fruizione di uno spettacolo (di teatro, di cinema, ma anche l'ascolto della musica, la visione di una mostra d'arte, la lettura di un libro, ecc.) non è omologabile alle altre esperienze di consumo: non vale l'applicazione della schematica dicotomia che si suole adoperare per il consumo, fra processo e risultato. Per il fatto che, anche nella stessa distanza e ignoranza del processo che lo ha prodotto, nel caso del “consumo culturale” il rapporto con il risultato avviene nei modi di un secondo processo (riproduttivo), che è l'equivalente, nel consumatore-ricevente, a quello creativo del produttore. L'oggetto spettacolo è costruito in modo da ri-svolgersi secondo una sequenza processuale, che è a sua volta la proposta e lo stimolo continuo di un parallelo processo non solo di decodifica, ma anche di impegno della personale e libera creatività del fruitore.⁷⁶

Lo sanno bene anche gli artisti che il passaggio è dal gioco puramente intellettuale all'adesione intima e profonda. Citando Antonin Artaud:

Non ci rivolgiamo agli occhi, né all'emozione diretta dell'anima; quello che cerchiamo di suscitare è una certa emozione psicologica, in cui saranno messi a nudo gli impulsi più segreti del cuore.⁷⁷

Un teatro di progetti allarga questa possibilità all'intero percorso di attività di un teatro. Consente mobilità e flessibilità. Dà allo spettatore la possibilità di “scegliere”, di farsi realmente parte attiva del processo spettacolare, partecipando anche ad uno solo dei “blocchi” proposti, riuscendo, in certo senso, “a farlo davvero proprio” attraverso i momenti di dibattito e di approfondimento. E consente nello stesso tempo al teatro stesso di scegliere molteplici “livelli”, come i quattro visti in precedenza, partendo dalla dichiarazione di Delbono. Un segno, questo, di reale democrazia, di verso contrario alla concezione populista della “massa a teatro”. In un certo senso la creazione di diverse e molteplici “élite” trasversali, non determinate rigidamente e aprioristicamente dal “censo” né dalla formazione intellettuale. E tra le quali siano possibili scambi in un verso e nell'altro, in base alla curiosità, alla formazione, alla “maturazione” dello spettatore.

Tutto ciò contribuisce alla responsabilità e alla consapevolezza, stimolando una partecipazione realmente attiva al fatto teatrale. Per altro verso consente agli artisti di “scegliere” il proprio pubblico, di poterlo pensare nella costruzione dello spettacolo, come è naturale che ciò avvenga. Senza eccessive preoccupazioni di condiscendenza o di comprensibilità a tutti i costi. Una libertà, dunque, che investe tutti i piani e le figure coinvolte nella creazione e fruizione dell’evento spettacolare dal vivo. E solo un teatro pensato, organizzato, strutturato in questi termini (per blocchi di progetti) può consentire tutto questo. Nel suo libro *I teatri di Pasolini* Stefano Casi più volte fa riferimento alla particolare concezione del pubblico nel teatro di Pier Paolo Pasolini, evidenziando proprio la necessità di molti autori di “scegliere” il proprio pubblico, orientandosi su parametri specifici, che per Pasolini (in tempi senz’altro diversi dalla situazione attuale) si traducevano “in termini di identità socio-culturale, basata su una sorta di censo intellettuale”⁷⁸. Questo proprio perché, spiega Casi, “il teatro è la realtà che lo spettatore è chiamato ad abitare e vivere, interpretandola. In una partecipazione fisico-intellettuale al gioco della rappresentazione”.

E più avanti continua:

Così gli spettatori [...] entrano nello spettacolo da protagonisti [...] in una sorta di reinterpretazione della definizione-capostipite dello spettatore come “quarto creatore” suggerita nel 1907 da Mejerchol’d. Se il regista russo intende il ruolo dello spettatore nel senso di una complementarità creativa a fronte di una messinscena non naturalistica ma su un livello virtualmente paritetico rispetto ad autore, regista e attore, Pasolini chiede allo spettatore una complementarità intellettuale e analitica [...]”⁷⁹

Citando lo stesso Pasolini:

Per me, la grande novità del teatro è tutta qui. Un rapporto “personale” con lo spettatore. Altrimenti, dedicarmi al teatro (scriverlo e allestirlo) non avrebbe significato.⁸⁰

E citando Armando Punzo:

Chi è lo spettatore rimane sempre un po’ un’incognita. Anche chi scrive un libro può chiedersi “chi sarà il mio lettore?”. Ma non potrà mai saperlo realmente. Si può al massimo fare un’indagine a posteriori, per capire chi ha comprato il suo libro; ma lo spettatore, il lettore, sono entità insondabili a priori.

Sono l’idea alla base delle cose che tu fai, ciò che fa nascere la voglia di fare un lavoro, un certo tipo di lavoro.

Lo spettatore è il progetto di un'idea; lo spettatore ideale è la critica, nel senso di analisi; l'osservazione di chi siamo e come siamo. L'idea di spettatore è una riflessione, una considerazione, un'analisi di ciò che si è.

Si può contribuire, ma non si può "formare" lo spettatore. Si può contribuire a creare il bisogno, un tipo di bisogno diverso, un bisogno che non può essere soddisfatto: il bisogno della ricerca. Provare a dare la possibilità di riflettere, la libertà, la necessità di scegliere.

C'è un certo tipo di teatro che ti porta a confermarti per quello che sei. C'è poi l'ambizione di un altro tipo di teatro che ti indica altre strade, che ti porta a mettere in discussione te stesso e il mondo

Tutto nasce da una critica, da un'analisi della società in cui vivi, degli esseri umani.⁸¹

Esistono possibili alternative ai modi sempre più diffusi di produzione e promozione teatrale, artistica e culturale; sono possibili altre soluzioni alla crisi del teatro, senz'altro più in sintonia con gli elementi che formano la specificità del teatro stesso.

E' possibile che il teatro possa sopravvivere e svilupparsi anche senza venir meno ai suoi principi strutturali e relazionali, anche senza corrompere la sostanza che gli è propria, ma mettendo in discussione certe abitudini e malintese necessità di adeguamento.

Come diceva un personaggio di uno degli spettacoli di Armando Punzo, *Sing Sing Cabaret*: "Solo dal tradimento della forma può rinascere la vita".

Ricordo in chiusura le parole pronunciate da Luigi Pirandello in occasione del convegno Volta, che, anche dopo 50 anni, sembrano racchiudere una stringente contemporaneità e l'invito ad una fondamentale consapevolezza:

Il Teatro non può morire.

Forma della vita stessa, tutti ne siamo attori; e aboliti o abbandonati i teatri, il teatro seguirebbe nella vita, insopprimibile; e sarebbe sempre spettacolo la natura stessa delle cose. Parlare di morte del teatro in un tempo come il nostro così pieno di contrasti e dunque così ricco di materia drammatica, tra tanto fermento di passioni e succedersi di casi che sommuovono l'intera vita dei popoli, urto d'eventi e instabilità di situazioni e il bisogno sempre più da tutti avvertito d'affermare alla fine qualche certezza nuova in mezzo a un così angoscioso ondeggiare di dubbii, è veramente un non senso.⁸²

NOTE

- ¹ J. Grotowski, *Per un Teatro Povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 41.
- ² P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 21.
- ³ Cit. in Cristina Valenti, *Conversazioni con Judith Malina*, Milano, Eleuthera, 1995, p. 295.
- ⁴ Sul tema “Teatro e Psicoanalisi” e le reciproche influenze, sin dalla nascita della teoria psicanalitica freudiana, esiste una vastissima bibliografia. Riferimenti essenziali al riguardo, privilegiando il “punto di vista teatrale”, sono i saggi e le opere di Claudio Meldolesi. Fondamentale è anche il saggio *Dal corpo alla vita, dalla forma alla mente. Per una discussione sui nessi teatro-psicanalisi, dal punto di vista della scena*, contenuto in Elisabetta Zanzi e Sara Spadoni (a cura di), *Tra Psicoanalisi e Teatro. Identificazione e creatività*, Roma, Bulzoni, 2000.
- ⁵ F. Cruciani, C. Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 13.
- ⁶ B. Dort, *Teatro Pubblico: 1953-1966*, Padova, Marsilio, 1967, p. 287.
- ⁷ C. Meldolesi, *Sulla regia critica in Italia*, in F. Cruciani, C. Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, cit., p. 286.
- ⁸ Claudio Meldolesi sottolinea come la regia critica, in particolare, si diffuse e fu codificata con enorme ritardo in Italia rispetto agli altri paesi europei, ovvero solo dopo la seconda guerra mondiale. Per un quadro completo di questa analisi, oltre al testo già citato nella nota precedente, si rimanda anche a C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, in particolare pp.259-298. Una recente e interessante analisi sulla nascita della regia è fornita da Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma, Laterza, 2003. Fondamentali note e approfondimenti sull’argomento si possono reperire sul sito di cultura teatrale www.teatroestoria.it, con saggi e testi critici a cura di importanti studiosi di teatro contemporanei.
- ⁹ B. Dort, *Teatro Pubblico: 1953-1966*, cit., p. 288.

- ¹⁰ Ibidem, p. 289.
- ¹¹ A. Attisani, *Breve storia del teatro*, Milano, BCM Editrice, 1989, p. 299.
- ¹² Ibidem.
- ¹³ Si noti bene come qualsiasi confronto con la televisione, non possa comunque essere posto sul piano prettamente artistico, poiché la televisione si limita, sin dall'inizio, ad essere essenzialmente un "mezzo" (a differenza sia del teatro che del cinema). Quindi al massimo il parallelo con il teatro può essere posto sul piano della divulgazione, ma non su quello strettamente "produttivo", dell'arte. La differenza sostanziale è che prima la televisione dedicava maggiore spazio e attenzione ad una programmazione "artistica" in senso qualitativo, quando minore era lo spazio dedicato ai "format" e maggiore anche quello dedicato al passaggio in rete di spettacoli teatrali ripresi direttamente in teatro o rielaborati appositamente per la televisione. Questo discorso vale anche per un parallelo cinema/televisione: oggi i film sono quasi completamente assenti dalla programmazione via cavo e spesso invece fruibili solo attraverso il sistema satellitare a pagamento.
- ¹⁴ G. Vattimo, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 2000.
- ¹⁵ G. Debord, *La Società dello spettacolo*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997 (ed. or. *La Société du spectacle*, 1967).
- ¹⁶ V.W. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1993. Victor Turner è stato l'antropologo che con maggiore sistematicità ha collegato gli studi antropologici a quelli sul teatro, a partire dalla sua "teoria del dramma sociale", nella quale rivisita il processo rituale, trovando schemi e categorie comuni al Rito e al Teatro.
- ¹⁷ A. Van Gennep, *I Riti di passaggio*, Torino, Boringhieri, 1981.
- ¹⁸ P. Giacchè, *Lo spettatore partecipante*, Milano, Guerini Studio, 1991, pp. 17 e 26.
- ¹⁹ Ibidem, pp. 22 e 26.
- ²⁰ P. Giacchè, *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra antropologia e teatro*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2004, p. 157.
- ²¹ Si pensi a questo proposito ai numerosissimi manifesti programmatici delle diverse avanguardie succedutesi a partire dal Romanticismo, ma in modo sempre più consapevole a partire dal Naturalismo, per poi passare dai vari "ismi" del XX secolo.
- ²² *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1958.
- ²³ M. Marino, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carocci, 2004, p. 31.
- ²⁴ Ibidem, p. 19.

- ²⁵ Ibidem, p. 18.
- ²⁶ Cit. ibidem, p. 20.
- ²⁷ Cit. ibidem, p. 22.
- ²⁸ Cit. ibidem, p. 18.
- ²⁹ M. Gallina, *Organizzare teatro*, Milano, Franco Angeli, 2001, pp. 30-31.
- ⁰⁰ Cit. in C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit.
- ³¹ Cit. in E. Pozzi (a cura di), *Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico*, Milano, Mursia, 1977, p. 175.
- ³² *Teatro d'arte per tutti*, in A.A.V.V., *Il Piccolo Teatro d'Arte. Quarant'anni di lavoro teatrale: 1947-1987*, Milano, Electa, 1988.
- ³³ J. Vilar, *Le théâtre et la soupe*, in *Le théâtre, service public*, Parigi, Gallimard, 1975.
- ³⁴ E. Piselli, *Nuovo teatro e formazione dello spettatore. Origini, pratiche, teorie*, Bologna, Teatri di Vita, 2005, p. 16.
- ³⁵ B. Schacherel, *Teatro stabile come teatro popolare: l'idea di Vilar*, in Andrea Mancini (a cura di), *Vito Pandolfi. I percorsi del teatro popolare*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, p. 105.
- ³⁶ P. Pupa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma, Bari, Laterza, 1990.
- ³⁷ S. Weil, *Quaderni*, I vol., a cura di Giancarlo Gaeta, Milano, Adelphi, 1982.
- ³⁸ G. Vattimo, *La società trasparente*, cit., p. 7.
- ³⁹ Cfr in particolare le opere dei sociologi e degli studiosi della comunicazione: Meyrowitz, Mattelart, de Kerckove, Postman, Baudrillard, Vattimo, Sfez, Debord, Coutlée.
- ⁴⁰ Riferimento fondamentale per questa parte del mio studio è il saggio *La differenza comunicativa del teatro. Aspetti teorici e implicazioni educative* di Pier Cesare Rivoltella, in "Comunicazioni sociali", 1, 1996. Questo contributo riprende e sviluppa il testo di una relazione, dallo stesso titolo, tenuta nell'ambito del terzo workshop sul teatro nella scuola organizzato dalla rivista "Scuola e didattica" a Vigevano nel marzo 1996. Cito dalla nota 7 dello stesso: "La tesi di una riconducibilità del teatro all'oralità si può trovare nell'analisi di Havelock, in cui la performance dell'aedo omerico, in quanto capace di coinvolgere oltre alla parola anche codici gestuali, mimici, paraverbali, viene intesa come una prima forma di teatralità (ed Havelock precisa che Platone, quando critica l'epopea omerica, di fatto non distingue ancora tra poesia epica e teatro). Figlio della scrittura è invece il teatro secondo de Kerckove, più precisamente esso ne rappresenterebbe la metafora per antonomasia, in quanto nel teatro, persino etimologicamente (theàomai), l'orientamento visivo proprio della scrittura si materializza nella scena e nella situazione comunicativa che essa contribuisce a produrre".

- ⁴¹ N. Postman, *Technopoly*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 20.
- ⁴² P.C. Rivoltella, *La differenza comunicativa del teatro. Aspetti teorici e implicazioni educative* (vedi sopra, nota 39).
- ⁴³ G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985, p. 61.
- ⁴⁴ G. Debord, *La Società dello spettacolo*, cit., p. 24.
- ⁴⁵ L. Sfez, *Technologies et Symboliques de la communication* (in collaborazione con Gilles Coutlée e Pierre Musso), Atti del Convegno di Cerisy, PUG, 1990, p. 39.
- ⁴⁶ P.C. Rivoltella, *La differenza comunicativa del teatro*, cit.
- ⁴⁷ G. Marcel, 1953, p. 71.
- ⁴⁸ P.C. Rivoltella, *La differenza comunicativa del teatro*, cit.
- ⁴⁹ A tal riguardo si confrontino in particolare le recenti esperienze di Carlo Infante, docente, giornalista, esperto di nuovi media e consulente culturale su www.teatron.org e www.performingmedia.org.
- ⁵⁰ P.C. Rivoltella, *La differenza comunicativa del teatro*, cit.
- ⁵¹ Ibidem.
- ⁵² Ibidem.
- ⁵³ P. Giacchè, *L'altra visione dell'altro*, cit., p. 9.
- ⁵⁴ Ibidem, pp. 142-143.
- ⁵⁵ Ibidem, pp. 140-141.
- ⁵⁶ Ibidem, p. 142.
- ⁵⁷ P. Giacchè, *Lo spettatore partecipante*, cit., p. 50.
- ⁵⁸ P. Giacchè, *L'altra visione del teatro*, cit., p. 145.
- ⁵⁹ Ibidem, p. 146.
- ⁶⁰ Ibidem, p. 145.
- ⁶¹ Ibidem, p. 141.
- ⁶² Ibidem, p. 47.
- ⁶³ L. Casuscelli, *Audience development come strumento del marketing culturale*, www.fizz.it.
- ⁶⁴ P. Giacchè, *L'altra visione dell'altro*, cit., p. 48.
- ⁶⁵ L. Casuscelli, *Audience development come strumento del marketing culturale*, cit.
- ⁶⁶ M. Trimarchi, *L'evoluzione del prodotto culturale*, www.fizz.it, febbraio 2006.
- ⁶⁷ Ibidem.
- ⁶⁸ F. Sciarelli, *Il pubblico del teatro in Italia. Tensione tra sapere e ignoranza*, www.fizz.it, settembre 2004.
- ⁶⁹ Traggio questa definizione dal ciclo di dodici spettacoli *Tragedia Endogonia* della Societas Raffaello Sanzio, riferendomi all'etimo della parola "endogenesi", ovvero "generazione per via interna".

⁷⁰ Per un confronto più approfondito sulle iniziative di Teatri di Vita rivolte allo spettatore nel corso degli anni e fino ad oggi: www.teatridivita.it.

⁷¹ In occasione dell'incontro coordinato da Cristina Valenti con Andrea Adriatico e Stefano Casi, dedicato a Teatri di Vita all'interno del ciclo di incontri *In Bologna*, a cura di Gerardo Guccini, presso i Laboratori Dms dell'Università di Bologna, 5 dicembre 2006.

⁷² Festival estivo della durata di due settimane che ha il suo momento centrale nello spettacolo in carcere della Compagnia della Fortezza diretta da Armando Punzo. Cfr www.volterrateatro.it.

⁷³ P. Giacchè, *L'altra visione dell'altro*, cit., p. 48.

⁷⁴ N. Goodman. *Linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1968, cfr. in particolare pp. 210-217. E cfr. inoltre M. De Marinis, *Capire il teatro. Elementi di una nuova teatrologia*, Firenze, La casa Usher, 1988, in particolare i paragrafi *La relazione teatrale e lo spettatore* (pp. 25-28) e *Verso un modello per l'analisi della ricezione a teatro* (pp. 28-32).

⁷⁵ P. Delbono, *Un linguaggio complesso, un teatro semplice*, in "Prove di drammaturgia", anno V, numero 2, dicembre 1999.

⁷⁶ P. Giacchè, *Lo spettatore partecipante*, cit., p. 65.

⁷⁷ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1964, p. 14.

⁷⁸ S.Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 221.

⁷⁹ Ibidem, p. 242.

⁸⁰ P. Pasolini, *La rabbia prima, poi la fiducia*, "Il Giorno", 8 dicembre 1968.

⁸¹ *Intervista ad Armando Punzo*, a cura di Valentina Tarantino, Volterra, Carte Blanche, 22 febbraio 2007.

⁸² L. Pirandello, Discorso al convegno «Volta» sul teatro drammatico (1934). Pronunciato in occasione della inaugurazione dei lavori del IV Convegno della "Fondazione Alessandro Volta" (tema: *Il teatro drammatico*) presieduto da Pirandello (Roma, 8-14 ottobre 1934). Il testo del discorso fu inserito negli Atti del Convegno, pubblicati dalla R. Accademia d'Italia (1935).

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V., *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da S. D'Amico, Roma, Le Maschere, 1954 (in particolare le voci *Cronache dello spettacolo*, vol. III, coll. 1740-1756; *Stampa specializzata e Storiografia e critica*, vol. IX, coll. 242-260, 402-448).
- *Il Piccolo Teatro d'Arte. Quarant'anni di lavoro teatrale: 1947-1987*, Milano, Electa, 1988.
- *Lo spettatore in ballo*, Atti della tavola rotonda tenuta a Bologna, Teatri di Vita, 6 luglio 2000, Bologna, Teatri di Vita, 2000.
- *Teatri di Vita*, in Stefano Casi (a cura di), *Nuovo teatro in Italia. Esempi di Organizzazione*, dispense del Corso di Organizzazione ed Economia dello Spettacolo, Corso di laurea in Dams, Università di Bologna, a.a. 2002/2003.
- Aiello, L., *L'immunità dello spettatore. Interpretazioni del consumo e teoria sociale*, Roma, Cooper, 2005.
- Argano, L. *La gestione dei progetti di spettacolo: elementi di project management culturale*, Milano, Franco Angeli, 1997.
- Argano, L. et al., *Gli eventi culturali. Ideazione, progettazione, marketing e comunicazione*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- *L'impresa di spettacolo dal vivo. Percorsi e strumenti per la creazione di nuovi soggetti culturali*, Roma, Officina Edizioni, 2004.
- Artaud, A., *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1964.
- Attisani, A., *Breve storia del teatro*, Milano, BCM Editrice, 1989.
- Bortolotti, W., *Teatri di Vita-Bologna*, Tesi di Laurea in Drammaturgia, Corso di Laurea in Dams, Università di Bologna, a.a. 1998/99.
- Brook, P., *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Buscarino, M., *Il teatro segreto*, testi di Maurizio Buscarino, Piergiorgio Giacchè, Mario Martone, Milano, Leonardo Arte Mondadori Electa, 2002.
- Calzavara, E. e Celli, E., *Il lavoro di spettatore*, Roma, Armando, 1975.
- Canziani, R., *Comunicare spettacolo. Teatro, musica, danza, cinema. Tecniche e strategie per l'ufficio stampa*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- Casi, S., *Lo spettatore sperimentale*, in "Fucine Mute", 11 (dicembre 1999).

- *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005.
- Casuscelli, L., *Audience development come strumento del marketing culturale*, in www.fizz.it
- Cremonini, A., (a cura di), *La Compagnia della Fortezza. 1988-1998*, Roma, Millelire Stampa Alternativa, 1998.
- Cruciani F. e Falletti C., (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- De Marinis, M., *Al limite del teatro. Utopie e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Firenze, La Casa Usher, 1983.
- De Monticelli, R., *La figura del critico dal dopoguerra ad oggi: condizioni di lavoro*, in De Adamich D. e Ranieri G. (a cura di), *Il mestiere del critico dagli atti del convegno "Situazione e funzione della critica teatrale": Venezia, 28-30 settembre 1969, indetto dall'Associazione nazionale critici di teatro in collaborazione con il Centro Olivetti e con la Biennale di Venezia*, Roma, Bulzoni, 1971.
- Debord, G., *La Società dello spettacolo*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997.
- Dort, B., *Teatro Pubblico: 1953-1966*, Padova, Marsilio Editori, 1967.
- Ājzenstejn, S.M., *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio, 1986.
- Gallina, M., *Organizzare teatro*, Milano, Franco Angeli, 2001.
- Giacchè, P., *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra antropologia e teatro*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2004.
- *Lo spettatore partecipante*, Milano, Guerini Studio, 1991.
- Giannoni, M.T., *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*, Volterra, TracceEdizioni, 1992.
- Grandinetti, R. e Moretti, A., (a cura di), *Evoluzione manageriale delle organizzazioni artistico-culturali. La creazione del valore tra conoscenze globali e locali*, Milano, Franco Angeli, 2004.
- Grassi, P., *Del parlare in pubblico*, in Emilio Pozzi (a cura di), *Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico*, Milano, Mursia, 1977.
- Grotowski, G., *Per un Teatro Povero*, Roma, Bulzoni Editore, 1970.
- Marino, M., *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carocci Editore, 2004.
- Meldolesi, C., *Dal corpo alla vita, dalla forma alla mente. Per una discussione sui nessi teatro-psicanalisi, dal punto di vista della scena*, in Elisabetta Zanzi e Sara Spadoni (a cura di), *Tra Psicoanalisi e Teatro. Identificazione e creatività*, Roma, Bulzoni, 2000.
- *Sulla regia critica in Italia*, in F. Cruciani e C. Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986.

- *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984.
- Moretti, A., (a cura di), *Strategia e marketing delle organizzazioni culturali. Casi e materiali didattici*, Milano, Franco Angeli, 2001.
- Pasolini, P.P., *La rabbia prima, poi la fiducia*, in “Il Giorno”, 8 dicembre 1969.
- Piselli, E., *Nuovo teatro e formazione dello Spettatore. Origini, pratiche, teorie*, Bologna, Teatri di Vita, 2005.
- Postman, N., *Technopoly*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
- Puppa, P., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- Rivoltella, P.C., *La differenza comunicativa del teatro. Aspetti teorici e implicazioni educative*, in “Comunicazioni sociali”, 1, 1996.
- Sanguanini, B., *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali tra Stato e Teatro*, Milano, Franco Angeli, 1989.
- Santini, G., *Lo spettatore appassionato*, Pisa, Edizioni ETS, 2004.
- Schacherl, B., *Teatro stabile come teatro popolare: l'idea di Vilar*, in Andrea Mancini (a cura di), *Vito Pandolfi. I percorsi del teatro popolare*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990.
- Schechner, R., *La teoria della performance*, a cura di Valentina Valentini, Roma, Bulzoni, 1984.
- Schino, M., *La nascita della regia teatrale*, Roma, Laterza, 2003.
- Sciarelli, F., *Il pubblico del teatro in Italia. Tensione tra sapere e ignoranza*, www.fizz.it
- *La gestione dell'impresa teatrale. La produzione artistica e l'economia aziendale*, Napoli, Pianini Editore, 2005.
- Sciarelli, F. e Tortorella, W., *Il pubblico del teatro in Italia. Il quadro attuale e gli scenari futuri*, Napoli, Electa, 2004.
- Severino, F., (a cura di), *Un marketing per la cultura*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- Sfez, L., *Technologies et Symboliques de la communication* (in collaborazione con Gilles Coutlée e Pierre Musso), Atti del Convegno di Cerisy, PUG, 1990.
- Somaini, A., (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e pensiero, 2005.
- Toscani, M., *Riaffilare lo sguardo: il teatro e le tecniche originarie. Per un approccio all'alterità nel percorso di Unitea*, Milano, Unicopoli, 1999.
- Trimarchi, M., *L'evoluzione del prodotto culturale*, in www.fizz.it
- Turner, V., *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- *Il processo rituale: struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 2001.
- Valenti, C., *Conversazioni con Judith Malina*, Milano, Eleuthera, 1995.
- Van Gennep, A., *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.

Vattimo, G., *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

- *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 2000.

Vilar, J., *Le théâtre et la soupe*, in *Le théâtre, service public*, Parigi, Gallimard, 1975.

Weil, S., *Quaderni*, I vol., a cura di Giancarlo Gaeta, Milano, Adelphi, 1982

Edizioni Teatri di Vita

PASSIONE E IDEOLOGIA. IL TEATRO (È) POLITICO

a cura di Stefano Casi, Elena Di Gioia

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

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

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

a cura di Stefano Casi

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

Cecilia Gallotti

I RITI DEL SEMINARIO. APPUNTI SU UNA LEZIONE DI CANTO

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

Elena Di Stefano

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

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

Elisa Piselli

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

Valentina Tarantino

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

© 2007 by Teatri di Vita, Bologna
Prima edizione: ottobre 2007
Seconda edizione: maggio 2014
ISBN 978-88-907466-9-7
www.teatridivita.i