



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

elisa piselli

teatri di vita

NUOVO TEATRO E FORMAZIONE DELLO SPETTATORE
ORIGINI, PRATICHE, TEORIE

Elisa Piselli

NUOVO TEATRO E FORMAZIONE
DELLO SPETTATORE
ORIGINI, PRATICHE, TEORIE

Teatri di Vita

© 2005 by Teatri di Vita, Bologna
Prima edizione: maggio 2005
Seconda edizione: aprile 2014
ISBN 978-88-907466-8-0
www.teatridivita.it

INDICE

- 7 Prefazione
9 Introduzione
- 13 ALLE ORIGINI DELLA FORMAZIONE DELLO SPETTATORE.
IL TEATRO COME SERVIZIO PUBBLICO DI PAOLO GRASSI E JEAN VILAR
- 16 Teatro, pubblico servizio
24 Il teatro come centro di cultura
25 *Teatro d'arte, per tutti*
27 *La formazione del pubblico e le iniziative culturali*
30 Teatro Popolare di Ricerca
- 35 TRE MODELLI A CONFRONTO
35 Teatro delle Briciole
41 Piccolo Parallelo
48 Progetto Eti "Aree Disagiate"
- 59 TEORIA E PRATICA PER UNO SPETTATORE PARTECIPANTE
59 Un modello generale per la formazione dello spettatore
61 La relazione teatrale e la competenza dello spettatore
64 Il processo teatrale e lo "spettatore partecipante"
- 71 Note

PREFAZIONE

Continua 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 e *Pubblico e danza* di Elena Di Stefano, ecco *Nuovo teatro e formazione dello spettatore* di Elisa Piselli, a cui seguirà *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 2005), 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 in questo studio di Elisa Piselli è affrontata in relazione alle forme di teatro legate alla ricerca e all'innovazione.

INTRODUZIONE

Questo studio nasce dall'interesse personale per un ruolo, quello dello spettatore, che mi appartiene e mi appassiona, e dall'esperienza diretta di alcune pratiche, che ho qui raccolto sotto il nome di "formazione dello spettatore", che, insieme agli studi universitari, sono state fondamentali per la nascita e la crescita della mia passione per il teatro.

Il tema di questa ricerca è dunque la formazione dello spettatore, e cioè l'insieme di quelle attività, strategie, strumenti che hanno come obiettivo, oltre a un allargamento e a una differenziazione del pubblico, la creazione di uno spettatore consapevole, in possesso di strumenti critici e di determinate competenze, attivo e partecipe della vita del teatro.

Queste pratiche hanno anche l'obiettivo di creare un legame forte fra lo spettatore e il "proprio" teatro, e quindi la creazione di un pubblico non occasionale, ma fedele e, in termini anche personali, affezionato a un luogo di cui è chiamato a vivere, in vario modo, le esperienze.

Nel corso di questo studio ho cercato, attraverso l'osservazione diretta di tre modelli particolarmente significativi, di ricostruire la metodologia di base che sottende la formazione dello spettatore. Analizzando il bagaglio di esperienze reali che i tre modelli mi offrivano, ho individuato una serie di costanti, anche molto definite, che mi hanno permesso di trascendere la particolarità di ognuno e di elaborare una sorta di "super-modello" per la formazione dello spettatore, di cui ho rilevato presupposti, obiettivi, metodi e conseguenze.

In primo luogo, però, ho cercato di rintracciare le origini di un tipo di teatro che mette al centro dei suoi interessi lo spettatore, risalendo alla nascita delle idee e delle pratiche che sottendono le odierne esperienze di formazione del pubblico.

Ho individuato nell'idea di *teatro come servizio pubblico*, ma soprattutto nelle pratiche in cui si è tradotta questa idea, il momento iniziale e creativo di tutta una serie di metodologie che ho ampiamente ritrovato nei tre modelli contemporanei analizzati.

In particolare il secondo capitolo è dedicato all'esperienza fondativa del Piccolo Teatro di Milano di Grassi e Strehler e del Théâtre National Populaire

di Jean Vilar. Ho indagato tutta quella serie di attività, strumenti e strategie messe a punto con lo scopo di dare vita a un “teatro popolare”, nell’incessante tentativo di creare un “teatro d’arte per tutti”, e cioè un teatro che unisca la qualità della proposta culturale a una fruizione popolare, allargata cioè a tutti gli strati socio-culturali della popolazione. Lo scopo di Grassi e Vilar era quello di “reclutare” il maggior numero possibile di spettatori, e soprattutto di educare questo nuovo pubblico, aiutandolo a fruire consapevolmente le proposte spettacolari e culturali del teatro.

Analizzando le attività realizzate dal Piccolo Teatro e dal Tnp, ho trovato degli elementi di continuità addirittura sorprendenti con le esperienze di formazione dello spettatore che si collocano nell’area del Nuovo Teatro. Queste attività hanno alla base l’attenzione costante per lo spettatore; la ricerca di un pubblico partecipe, critico e consapevole, non solo dal punto di vista teatrale, ma culturale e civile; la concezione del teatro come centro di cultura, in cui alla programmazione di spettacoli si uniscano momenti di approfondimento e conoscenza, teatrale e non solo; l’idea del teatro come un luogo di festa e di incontro, come luogo “familiare” in cui si creano reti di relazioni, non solo culturali ma anche personali.

I tre modelli analizzati raccolgono ampiamente questa eredità del teatro pubblico e popolare di metà Novecento, che in tal modo si costituisce come un utile strumento per un’analisi e una contestualizzazione storica delle esperienze odierne.

Sempre nel primo capitolo ho individuato un ulteriore strumento che mi ha aiutato nella lettura dei tre modelli analizzati: la nozione di Teatro Popolare di Ricerca (Tpr). Questa nozione intende nominare un’area artistica e produttiva, anche eterogenea, del teatro italiano contemporaneo che ha come caratteristica comune quella di rinnovare i linguaggi, mantenendo però una comunicazione aperta con lo spettatore. Dopo aver chiarito il significato dell’espressione Teatro Popolare di Ricerca, ne ho esplicitato i legami sia con il passato, e cioè con l’esperienza del teatro popolare di Grassi, Strehler e Vilar, sia con l’esperienza contemporanea dei tre modelli analizzati. Ho proposto, infatti, di inquadrare i tre modelli nell’area del Tpr, perché anch’essi uniscono la proposta di spettacoli ed esperienze provenienti dalla ricerca teatrale, alla preminente attenzione verso lo spettatore. L’obiettivo è quello di una fruizione popolare, cioè non ristretta e non elitaria, del teatro di innovazione. Lo strumento utilizzato per raggiungere questo obiettivo è proprio la formazione dello spettatore, che costituisce il ponte che facilita la comunicazione fra il teatro e il pubblico.

Quindi, se originariamente la nozione di Tpr si riferisce alla poetica di alcuni artisti e compagnie, cioè al livello produttivo del teatro, ne propongo qui un allargamento al livello delle pratiche organizzative, inserendovi alcune strutture teatrali che si occupano della programmazione delle stagioni e della progettazione delle attività formative.

Come ho già anticipato, il secondo capitolo contiene un'analisi, per quanto sintetica, di tre esperienze contemporanee, prese a modello di un approccio particolarmente complesso ed efficace alla formazione dello spettatore. Questi tre modelli sono stati scelti anche con l'intento di fornire una casistica rappresentativa di come lo stesso obiettivo venga sviluppato da strutture e in contesti diversi: un Teatro Stabile d'Innovazione per l'Infanzia e la Gioventù, con sede in una zona ricca di cultura teatrale come l'Emilia Romagna (Teatro delle Briciole di Parma), un piccolissimo teatrino comunale in una zona decentrata (il Teatro Galilei gestito da Piccolo Paralelo a Romanengo, piccolo paese in provincia di Cremona), e il progetto pubblico, finanziato dal Ministero e affidato all'Ente Teatrale Italiano, *Aree Disagiate*, intervento di promozione e sviluppo di cultura teatrale nelle aree con il più basso consumo culturale e teatrale del Paese (sei regioni del Meridione più la Val d'Aosta). Ciascuna analisi mi ha permesso di rilevare la presenza, molto forte, di una serie di elementi comuni che, al di là dei contesti specifici, costituiscono le costanti delle tre esperienze.

Nel terzo capitolo, quindi, ho definito e sistematizzato queste costanti, che sono andate a costituire una sorta di "super-modello" per la formazione dello spettatore che, svincolato dai contesti particolari, proporrei come modello generale e potenzialmente esportabile. I caratteri fondamentali di questo "super-modello" (che ha il proprio centro nella progettualità complessa tra *fare, vedere e pensare teatro*) non sono astratti e definiti a priori, ma scaturiscono direttamente dall'osservazione del funzionamento di esperienze reali che si sono dimostrate efficaci.

Tuttavia, nonostante questo carattere "pragmatico", il modello proposto non prescinde certo da un fondamentale sostrato teorico, che appartiene alla cultura teatrale contemporanea e che, a un livello profondo, costituisce anche la base delle tre esperienze di formazione del pubblico che ho osservato.

Questo sostrato teorico ha il suo centro in due concetti fondamentali: la *relazione attore-spettatore* come essenza del teatro e la concezione del *teatro come processo* piuttosto che come prodotto.

Inoltre, grazie all'apporto degli studi di Piergiorgio Giacchè, ho individuato nelle esperienze del cosiddetto "teatro di base" italiano degli anni Settanta e

Ottanta del Novecento un'ulteriore tappa (dopo quella iniziale del teatro popolare di Grassi e Vilar) per la creazione di uno *spettatore partecipante*, referente e obiettivo ultimo della volontà e dei progetti di formazione del pubblico, dalla metà del secolo scorso fino a oggi.

Non sarebbe stato possibile realizzare questo studio senza l'aiuto di Enzo Cecchi e Marco Zappalaglio di Piccolo Parallelo, Raffaella Ilari del Teatro delle Briciole e Luciana Paolicelli del Teatro dei Sassi, che ringrazio.

Un ringraziamento particolare va a Cristina Valenti, docente di Organizzazione ed Economia dello Spettacolo al Dams di Bologna, per la professionalità e la grande disponibilità con cui ha seguito il mio lavoro.

ALLE ORIGINI DELLA FORMAZIONE
DELLO SPETTATORE.
IL TEATRO COME SERVIZIO PUBBLICO
DI PAOLO GRASSI E JEAN VILAR

Negli anni immediatamente seguenti la seconda guerra mondiale, in Italia inizia a farsi strada un'idea nuova e quanto mai gravida di conseguenze per la successiva storia del teatro italiano: l'idea di teatro come servizio pubblico. Sono Paolo Grassi e Giorgio Strehler, fondatori nel 1947 del Piccolo Teatro di Milano, a sostenere con insistenza la necessità di un teatro municipale, quindi *pubblico*, non solo aperto, ma programmaticamente destinato *a tutti*. Per tutti s'intendono soprattutto (ma non solo) quelli che non sono mai stati a teatro, le classi e i cittadini che non possono permetterselo o che ancora non conoscono e non hanno sentito l'esigenza di avvicinarsi a quest'arte.

Pochi anni dopo (1951) in Francia ha inizio un'esperienza che ha molti punti in comune con quella italiana, con la quale a volte si intreccerà direttamente: la direzione di Jean Vilar al Théâtre National Populaire di Parigi, con l'infaticabile opera di creazione di un teatro *popolare*. Anche qui l'obiettivo è un teatro che riesca a coinvolgere *tutti*, cioè tutto il popolo, inteso non in senso classista (proletariato), ma proprio in senso interclassista. Tuttavia è logico che, anche in questo caso, si tratta di conquistare soprattutto le fasce di popolazione che, per ragioni che Vilar individua chiaramente e che vedremo in seguito, non vanno a teatro. Quindi anch'egli concentra la sua attenzione soprattutto sui lavoratori e sulle classi meno abbienti.

E' interessante notare che i fondatori del Piccolo Teatro e il direttore del Tnp, pur partendo dallo stesso presupposto (teatro come servizio pubblico), e aspirando agli stessi obiettivi (teatro per tutti), usano due termini diversi: Grassi e Strehler usano la definizione *teatro pubblico*, perché pensano che una tale opera possa essere svolta solo con l'aiuto dello Stato, e che anzi rientri proprio nei suoi compiti quello di assicurare un servizio, il teatro appunto, tanto necessario quanto "la metropolitana e i vigili del fuoco". Non esistendo in Italia il teatro pubblico, ed essendo il Piccolo il primo teatro stabile, è su questa grande novità che i suoi due fondatori mettono l'accento. In Francia, invece,

il teatro pubblico esisteva già: la Comédie-Française e l'Opéra erano statali, ma per tipo di pubblico, politica gestionale e scelte di repertorio non rispondevano di certo all'idea di Vilar. Quindi egli si riallaccia alla concezione di *teatro popolare* che, in Francia, ha una tradizione forte e di lunga data (a partire dall'Illuminismo, passando per Romain Rolland e per Firmin Gémier, primo direttore del Tnp fondato nel 1920). Naturalmente, nell'idea di teatro popolare è compresa e direi presupposta quella di teatro pubblico, cioè sostenuto e finanziato dallo Stato.

In realtà, nonostante la divergenza di termini, gli assunti fondamentali dell'esperienza francese e italiana sono i medesimi. Alla base dell'esaltante e faticosa esperienza del Piccolo Teatro di Milano e del Tnp diretto da Jean Vilar ci sono i seguenti concetti fondamentali:

- teatro come servizio pubblico;
- teatro come centro di cultura.

Se a proposito del Nuovo Teatro e della formazione dello spettatore ci si sofferma a indagare questi due elementi che hanno sorretto le idee stesse di teatro popolare e pubblico, è perché negli intenti e nei metodi di allora si ritrovano molti aspetti che permangono ancora oggi, e che fanno parte della cultura teatrale contemporanea, come risultato di un processo storico di lunga durata.

In particolare, nelle esperienze teatrali che con più efficacia perseguono oggi l'obiettivo della formazione dello spettatore sono riscontrabili alcuni significativi elementi di continuità con le linee teoriche e i metodi operativi portanti di queste esperienze del passato, come:

- l'attenzione costante per lo spettatore, messo al centro del teatro;
- la ricerca di un pubblico non passivo, ma partecipe;
- la volontà di formare uno spettatore critico e consapevole, non solo dal punto di vista teatrale e culturale, ma anche sociale e civile;
- la creazione di strategie e modalità organizzative atte ad allargare e differenziare il pubblico, nonché a coinvolgerlo attivamente nella vita del teatro;
- l'idea che questo allargamento e coinvolgimento del pubblico debba andare di pari passo con la qualità e la ricerca artistica;
- la concezione del teatro non solo come centro di produzione e programmazione di spettacoli, ma come epicentro di una più ampia attività culturale;
- l'idea del teatro come luogo di festa e di incontro (fra spettatori e spettatori,

spettatori e organizzatori, spettatori e artisti);
 - la volontà di *familiarizzare* il teatro, di renderlo “casa” per gli spettatori.

Sembrerebbe impossibile, soprattutto in Italia, far discendere le modalità di intervento più avanzate ed efficaci degli organismi dell’area del Nuovo Teatro, proprio dal massimo di “istituzionalità” dei teatri stabili, ma gli elementi che sono diventati o dovrebbero diventare punti imprescindibili per le strutture che operano oggi nel campo del teatro di innovazione hanno la loro radice proprio nell’attività e nello spirito di rinnovamento di Vilar, Grassi e Strehler. Inoltre non bisogna dimenticare che “la via italiana ai teatri stabili” aveva un senso anche perché era in partenza l’esatto opposto della istituzionalizzazione, che venne dopo e portò al logoramento e all’esaurimento in una inutile, stanca, impossibile mediazione col potere e con i suoi compromessi.²¹ Certo, le esperienze più complesse e interessanti dei teatri che operano nell’area dell’innovazione sono lontane dall’imponente macchina del primo teatro stabile italiano per come si presenta oggi. Ma non dobbiamo dimenticare che quando è nato esso costituiva un progetto fortemente sperimentale, un atto contestativo della realtà teatrale contemporanea portato avanti da due venticinquenni. Come nota Giorgio Guazzotti nel libro che festeggia i quarant’anni del Piccolo Teatro, “le componenti che fissarono l’originalità e la qualità del suo esempio rimangono, forse, le stesse, a segnare il terreno sul quale dovranno essere cercate e trovate nuove soluzioni.”²²

Se i due principi base che guidano la coppia Grassi-Strehler e il loro collega francese Vilar sono il concetto di teatro come pubblico servizio e la volontà di rendere il teatro un centro di cultura, teatrale e non solo, occorre sottolineare da subito che le loro strategie di applicazione riguardano, in primo luogo e sempre, il *pubblico*. Bernard Dort, forse il critico che, dalle pagine della rivista “Théâtre Populaire”, ha seguito più appassionatamente tutta la vicenda del Tnp, rileva proprio questo: “Vilar ha introdotto una nuova dimensione, ha sostituito cioè alla dimensione puramente estetica e ideologica una dimensione di rapporto al pubblico; era già un fatto nuovo.”²³

Ancora Dort, in un articolo del 1966, afferma che una delle caratteristiche principali dell’attività teatrale del suo tempo, in conseguenza dell’influenza esercitata dall’azione di Vilar, è proprio il fatto di essere “in un rapporto costante col pubblico [...] L’attività teatrale moderna trova il suo regolamento attraverso questo pubblico.”²⁴ Dort rileva anche il fatto che, in coincidenza con questa progressiva centralità della platea, cambiano le gerarchie fra le varie figure professionali del teatro: “L’inizio di questo secolo ha visto la fine

di quello che è stato chiamato ‘il regno del grande attore’. Siamo sul punto, indubbiamente, di veder finire la dittatura del regista-tiranno. [...] Altre mansioni acquisteranno importanza: quella del ‘dramaturg’ tedesco o del ‘literary director’ inglese [...] e quella dell’*organizzatore, dell’uomo incaricato di reggere i rapporti tra il pubblico e l’impresa teatrale*”⁵.

TEATRO, PUBBLICO SERVIZIO

L’idea del teatro come servizio pubblico, destinato a tutti i cittadini di ogni fascia socio-culturale, ha le sue radici nell’entusiasmo della ricostruzione post bellica, nei valori della Resistenza, nella voglia di rifondare una società democratica e giusta. L’obiettivo era quello di riuscire a coinvolgere tutte le classi sociali, “perfezionare” il pubblico già esistente e “reclutare” quello che ancora non c’era. E’ certo che il lavoro più grande andava fatto nei confronti delle classi meno abbienti e meno istruite, quelle che non potevano permettersi una serata a teatro, quelle che, abitando nelle periferie, dovevano affrontare un vero e proprio viaggio per recarsi nelle sale del centro (soprattutto a Parigi), infine quelle che non avevano mai ricevuto un’istruzione, e quindi non conoscevano quest’arte e non potevano certo sentirne l’esigenza. Il presupposto da cui partono i fautori del teatro come pubblico servizio è invece proprio quello di considerare il teatro un bisogno e una necessità, magari nascosta o dimenticata, ma di tutti. E’ per questo che lo Stato se ne deve occupare, come si occupa di tutti gli altri servizi essenziali. Per rendersene conto basta guardare quali sono questi servizi a cui il teatro viene paragonato.

Paolo Grassi, nell’articolo *Teatro, pubblico servizio* uscito sull’ “Avanti!” del 25 aprile 1946, dichiara: “Alla stregua della metropolitana e dei vigili del fuoco questo preziosissimo pubblico servizio deve poter contare sulla gestione municipale dei teatri comunali”.

Da parte sua Jean Vilar, in un testo del 1953 intitolato proprio *Le Tnp service public*, conferma il concetto, dichiarando che il Tnp è un servizio pubblico proprio come l’acqua, il gas, l’elettricità.⁶

L’obiettivo quindi è di portare il teatro a tutto il popolo. Ma quali sono le ragioni che lo hanno tenuto lontano dal teatro fino a quel momento?

Anche su questo i tre concordano nel rilevare i problemi principali:

- i prezzi sono troppo alti;
- i teatri sono troppo lontani per gli abitanti delle periferie e delle province;

- l'architettura dei teatri all'italiana divide il pubblico in classi sociali e relega in condizioni di cattiva visibilità e acustica chi non può comperare un posto in platea o nei palchi centrali;
- i teatri all'italiana, con la scena e la ribalta, separano rigidamente il pubblico dallo spettacolo;
- il repertorio è un repertorio borghese, che rispecchia i rituali di questa classe escludendo le altre.

La politica dei prezzi sarà il punto da cui partire, sia al Tnp che al Piccolo Teatro. La riduzione del costo dei biglietti viene considerata, infatti, la base imprescindibile per la realizzazione del teatro popolare. Sia Vilar che Grassi si vanteranno sempre di aver ridotto il costo dei biglietti di almeno un terzo rispetto agli altri teatri delle loro città, senza contare le promozioni e le serate speciali. Inoltre entrambi adattarono la formula, nuova per il teatro di prosa italiano, dell'abbonamento.

Grazie alla martellante azione pubblicitaria di Grassi, il Piccolo al suo debutto aveva già 1500 abbonati. La sottoscrizione dell'abbonamento è un modo, oltre che per assicurarsi un budget di incassi già in partenza, per legare gli spettatori al teatro. Non a caso, nel discorso pronunciato da Grassi nella serata inaugurale del teatro (14 maggio 1947), gli abbonati alle prime vengono pubblicamente ringraziati e definiti "avanguardia dei fedeli del Piccolo Teatro, amici preziosi e vicini alla nostra fatica"⁷.

Vista la preminenza data all'obiettivo di diffondere il teatro presso tutto il popolo (e, nel caso del Tnp, data anche l'ampiezza della sede, il Palais du Chaillot di quasi tremila posti), si può immaginare la grande importanza che assunsero la promozione e l'allargamento del pubblico, per cui Vilar, come vedremo, ideò molteplici e spesso fantasiose strategie. Questo, benché le dimensioni della sala fossero estremamente più ridotte (500 posti), vale anche per l'impresa spettante a Paolo Grassi, che sin dai mesi precedenti la fondazione del Piccolo mise in atto una martellante campagna pubblicitaria e di convincimento intorno ai temi e alle attività del neonato teatro pubblico.

L'opera di promozione del teatro assume così i connotati di una vera e propria azione di "reclutamento" degli spettatori, "un'avanzata sistematica, fatta di lente, quotidiane aggregazioni, che debbono essere indotte a trasformarsi in assimilazioni di pubblico nuovo."⁸

E' ormai famosissimo il passaggio del discorso di Grassi, contenuto nel programma diffuso la prima sera di vita del Piccolo, e che vale la pena riportare anche qui:

Recluteremo i nostri spettatori, per quanto più è possibile, tra i lavoratori e tra i giovani, nelle officine, negli uffici, nelle scuole, offrendo semplici e convenienti forme di abbonamento per meglio saldare i rapporti fra teatro e spettatori, offrendo comunque spettacoli di alto livello artistico a prezzi quanto più possibile ridotti.⁹

Si tratta quindi di coinvolgere un pubblico nuovo, andandolo a cercare lì dove si trova (scuole e luoghi di lavoro), mettendolo nelle condizioni di poter usufruire del teatro (grazie alla politica dei prezzi bassi) e di renderlo fedele, non occasionale (ed ecco la formula dell'abbonamento).

E, effettivamente, alle dichiarazioni seguirono i fatti, cioè una vera e propria azione di proselitismo intrapresa da Grassi e collaboratori (fra cui Virgilio Tosi), non solo per far conoscere in tutti gli ambienti sociali e lavorativi le attività del teatro e sollecitare le adesioni e gli abbonamenti, ma anche per instillare in questi ambienti la consapevolezza della necessità e del valore del teatro stesso.

E' proprio Grassi a ricordare i discorsi tenuti, non solo nei circoli culturali, ma nelle sezioni di partito della periferia, nelle organizzazioni sindacali, nelle mense delle fabbriche in cui, per la prima volta, gli operai sentivano parlare di diritto alla cultura oltre che di rivendicazioni salariali.¹⁰

I temi e le attività del teatro venivano quindi presentati non solo attraverso gli spettacoli, ma con l'impegno quotidiano degli organizzatori e la loro presenza costante in tutti gli ambiti sociali, nel tentativo di creare un rapporto nuovo e diretto con il pubblico, sia quello reale che quello potenziale. Affinché, proprio chi di solito si sentiva escluso dal teatro, vissuto come un lussuoso e mondano rito borghese, si sentisse per la prima volta veramente invitato. Leggiamo la testimonianza di Grassi in proposito:

Dibattiti, tavole rotonde, in circoli culturali senza riscaldamento, discussioni al freddo, con i cappotti addosso. 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 un pubblico potenziale da stimolare perché venisse in via Rovello.¹¹

Così Grassi inizia a stabilire contatti con fabbriche, aziende, scuole, associazioni culturali, ricreative o di lavoratori. In ognuno di questi luoghi crea una rete di rapporti, soprattutto con dei referenti che vengono coinvolti, non solo nella raccolta degli abbonamenti o nell'organizzazione di serate dedicate ai particolari gruppi che rappresentano, ma in una serie di iniziative culturali (dibattiti, conferenze, incontri), di cui non sono più solo consumatori, ma partecipanti attivi.

Si è appena accennato alle serate speciali riservate a particolari gruppi: questo tipo di iniziative (che come vedremo verranno costantemente adottate anche da Vilar) ha inizio sin dalla prima stagione del Piccolo, in particolare con lo spettacolo *Le notti dell'ira* di Armand Salacrou. Per questo spettacolo si diedero repliche riservate ai partigiani, e la domenica pomeriggio, quando le edicole erano chiuse, rappresentazioni per i rivenditori di giornali e poi per i portinai. Si tratta di una strategia che unisce prezzi ancora più bassi del solito alla sollecitazione di particolari categorie sociali, ritenute un *target* sensibile, grazie al tema dello spettacolo o per ragioni di tipo pratico-organizzativo (orari e giorni di rappresentazione).

A fianco del Piccolo nasce un'associazione di spettatori, gli Amici del Piccolo, che oltre ad avere una funzione di sostenimento e fiancheggiamento, man mano ne assumerà anche una di confronto dialettico su temi e spettacoli proposti dal teatro. Anche questo è un segno del forte coinvolgimento del pubblico nella vita della "propria" sala teatrale.

L'utilizzo di canali di promozione non tradizionali si rende necessario se si va alla ricerca di un pubblico nuovo e diversificato. Grassi è consapevole di questo, e lo si vede non solo nell'attivismo che profonde nel ricercare contatti con ogni sorta di associazione e categoria sociale, ma anche nei più piccoli accorgimenti organizzativi che adotta. Ad esempio, per gli abbonamenti alle prime (a prezzi più alti e destinati agli "illuminati" sostenitori del teatro, che quindi non sono bisognosi di particolari sollecitazioni), vengono utilizzati gli strumenti pubblicitari tradizionali (stampa, locandine). Gli abbonamenti alle prime vengono venduti solo presso il teatro. Per le repliche invece, in cui si vogliono coinvolgere spettatori non abituali, oltre a studiare diverse strategie informative e pubblicitarie (contatto diretto sui luoghi di lavoro o con le associazioni), Grassi aggiunge un'ulteriore modalità di acquisto dei biglietti e degli abbonamenti: non solo presso il teatro, ma anche all'agenzia "Buondivertimento" nella frequentatissima Galleria Vittorio Emanuele.

Inoltre, al Piccolo non venivano offerti solo spettacoli, ma incontri con gli artisti e con gli organizzatori, dibattiti, conferenze e mostre. In questo modo si intendeva dare ampio spazio alla cultura (teatrale e non), ma anche creare rapporti diretti con gli spettatori e fra gli spettatori (al medesimo scopo serve anche l'associazione degli Amici del Piccolo).

Insomma, il teatro doveva essere sentito come un luogo familiare, in cui incontrarsi, socializzare, discutere. Questo è un aspetto assolutamente non trascurabile, su cui verrà messo un forte accento anche al Tnp di Vilar. Lo scopo era quello di creare una *comunità* di spettatori affezionati e consapevoli del va-

lore, culturale e civile, dell'esperienza cui partecipavano.

Il rapporto diretto e costante con il proprio pubblico, e fra i componenti del pubblico stesso, assume sia valenze sociali, di stimolo alla presa di coscienza civile appunto, sia emozionanti connotazioni personali. Leggiamo la testimonianza di Grassi in proposito, che conferisce particolare rilievo proprio a questo aspetto di "socialità":

Il merito storico del Piccolo Teatro, a mio avviso, consiste in quello che ha fatto, in come lo ha fatto e nel pubblico che si è formato. C'è gente che si è conosciuta frequentando periodicamente il "Piccolo", ci sono gruppi della provincia che hanno scoperto il teatro venendo in pullman dal loro paese e qualche volta il viaggio di ritorno, nella nebbia padana, ha avuto il valore di un'avventura; ci sono generazioni che sono cresciute alla società, all'impegno sociale, alla coscienza etica, alla maturità civile attraverso la presenza ai nostri spettacoli, gli interrogativi e i problemi che i testi che abbiamo rappresentato hanno posto, al nostro modo di avere un rapporto nuovo con il pubblico. [...] 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.¹²

Nelle attuali esperienze del Nuovo Teatro si ritrovano con insistenza due concetti espressi proprio da queste parole di Grassi:

- la definizione di teatro non come mero prodotto, ma come processo ("che comincia prima e finisce dopo, che non si esaurisce [...] nello spettacolo al quale si assiste")
- il riconoscimento di un "valore aggiunto" del teatro, cioè quello di avere la capacità di creare relazioni e socialità, valore che costituisce anche la sua differenza rispetto alle altre forme di spettacolo contemporaneo. Questo aspetto viene teorizzato e sottolineato con molta chiarezza da Piergiorgio Giacchè, il quale sostiene che la "relazionalità" non è una componente accessoria e occasionale, ma è parte integrante dell'essenza del fatto teatrale e della sua modalità di consumo.¹³

Dal canto suo, anche Vilar creerà una vera e propria politica del pubblico, un'instancabile attività, quasi "missionaria", per avvicinare tutte le classi sociali al teatro, e soprattutto quelle di solito meno coinvolte. Anch'egli diede vita a una fitta rete di contatti con scuole, associazioni, gruppi, offrendo convenienti forme di abbonamento collettivo e rappresentazioni speciali a loro destinate. Vilar o gli attori si recavano direttamente in questi luoghi a parlare con la gente, a presentare il teatro. La risposta fu ampia e spesso entusiasta (alla fine del 1959 il Tnp aveva allacciato rapporti di collaborazione con 330 associa-

zioni popolari, con un pubblico di 129.500 spettatori conquistato tramite questa via). Il segreto era quello non solo di offrire le condizioni pratiche di accesso al teatro (soprattutto attraverso la politica dei prezzi), ma anche di curare tutti gli aspetti di un rapporto nuovo, diretto, con uno spettatore inusuale, all'inizio forse cauto o prevenuto, che una volta entrato a teatro doveva sentirsi in un ambiente accogliente e, soprattutto, *familiare*.

Per la prima volta, proprio quelle categorie di solito emarginate da questo rito mondano vedevano il teatro andare verso di loro, nei loro luoghi, a invitarli. E poi, studiare soluzioni apposite, riservare loro posti e serate, facilitarli, accoglierli, formarli. L'importante era creare questo rapporto diretto, anche di affetto e fiducia, fra la sala teatrale e il pubblico, creare occasioni di socializzazione e festa, che mettessero a contatto, ancora una volta, spettatori e attori, spettatori e organizzatori, spettatori e spettatori. Una complessa serie di relazioni e occasioni di cui lo spettacolo è solo uno dei momenti.

Se andiamo a leggere Dort, che nei confronti del Tnp fu un attento quanto severo osservatore, troviamo la conferma e il riconoscimento di questo:

[Vilar] mise in piedi progressivamente una nuova politica del pubblico. Questa politica comprendeva naturalmente i prezzi modici dei posti [...], la sottoscrizione di abbonamenti a gruppi, l'istituzione di spettacoli pomeridiani per scolari o studenti a prezzi ancora più ridotti... Ma non era questo forse l'essenziale. Ciò che Vilar ha capito [...] è che bisognava andarlo a cercare questo pubblico, dargli il gusto del teatro, abituarlo al teatro: di qui le rappresentazioni del Tnp in periferia [...] i continui contatti con le associazioni e i comitati d'impresa, il fatto che prendessero la parola Vilar o gli attori principali in seno a queste associazioni e a questi comitati – insomma l'instaurarsi tra spettatori e gente di teatro di un dialogo continuo nel quale si inserisce lo spettacolo. Inoltre era necessario che una volta arrivato al Tnp, questo pubblico si sentisse a suo agio, non in un luogo estraneo dove è ammesso solo per negligenza o condiscendenza da parte dei padroni o dei veri utenti, ma in un teatro completamente aperto a tutti.¹⁴

Il primo passo da fare era quello di riflettere sugli ostacoli che, oltre al prezzo, i lavoratori si trovavano ad affrontare per partecipare a una serata a teatro, e cercare di rimuoverli. Si tratta di considerazioni estremamente pragmatiche, ma che rivelano la capacità di Vilar di concepire una politica organica per il proprio teatro, non solo attenta a valori artistici o ideologici, ma radicata nei problemi reali di un referente reale.

Ciò che il direttore del Tnp notò era che, spesso, la difficoltà principale che dissuadeva i lavoratori dall'andare a teatro era la distanza delle sale. Uscendo tardi dal lavoro, era impossibile tornare a casa per la cena e poi ritornare in centro. Mangiare fuori avrebbe costituito un'ulteriore spesa. Vilar studiò una soluzione: anticipare l'inizio dello spettacolo alle ore 20, e aprire le porte del

teatro alle 18.30. Subito dopo il lavoro ci si poteva così recare in teatro, dove si veniva accolti con della musica e si poteva consumare un pasto freddo offerto dal teatro a prezzi ridottissimi. Questa era anche un'occasione per gli spettatori di conoscersi, stare assieme, passare un'ora in compagnia e in relax. Al Tnp furono introdotte altre importanti innovazioni: vennero abolite le mance alle maschere, il guardaroba diventò gratuito e un tipo ridotto di programma venne distribuito gratuitamente, per far sì che anche chi non voleva o non poteva permettersi di acquistare il programma completo, avesse accesso alle informazioni essenziali. Tutte queste innovazioni, oltre che avere un effetto reale sul portafoglio degli spettatori, sortivano anche un effetto psicologico, togliendo la patina di lusso e austerità che il teatro aveva per molti.

Ma su questa strada il direttore del Palais du Chaillot si spinse molto più avanti, con un'intraprendenza e un'originalità notevoli. Sempre allo scopo di sollecitare l'affiatamento del pubblico e la percezione del teatro come luogo gioioso di festa, incontro e socializzazione, Vilar ideò i cosiddetti "week-end del Tnp": due giorni in cui, per la modica cifra di 1000 franchi, erano compresi: tre spettacoli (o due spettacoli e un concerto), due aperitivi-concerto e un ballo. Altre volte il week-end era una specie di ritiro in cui venivano offerti anche i pasti. In queste occasioni gli spettatori e gli attori potevano conoscersi e partecipare a uno stesso rito festivo, creando un contatto diretto e personale in un ambiente informale. Proprio in queste occasioni avevano luogo quei *dialogues comédiens-public* (noi diremmo incontri con gli artisti), che sono tanto frequenti al giorno d'oggi quanto erano innovativi all'epoca (ma abbiamo visto che anche il Piccolo aveva istituito quest'abitudine).

Vale la pena riportare il programma di uno di questi week-end (giugno 1953): uno spettacolo del mimo Marcel Marceau, *La Tragédie du Roi Richard II* di Shakespeare; un dialogo attori-pubblico, un ballo e tre pranzi (*menu*: una fetta di maiale freddo, una fetta di prosciutto, una fetta di lingua, 110 grammi di insalata russa, formaggio, frutta, un bicchiere di vino). Il tutto per 1600 franchi (ricordiamoci che il prezzo massimo di uno spettacolo nei due teatri pubblici parigini poteva arrivare a 1200 franchi).¹⁵

Altre volte il teatro si limitava, per così dire, a organizzare una nottata (detta "Nuits Tnp"), in cui erano compresi un aperitivo-concerto, uno spettacolo e un veglione con la partecipazione degli attori. Vilar fu spesso criticato, e anche in qualche modo deriso per queste sue invenzioni. Ma è lo stesso Vilar a rispondere che non si tratta di inutili stramberie, ma di mezzi per calare il teatro nella vita, e in questo modo renderlo più vicino a tutti. Ancora una volta si tratta di *rendere familiare* il teatro, in modo tale da attirare e legare un pubblico

nuovo. Leggiamo cosa dice in un saggio intitolato (ironicamente o 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, intendendo dire 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.*¹⁶

Possiamo renderci conto della rivoluzionaria novità: affermare che quello di programmare spettacoli non è il solo compito di una sala teatrale, affermare che intorno e oltre allo spettacolo bisogna creare una comunità di spettatori che si incontrano nel teatro, che lì devono trovare qualcosa che risponda ai loro bisogni più intimi e più quotidiani a un tempo. E' una vera e propria opera di azzeramento e ricreazione della percezione che, comunemente, si poteva avere del teatro, e che spesso corrispondeva a verità: un luogo di cultura "alta" (non in senso qualitativo, ma nel senso di esperienza austera e anche noiosa), un luogo di lusso, un rito mondano per i ricchi e per gli snob. Vedremo in seguito, e a scanso di equivoci, che il teatro di Vilar (e quello di Grassi e Strehler) non è certo solo un luogo di socializzazione e di festa, ma si pone ostinatamente come centro ed epicentro di arte e di cultura, teatrale e non solo. Occorre però rimarcare, in questo contesto, quanto importanti e innovative (e gravide di conseguenze future) fossero queste azioni di riconfigurazione del luogo e dell'esperienza teatrale, dove la socialità, la festa e le molteplici reti di rapporti personali assumono un'importanza centrale nella formazione di uno spettatore attivo, partecipe, fedele.

Sempre a proposito di spettatori attivi e partecipi della vita del teatro (e a proposito di reti di relazioni), aggiungiamo che anche a fianco del Tnp, così come del Piccolo Teatro, si forma un'importante associazione di spettatori, gli "Amici del Teatro Popolare" (Atp), con diramazioni in tutte le città francesi. Gian Renzo Morteo definisce gli aderenti all'Atp un "imponente stuolo di entusiastici ammiratori e sostenitori"¹⁷. Questa associazione ha il compito di reclutare e organizzare il pubblico popolare, ma oltre a svolgere funzioni di "biglietteria collettiva", organizza azioni di informazione e formazione del pubblico, attraverso conferenze, dibattiti e un bollettino mensile sull'attività del Tnp dal nome "Bref". Gli aderenti all'Atp, proprio in quanto sostenitori

del teatro, pagano una quota di 300 franchi e non hanno riduzioni particolari sul prezzo degli spettacoli. Tuttavia godono di facilitazioni per l'acquisto delle pubblicazioni del Tnp e hanno diritto a partecipare alle anteprime che il teatro riserva ad associazioni e organizzazioni varie, prima di ammettere il normale pubblico. Un'altra importante novità introdotta da Vilar, degna delle più diffuse indicazioni odierne di marketing culturale, è la sistematica distribuzione al pubblico di questionari. Questi servono sia a conoscere il proprio pubblico che a verificare il funzionamento dei servizi forniti dal teatro, nonché a valutare l'apprezzamento degli spettacoli. Infatti il questionario comprende domande sul luogo di abitazione, l'età e la professione degli spettatori, sul posto occupato a teatro relativamente alla rappresentazione cui si fa riferimento, richiede osservazioni sulla pubblicità, le forme di prenotazione, l'organizzazione e l'efficienza della sala (controllo, sistemazione, riscaldamento, acustica) e sull'opera rappresentata (regia, interpretazione)¹⁸. Se tutte le domande rivelano una modernissima attenzione per l'apprezzamento dei servizi da parte dell'utenza (e per la conoscenza delle caratteristiche di quest'ultima), la domanda che richiede un giudizio sull'opera rappresentata, e in particolare su aspetti specifici come la regia e l'interpretazione, presuppone una *competenza* dello spettatore che il Tnp si è sempre preoccupato di formare.

Un'altra osservazione interessante ci viene fornita dall'osservazione dell'indagine dei questionari. Vi si legge: "Se vi interessano le attività del TEATRO NAZIONALE POPOLARE offritegli la vostra collaborazione compilando questo QUESTIONARIO e indirizzandolo a JEAN VILAR, Tnp Palais de Chaillot, Parigi 16° (o deponendolo, all'uscita, nelle apposite urne)"¹⁹. Va notato anzitutto il richiamo alla *collaborazione* del pubblico, sempre invitato a partecipare e a offrire il suo sostegno alle attività del teatro. In secondo luogo, va sottolineato il sottile ma efficace impatto psicologico dato dal fatto di dover indirizzare il questionario non al Tnp o a un anonimo ufficio, ma proprio a Jean Vilar. Ancora una volta emerge la volontà di creare un legame diretto e personale con gli spettatori, senza contare che, tramite questo escamotage, il contributo del pubblico viene valorizzato, perché si fa intendere che i questionari saranno letti direttamente dal direttore del teatro.

IL TEATRO COME CENTRO DI CULTURA

Fare del proprio teatro un *centro di cultura* significa, innanzi tutto, intervenire sul repertorio, in modo da realizzare un teatro d'arte. Ricordiamoci che il

coinvolgimento di un pubblico nuovo e popolare non può e non deve andare a discapito della ricerca e della qualità artistica, anzi, in buona parte ne dipende. In secondo luogo, significa che il compito del teatro non è solo quello di offrire spettacoli da vedere, ma anche quello di favorire nello spettatore una fruizione consapevole, critica, informata, rispetto agli spettacoli in particolare e all'arte teatrale in generale. In terzo luogo, significa aprire il teatro alle contaminazioni delle altre arti o degli altri campi della cultura, creare legami, rapporti, espansioni.

In altre parole, fare del teatro un centro di cultura significa lavorare secondo una progettualità complessa, che unisca alla produzione e alla programmazione di spettacoli di qualità, momenti di approfondimento, analisi, coscienza e conoscenza, non solo relativamente agli spettacoli o all'arte teatrale, ma legando il teatro a un campo allargato di saperi, esperienze, valori (anche civili e sociali). Il centro e l'obiettivo di questa complessa attività è lo spettatore: la sua formazione, la sua consapevolezza.

Teatro d'arte, per tutti

“Non dunque teatro sperimentale e nemmeno teatro d'eccezione, chiuso in una cerchia di iniziati. Ma, invece, teatro d'arte, per tutti.”²⁰ Recita così il manifesto di presentazione del Piccolo Teatro. Sul “per tutti” s'è già detto. Resta da capire cosa, Grassi e in particolare Strehler, intendessero con l'espressione “teatro d'arte”.

Nel teatro italiano appena uscito dalle macerie del dopoguerra, non erano solo le consuetudini organizzative e la composizione del pubblico a dover essere cambiate; anche il repertorio aveva bisogno di rinnovarsi, di aprirsi ai fermenti europei, non solo drammaturgici ma anche registici. Si sa che, se dal punto di vista organizzativo le grandi novità al Piccolo sono dovute a Paolo Grassi, anche Strehler fornirà il suo importantissimo contributo al rinnovamento del teatro italiano: questo contributo è, appunto, la nascita della moderna concezione di regia, poi definita anche “regia critica”. Questo tipo di lavoro registico si concentra soprattutto sui classici, non per rielaborarli e modificarli ma per rileggerli criticamente, in modo da esplicitare la loro capacità di essere attuali, di parlare al pubblico contemporaneo. I classici sono visti come una miniera di temi universali e sempre validi, quindi effettivamente capaci di instaurare un dialogo con ogni tipo di pubblico. Questo è un aspetto molto importante: nonostante ci si voglia rivolgere a un pubblico po-

polare, questo non significa e non significherà mai piegarsi alla scelta di opere facili, disimpegnate, di facile attrattiva. Per questo la riforma del repertorio assume un aspetto così importante, e i classici rispondono perfettamente all'esigenza di offrire un teatro di qualità, ma non per questo "d'eccezione" o di *élite*.

Inoltre, dietro a questa scelta c'è anche un altro tipo di esigenza: quella di formare il pubblico, di fargli conoscere i pilastri e i momenti più importanti del teatro di tutti i tempi, di educare il suo gusto e perfezionare (o del tutto fondare) le sue conoscenze in campo teatrale.

A questo proposito, Guazzotti nota che il repertorio delle prime stagioni del Piccolo fu particolarmente eclettico (Strehler si avvale anche della collaborazione di altri registi, che firmarono parte degli spettacoli), sia per la necessità di andare incontro agli interessi di un pubblico eterogeneo, che, soprattutto, per quella di formarlo attraverso una specie di "antologia". Questa pluralità di indirizzi, nelle idee iniziali del regista del Piccolo, era "intimamente collegata e tesa organicamente al risultato di un pubblico più informato ma, contemporaneamente, già più preparato a un nuovo linguaggio teatrale ricco di tensioni problematiche e appassionato di attualità."²¹

Al di là delle scelte più specificamente registiche, anche nel caso di Vilar ritroviamo una sostanziale concordanza di posizioni, in modo tale che la formula "teatro d'arte, per tutti" può calzare benissimo anche per le scelte effettuate dal direttore del teatro parigino. Anche qui la preferenza cade sui classici, e per lo stesso ordine di motivi: fare un teatro popolare non vuol dire rinunciare alla qualità artistica, alla ricerca, ad affrontare opere impegnative. Tuttavia, per non dare vita a un repertorio oscuro e "chiuso in una cerchia di iniziati", i testi selezionati dovranno essere capaci di parlare a tutti, avere un valore universale percepibile dalla totalità degli spettatori. Nel manifesto scritto in occasione dell'inaugurazione del Tnp, Vilar afferma che, per "adescare" (*appâter*) il pubblico, il teatro non avrebbe ceduto alla scelta di opere facili ("lo sciroppo provoca la nausea"). Tuttavia non avrebbe proposto nemmeno opere oscure, ma difeso le opere nuove e difficili.²² Sia nelle parole di Vilar che in quelle dei fondatori del Piccolo, emerge chiara una distinzione: le opere che si vogliono proporre dovranno essere opere impegnative e di qualità ("teatro d'arte"), ma non opere sperimentali, troppo "oscuere" e incapaci di raggiungere il vasto pubblico.

Dunque, nel concetto stesso di teatro popolare è insita la capacità di *mediazione* (che non significa però compromesso) fra ricerca artistica e capacità di comunicazione con lo spettatore.

La formazione del pubblico e le iniziative culturali

Gli strumenti tramite i quali, sia il Piccolo che il Tnp, si propongono di raggiungere gli obiettivi di una maggiore consapevolezza e capacità critica degli spettatori, non solo di fronte ai fatti teatrali e culturali in genere ma anche di fronte alla società, sono molteplici e costituiscono un precedente importante delle odierne attività collaterali di tipo culturale e formativo proposte da molte strutture teatrali contemporanee.

Il presupposto, e nello stesso tempo l'obiettivo, di queste iniziative, è proprio quello spettatore attivo e partecipe che abbiamo visto crearsi grazie alle strategie di "familiarizzazione" del teatro e di coinvolgimento del pubblico nella vita dello stesso. Ce lo conferma un profondo conoscitore della figura di Paolo Grassi, Emilio Pozzi: "Grassi vuole dare al 'Piccolo' non soltanto la veste del teatro d'arte a gestione pubblica, ma si adopera per farlo diventare un centro di cultura, di vita sociale e di costume."²³

Il metodo è quello di organizzare intorno agli spettacoli momenti di riflessione e approfondimento, conferenze, dibattiti, mostre. Lo spettatore ha così la possibilità di approfondire la conoscenza degli spettacoli e dell'arte teatrale in genere, ma anche quella di seguire i percorsi che legano il teatro ad altri campi culturali e temi sociali. Un ulteriore risultato di questa progettualità complessa è, ancora una volta, l'instaurarsi di un legame diretto e profondo fra lo spettatore e il *proprio* teatro.

Fra queste iniziative collaterali vanno ricordati: i frequenti dialoghi di Grassi e Strehler con il pubblico, le manifestazioni scientifiche tenutesi a fianco delle rappresentazioni del celebre *Vita di Galileo*, la conferenza che ha tenuto a battesimo la spedizione sul K2, la piccola galleria d'arte allestita nel ridotto del teatro, la "Rivista di studi teatrali", che apre alla collaborazione fra teatro e Università (iniziativa lungimirante che anticipa direttive recenti del Ministero per i beni e le attività culturali²⁴), le iniziative editoriali di Grassi collegate alle attività spettacolari del Piccolo (i quaderni dedicati a Pirandello, Brecht, Marcello Moretti, Raffaele Orlando, Eleonora Duse), i volumi che celebrano gli anniversari del teatro documentandone la storia e le attività, i dischi con l'incisione di alcune opere: "il tutto come supporto che arricchisce, perché il teatro sia cultura organica."²⁵ Teatro come cultura organica o, citando Guazzotti, come "polo necessariamente didattico, propositivo di consapevolezza critica"²⁶.

Anche per Vilar l'approccio formativo nei confronti del pubblico, un pubblico che si vuole nuovo, eterogeneo, aperto anche alle fasce sociali meno istruite,

assume un'importanza determinante, e si rispecchia in tutte le attività del teatro. Il Tnp diventa così “uno dei centri vitali dell'attività culturale e artistica della Francia”²⁷. Già la prima stagione si caratterizza per la complessità della proposta: infatti è composta da sei spettacoli (che, in conseguenza della volontà di decentramento, toccano ventisei località), tredici concerti, sedici dibattiti col pubblico a cui partecipano complessivamente ben 12.800 spettatori, e quattro proiezioni cinematografiche. Non solo spettacoli, quindi, ma approfondimenti e incursioni nelle altre arti (musica e cinema).

Ma è soprattutto la volontà di creare nello spettatore una conoscenza e una coscienza di tipo teatrale che viene perseguita con costanza. Così, anche il programma di sala, fino a quel momento una specie di volantino pubblicitario, diventa uno strumento formativo. Questi programmi, ideati da Vilar, sono infatti sono dei veri e propri piccoli dossier, che contengono precise informazioni sia sullo spettacolo e sul testo rappresentato, che sull'organizzazione del teatro, oltre a note storiche e critiche. Il fascicoletto è addirittura diviso in una serie di schede, contraddistinte da una segnatura che consente di distinguerle per argomento. Si tratta di un vero e proprio “strumento di comunicazione culturale e intellettuale”²⁸ che lega teatro e spettatore, messo in vendita a un prezzo molto basso. Mentre, come s'è visto, chi non vuole compere questo tipo di programma riceve gratuitamente un foglio informativo più breve, su carta modesta.

Un altro aspetto importante dell'azione di Vilar è il legame con la casa editrice Arche, diretta da Robert Voisin, che grazie alla collaborazione col Tnp inizia a occuparsi di teatro e, quel che più ci interessa, cura le pubblicazioni per il teatro. Prima fra tutte la *Collection du Répertoire*, una collana di volumetti, venduta esclusivamente all'interno del Palais du Chaillot, con il testo dell'opera rappresentata corredato dalle fotografie dello spettacolo. Tutto questo a un prezzo bassissimo, dato che dalla vendita non viene ricavato nessun utile. La collana riscuote un grande successo: circa uno spettatore su tre acquista il testo dello spettacolo all'uscita dal teatro.

La Arche cura anche l'edizione di un altro importantissimo quanto controverso frutto della politica culturale voluta da Vilar: la rivista militante “Théâtre Populaire”, che vanta la presenza di redattori quali Bernard Dort e Roland Barthes. L'Associazione Amici del Teatro Popolare stava creando una rete di spettatori attivi che avevano bisogno di un punto di riferimento e di uno strumento di riflessione critica: è con questo intento che nasce la rivista, cioè quello di essere un mezzo di formazione e informazione rivolto agli spettatori del teatro (il suo sviluppo la porterà invece a distanziarsi progressivamente,

e ad assumere una posizione critica, nei confronti del Tnp (Tuttavia questo rimarrà sempre un termine di confronto dialettico imprescindibile). Come nota Marco Consolini, la collaborazione con Arche, “pur riguardando un’attività collaterale [...] s’inseriva nel *cuore della politica teatrale del Tnp: la necessità dell’educazione del pubblico*”²⁹.

Anche “Bref”, il bollettino mensile A.T.P. nato come strumento per dare informazioni e fornire servizi agli aderenti all’associazione, si caratterizzerà sempre più per una volontà di analisi che lo porterà a pubblicare approfondimenti, interviste, recensioni. Col tempo comincerà anche a occuparsi di musica, cinema, letteratura, distaccandosi progressivamente dalla funzione di supporto all’attività del Tnp. Proprio la politica di Vilar, tesa a stimolare la ricerca culturale in ogni campo, porterà le creature nate al suo fianco ad allontanarsi da lui, e a porsi spesso in una posizione estremamente critica nei suoi confronti, nel segno di quell’indipendenza nella ricerca intellettuale che lui stesso aveva insegnato loro.

In quest’ultima osservazione sono già rilevabili i segni di una rottura fra l’azione del direttore del Palais du Chaillot e l’ambiente circostante, che con tanta cura aveva coltivato. A questo proposito, va chiarito che le esperienze del Piccolo Teatro di Milano e del Tnp non sono stati una marcia trionfale verso la conquista del pubblico popolare. Se gli strumenti restano validi e molti risultati erano stati raggiunti, la creazione di un vero pubblico popolare era ancora lontana. Inoltre, questi due teatri che si erano posti con le migliori intenzioni di rinnovamento, contestando il vigente status quo, cadranno a un certo punto nell’inevitabile istituzionalizzazione che caratterizza le strutture pubbliche. Come nota Bruno Schacherl, “l’istituzionalizzazione, la chiusura presero assai rapidamente il sopravvento sul modello iniziale di apertura, di costruzione dialettica”³⁰.

Analizzando la situazione teatrale italiana degli anni Ottanta, e confrontandola con le origini utopiche del teatro come servizio pubblico e delle sue aspirazioni verso uno spettatore consapevole, Paolo Puppa giunge a una conclusione estremamente negativa, che vale la pena di riportare per intero:

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. E' 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 telecomando, non più appassionato ma indifferente, ed è questo il precipitato, un po' perverso, oggi, dei febbrili progetti di Vilar e di Grassi.³¹

Invece si può affermare l'esistenza di zone di resistenza, o di rinascita, delle idee e delle metodologie comprese nell'idea di teatro come servizio pubblico fin qui delineate, naturalmente con tutte le enormi differenze qualitative e quantitative che le distaccano dai modelli del Piccolo e del Tnp: differenze nei mezzi e in parte negli obiettivi, meno grandiosi ma forse perseguiti in maggior profondità; differenze nel sostrato ideologico che ha perso la sua carica populistica, ma non quella sociale e civile; differenze nel numero di spettatori, che non sono più grandi folle ma piccole comunità o famiglie.

Ci troviamo oggi di fronte a realtà teatrali che tenacemente tendono a *qualificare* lo spettatore, a metterlo al centro dell'idea stessa di teatro, a perseguire instancabilmente la sua formazione come soggetto attivo, partecipe, consapevole, critico, e per la prima volta completo (mente e corpo, possibilità di teoria e di pratica). Piccole ma diffuse oasi, in cui l'eredità dell'avventura del Piccolo e del Tnp viene spogliata della sua aura di grandezza utopica, e in cui queste precedenti esperienze vengono come miniaturizzate. E, per questo, acquistano forse la possibilità di una maggiore profondità ed efficacia, come accade alla grana delle fotografie, in cui a una dimensione minore corrisponde una più alta definizione.

Ma per procedere, sarà utile introdurre la nozione di Teatro Popolare di Ricerca.

TEATRO POPOLARE DI RICERCA

La nozione di Teatro Popolare di Ricerca è stata proposta qualche anno fa da un gruppo di critici e studiosi di teatro (Gerardo Guccini, Massimo Marino, Valeria Ottolenghi, Cristina Valenti). Non si tratta di un'etichetta, o della definizione di un nuovo genere teatrale, ma di una proposta, anche provocatoria, che intende nominare e riconoscere un fenomeno emerso nel teatro italiano contemporaneo, a opera dei gruppi nati negli anni Ottanta. Quella che ci viene proposta è dunque una chiave di lettura, uno strumento utile a

rilevare, e al tempo stesso a spiegare, una realtà che si è andata delineando man mano più chiaramente.

Con la nozione Teatro Popolare di Ricerca (Tpr), si è voluto tentare di riunire in un unico ambito gruppi ed esperienze artistiche anche molto diverse fra loro, ma che presentano una caratteristica comune: quella di coniugare la ricerca di nuove forme espressive con una fruizione di tipo popolare. Detto in altro modo, si tratta di quei gruppi che, pur portando avanti una ricerca innovativa sul linguaggio, mantengono, e anzi si pongono come obiettivo prioritario, la comunicazione con il pubblico. Il dato connotativo del Tpr è dunque quest'istanza comunicativa, la volontà e la capacità di instaurare uno scambio attivo e un legame stretto con gli spettatori, senza per questo abdicare all'esigenza di una ricerca artistica. O meglio, proprio in virtù dei particolari linguaggi elaborati nella ricerca.

L'idea di Teatro Popolare di Ricerca si è andata delineando attraverso progressivi scambi, contributi, incontri. Le tappe di questo percorso sono state una serie di convegni che hanno coinvolto critici, artisti, organizzatori: Rubiera dicembre '98, Rubiera primavera '99, Rovigo "Opera Prima" e Santarcangelo nell'estate, "Contaminazioni '99" a Cagliari, Natura Dèi Teatri a Parma in autunno, Ponteranica nel novembre '99 e infine Rubiera, presso la Corte Ospitale, nel 2000. Fra i gruppi e gli artisti coinvolti, o a cui si è fatto riferimento come rappresentanti dell'area del Tpr, sono Teatro delle Albe, Marco Paolini, Laura Curino, Gabriele Vacis, Pippo Delbono, Marco Baliani, Teatro dei Sassi, Cada Die Teatro, Kismet, ma se ne potrebbero citare altri, come ad esempio Ascanio Celestini, sia per la ricerca sul linguaggio e sui temi trattati, che per le piccole folle di spettatori che lo seguono sempre più fedelmente. Pur nelle rispettive diversità, queste esperienze sono accomunate dal "bisogno di aderire alla propria poetica, alle esigenze creative del gruppo, alla sensibilità culturale del presente, potendo però sempre, nello stesso tempo, mantenere aperta la relazione con il pubblico, nutrirsi delle risposte che vengono dalle persone intorno potendole rielaborare, in una relazione attiva, sempre aperta tra gli artisti del teatro e gli spettatori, che si vorrebbero sempre più numerosi".³²

Ai fini del nostro discorso, il concetto di Teatro Popolare di Ricerca assume un'importanza particolare, perché ci permette sia di leggere le esperienze del presente sia di mostrare i fecondi legami di questo presente con il passato, e in particolare con il teatro popolare del Piccolo e del Tnp. Innanzitutto la concordanza, almeno parziale, dei termini: teatro popolare. Ma se la novità del Tpr sta nell'aver affiancato al concetto tutto contemporaneo della "ri-

cerca” quello radicato nel passato di “popolare”, ricordiamoci che anche al teatro di Vilar e di Grassi e Strehler si potrebbe affiancare la dizione “di ricerca” (naturalmente spogliandola dei riferimenti a una precisa area teatrale contemporanea, ma mantenendone il significato di tensione al rinnovamento e al teatro d’arte). Insomma, parafrasando ironicamente il manifesto del Piccolo Teatro, e mescolando azzardatamente le parole d’ordine di queste due epoche del teatro novecentesco, si potrebbe dire: *teatro di ricerca, per tutti*. Che non vuol dire teatro sperimentale per folle immense di spettatori, ma semplicemente teatro capace di parlare a tutti, di mantenere viva la comunicazione con lo spettatore, pur nell’ambito del rinnovamento dei linguaggi espressivi. A questo proposito, basti solo ricordare le frequenti affermazioni dei fautori del teatro come servizio pubblico, che hanno sempre ribadito che fare un teatro popolare non voleva dire scendere a compromessi con opere di richiamo, vuote e inutili: la volontà era quella di “difendere opere difficili” (Vilar), e di offrire un “teatro d’arte” (Strehler).

Si scopre così, che due termini apparentemente in contraddizione fra loro (l’idea chiusa del laboratorio in cui si concentra la ricerca, e l’apertura alla comunicazione allargata del popolare), possono coesistere, ed effettivamente si sono intrecciati nel passato così come continuano a incontrarsi nel presente. Nell’idea di Teatro Popolare di Ricerca, così come in quella di “teatro d’arte per tutti”, non equivalenti ma forse omologhe, è insito un concetto fondamentale: quello di *mediazione*. S’è visto già in precedenza a proposito del fatto che Vilar, Grassi e Strehler, non intendendo cedere a opere “facili”, cioè compiacenti verso un’idea di teatro come mero divertimento o rito mondano, non volevano nemmeno presentare al proprio pubblico opere “oscure”, o chiuse “in una cerchia di iniziati”. Il concetto di mediazione viene espresso molto chiaramente da Marco Baliani:

Io penso che quando uno si misura con il teatro popolare si misura col problema della mediazione; questo lo percepisco nettamente, perché vengo dal teatro ragazzi, vengo da un teatro fatto con pubblici non educati [...]. Se uno decide di stare ‘dentro’ il popolare, sa che deve compiere un grosso lavoro di mediazione. [...] ma vedete che torna a essere solo uno il problema: relativizzare, dove siamo e a chi ci rivolgiamo, quali sono i linguaggi vigenti che rendono popolare quanto facciamo, come puoi, usando questi linguaggi, tentare di dire cose che non si appiattiscano sui linguaggi che le veicolano”.³³

Si capisce, allora, che il Tpr è un teatro che mette lo spettatore al centro dei suoi interessi, non per adularlo o compiacerlo, ma per instaurare un dialogo con lui.

“Per me è importante arrivare a tanta gente”, dice Pippo Delbono: “Forse stando in mezzo alla gente mi è venuta la necessità di fare un teatro che arrivi a persone ignare del teatro, o escluse dal teatro, o costrette a viverci dentro senza amarlo”. Sembra sentir riecheggiare le parole di Vilar in queste affermazioni di Delbono (anche il titolo del suo intervento è molto significativo: *Un linguaggio complesso, un teatro semplice*). Prosegue Delbono: “Per me la ricerca è nata da questo, per arrivare anche a queste persone. Allora il teatro diviene un’esperienza trasversale, a cui tante diverse persone, tante culture diverse possono partecipare”³⁴. E’ questo l’obiettivo che si propone anche Marco Martinelli, sia con gli spettacoli, che con la stagione del Teatro Rasi, che con l’esperienza dei laboratori nelle scuole (“non-scuola”): citando Brecht, l’aspirazione è quella di trasformare una piccola cerchia d’esperti in una “grande cerchia di esperti”.³⁵

Se finora abbiamo verificato la nozione di Tpr nelle esperienze degli artisti, quindi nell’ambito della produzione, applichiamo ora questo concetto a un altro ambito, quello organizzativo, cioè quello delle strutture teatrali che operano nel campo della programmazione e della formazione. Prendiamo a questo proposito tre diversi modelli che possano essere letti tramite la medesima chiave interpretativa del Teatro Popolare di Ricerca. Sono infatti esempi di un metodo che unisce la proposta di spettacoli ed esperienze facenti parte dell’area del teatro di innovazione, alla preminente attenzione per il pubblico. Il canale di comunicazione fra questi due poli, ancora una volta, della ricerca e del popolare, si rivela essere la *formazione*, strumento primario di un rapporto costante con lo spettatore.

I tre modelli analizzati nel capitolo successivo sono stati scelti perché sono rappresentativi di una realizzazione particolarmente ricca ed efficace delle istanze che abbiamo fin qui richiamato, ma rappresentano un campione in mezzo a molti altri possibili che operano nella medesima area dell’innovazione teatrale. Inoltre, essi sono significativi anche perché mostrano gli stessi principi all’opera in contesti differenti: la solida struttura di un Teatro Stabile di Innovazione (Teatro delle Briciole) che si occupa sia di teatro ragazzi che di ricerca, la piccola sala comunale che propone Nuovo Teatro in un luogo decentrato (Piccolo Parallelo), l’intervento fondativo volto a creare cultura teatrale nelle “aree disagiate” del paese, grazie a un intervento istituzionale (progetto Eti *Aree Disagiate*).

Si tratta di realtà differenti, in cui però si esprime il teatro di innovazione nel suo complesso, in seno al quale si sono sviluppate istanze e metodologie di lavoro volte a una proposta articolata e stratificata (non solo *prodotti* spetta-

colari ma anche processi formativi teorici e pratici), con il pubblico come referente centrale. È il radicamento storico di tale teatro nei territori, insieme alla valorizzazione dei contenuti sociali del proprio lavoro, ad avere alimentato un'esperienza che è stata collettiva, attraversando il teatro di ricerca così come l'animazione, il teatro ragazzi, i gruppi, fino ai centri. Ciò che li accomuna è proprio la volontà di creare una relazione attiva e una comunicazione aperta fra gli artisti, le loro proposte, le loro sperimentazioni, e un pubblico popolare, cioè non ristretto a una "piccola cerchia di esperti".

Strumento primario di questa operazione, come già detto, è la formazione dello spettatore, che si declina in tre momenti, o meglio, processi: *vedere teatro*, *pensare teatro*, *fare teatro*. Il *vedere teatro* si riferisce all'attività di programmazione, e il *pensare teatro* è il momento della riflessione, della critica, dell'analisi. Se questi due momenti erano presenti anche nelle esperienze dei "progenitori", il *fare teatro* costituisce una novità, che ha le sue radici nella rinnovamento teatrale degli anni Sessanta e Settanta, dal teatro di gruppo all'animazione. Si tratta essenzialmente della possibilità di prendere parte a laboratori pratici, come ulteriore modalità di avvicinamento al teatro e a un "consumo attivo"³⁶ dello stesso. Questa complessa metodologia di lavoro si è costituita come modello forte, che è stato recepito, riconosciuto e regolamentato a livello normativo con l'istituzione dei "Centri di produzione e promozione teatrale" nel 1985³⁷, divenuti poi Teatri Stabili di Innovazione.

TRE MODELLI A CONFRONTO

TEATRO DELLE BRICIOLE

Il Teatro delle Briciole è un Teatro Stabile di Innovazione, riconoscimento giuridico questo che comporta la rispondenza ad alcuni obblighi e parametri definiti.

I Teatri Stabili di Innovazione sono stati istituiti con il DL 470/99³⁸ a firma del ministro Melandri (art.15). Essi sono tenuti a svolgere una complessa attività sia di produzione che di ospitalità oltre, ed è forse questo l'aspetto che più ci interessa, ad attività di promozione in campo teatrale (formazione, laboratorio, sviluppo del metodo di ricerca):

I Teatri Stabili di Innovazione sono Teatri Stabili con finalità culturali definite, che svolgono, con carattere di continuità, attività di produzione e *promozione* nel campo della sperimentazione, della ricerca, e del teatro per l'infanzia e la gioventù. Tale attività si caratterizza per *finalità pubblica* del progetto artisticoculturale; particolare attenzione dedicata al rinnovamento del linguaggio teatrale ed alle nuove drammaturgie;

sviluppo del metodo di ricerca anche in collaborazione con l'università;
rapporto con il territorio [...];

particolare attenzione al teatro per l'infanzia e la gioventù, con particolare riguardo all'innovazione del linguaggio teatrale relativo alle diverse fasce di età del pubblico dei giovani; *collaborazione con le strutture scolastiche mirata alle finalità educative ed alla formazione teatrale degli insegnanti* (ex art.15, comma 1).

Fra i requisiti di ammissione previsti per accedere ai contributi ministeriali, gli Stabili di Innovazione devono presentare anche:

organico progetto annuale di *produzione, promozione, laboratorio e ospitalità* con particolare riguardo a quello di qualificate compagnie specializzate nei rispettivi settori (ex art.15, comma 2, lettera B);

attività di laboratorio, nonché attività minima di cento giornate recitative per ciascun anno del triennio (ex art.15, comma 2, lettera G)³⁹.

Quindi la formazione, lo studio, il laboratorio, il rapporto vivo con il territorio, il contatto con gli istituti culturali (scuole, università), sono parte integrante e imprescindibile dell'attività di questi organismi. Inoltre, va sottolineato il riferimento alla *finalità pubblica* di questi teatri, proprio per il connubio che presentano fra teatro d'arte (prodotto e ospitato) e attività culturali e formative rivolte al territorio.

Per capire l'origine della profonda e costante attenzione che il Teatro delle Briciole riserva al momento della formazione nell'ambito delle sue molteplici attività, è utile ricordare che il nucleo di questa struttura è una compagnia di teatro ragazzi, attiva già dal 1976. Come nota Adriano Gallina, il teatro ragazzi è "l'unico comparto del mondo del teatro che si autodefinisce in relazione al *pubblico*"⁴⁰. Questo vuol dire che ciò che primariamente lo caratterizza non è un determinato strumento, linguaggio o metodo di espressione. Ciò che lo caratterizza, e lo fonda, è il suo spettatore, e il rapporto necessariamente particolare che instaura con esso. Inoltre, la qualità di questo particolare pubblico è di estrema importanza: esso è infatti totalmente nuovo al teatro, non preparato, non educato, non pre-formato. Si capisce così perché, nell'ambito del teatro ragazzi, la centralità del pubblico e della sua formazione assumano un ruolo fondamentale.

Oltre a questa attenzione per il proprio referente, anche la ricerca è una componente ineliminabile di questo settore. Cristina Valenti scrive: "Il TR fonda la sua storia e la sua vocazione sulla ricerca, e dalla ricerca deve costantemente ripartire, rivolgendosi allo spettatore più esigente: quello che deve essere conquistato al teatro sempre per la prima volta"⁴¹.

Quindi, ricerca, ma sempre *mediata* con l'ineliminabile istanza comunicativa verso il proprio destinatario: "il Teatro Ragazzi, proprio per la sua specifica necessità di comunicare con un interlocutore preciso, non è mai teatro della concettualizzazione esasperata o dell'incomunicabilità dichiarata."⁴² Dunque, attenzione costante per il pubblico unita alla ricerca come necessità, cui si aggiunge il concetto, già incontrato, di *mediazione*: sono questi gli ingredienti fondamentali del Teatro Ragazzi. Ma sono anche i tre poli attivi della nozione di Teatro Popolare di Ricerca, a conferma che le esperienze modello che abbiamo qui individuato possono essere proficuamente riconsiderate alla luce del loro inserimento in quest'area, teorica e pratica, del teatro italiano.

Fra il pubblico (popolare) e il teatro (di ricerca) corre un filo, o meglio un ponte: la *formazione*, che facilita, approfondisce, arricchisce la comunicazione, e salda la relazione fra i due poli. Ma che cosa si intende con questa espressione? "Formare un pubblico di spettatori non vuol dire vendere più biglietti

e avere sale strapiene, vuol dire formare un gusto estetico, una crescita del gusto e del giudizio critico, formare quel senso di appartenenza a una civiltà, a una polis di cui il teatro più delle altre arti, per sua natura è portatore.”⁴³ In questa definizione sono presenti alcuni elementi già rilevati precedentemente. Il primo, è che le attività di formazione servono a stimolare nello spettatore un approccio consapevole al teatro, a fornirgli di strumenti critici e conoscitivi, in qualche modo a dotarlo di *competenze* specifiche.⁴⁴ Di conseguenza, lo spettatore si rivela essere un soggetto attivo della *relazione teatrale*.⁴⁵ Il secondo è che queste attività portano a una riconfigurazione della percezione del luogo teatro, sentito come “casa” o “locanda” (secondo una definizione delle stesse Briciole), in cui sostare. Il terzo elemento, è che questo sostare in un luogo insieme ad altri porta alla formazione di una comunità o famiglia di spettatori, cioè a quel valore di socialità e relazionalità di cui il teatro, come afferma Giacchè, è per sua essenza portatore.⁴⁶

Anche riguardo a una possibile metodologia della formazione del pubblico si è già accennato all’articolazione in tre fasi, o processi: infatti, dietro a ogni complessa attività di formazione “si nasconde un lavoro tenace di costruzione e sperimentazione, in cui diventa essenziale la relazione che si crea con il pubblico non solo attraverso momenti spettacolari, in cui il *vedere* porta a esercitare una acutezza di sguardo, ma anche con progetti formativi in cui il *fare* porta a inventare la finzione e il pensare porta all’analisi e all’esplorazione di ciò che si vede.”⁴⁷

Non essendo possibile, in questa sede, analizzare i molteplici interventi in cui si è articolato il lavoro del Teatro delle Briciole in questi ultimi anni, mi soffermo solo su alcuni esempi particolarmente significativi rispetto alla formazione dello spettatore.

Un esperimento estremamente interessante dedicato ai ragazzi è lo *Spettacolo lungo un giorno*. L’iniziativa prevede che le classi scolastiche abbiano la possibilità di passare un’intera giornata a teatro con lo scopo di far loro conoscere in maniera nuova l’esperienza artistica di una compagnia, tra laboratori, itinerari visivi e auditivi, esposizioni, giochi e, solo a fine giornata, la visione dello spettacolo. E’ un’iniziativa molto feconda di indicazioni ai fini del nostro discorso: innanzitutto c’è la volontà di favorire la conoscenza approfondita di una compagnia, dei metodi, delle tecniche e delle caratteristiche del suo lavoro. In secondo luogo, questa conoscenza si sviluppa attraverso una partecipazione attiva dei bambini, un “toccare con mano” il processo teatrale che non li relega al ruolo di consumatori passivi di un prodotto predefinito. Implicita in questa modalità conoscitiva c’è, in modo evidentissimo, la conce-

zione del teatro come processo, che travalica i limiti del prodotto spettacolare (a confermarcelo è lo stesso nome dell'iniziativa).

“Formazione”, “spettatore partecipante” e “processo” teatrale iniziano dunque a profilarsi come tre fattori inscindibili. A questi tre fattori, ne aggiungo un altro strettamente correlato: quella che possiamo chiamare la familiarizzazione del teatro. Nel caso dello *Spettacolo lungo un giorno*, passare un'intera giornata a teatro, scoprendone i segreti, vivendolo attivamente, pranzare a teatro, avere un contatto diretto con gli artisti e gli organizzatori, sono tutti elementi che tendono a riconfigurare il luogo teatrale, a farne una casa per lo spettatore. E, si sa, le case sono abitate da famiglie, da reti di relazioni e rapporti personali. E noi già sappiamo, per averlo visto in precedenza, che il risultato dell'incontro fra un teatro percepito come casa e la permanenza prolungata in questa casa insieme ad altri, è proprio quel “valore aggiunto” del teatro individuabile nella *socialità*, come accadeva fra i frequentatori più assidui del Tnp, quelli che mangiavano a teatro e che partecipavano ai balli, ai week-end e agli incontri.

L'azione del Teatro delle Briciole nel campo della formazione è particolarmente vasta. Innanzitutto le attività, di vario genere, coinvolgono tutte le fasce di età: laboratori di teatro, di teatro danza, di lettura, di costruzione di oggetti scenici e scenografie, si rivolgono, con percorsi ad hoc, a bambini, adolescenti, giovani, fino agli anziani, con frequenti e significative intersezioni. Il campo di intervento più vasto, tuttavia, è rappresentato dal rapporto con gli istituti scolastici di ogni ordine e grado, a partire dalla scuola elementare fino all'importantissima collaborazione, ormai ultradecennale, con l'Università di Parma. E' molto importante sottolineare che, come nota Andrea Porcheddu, il compito del teatro nella scuola non è quello di “puntare a formare degli attori o delle attrici, [ma] semmai di tentare la *formazione di 'spettatori consapevoli'*, di spettatori critici, di allenare, come si diceva, lo sguardo e la ricezione. La strada è lunga, ma passa attraverso canali chiari: [...] occorrerà promuovere tre esperienze diverse ma strettamente collegate: il vedere teatro, il fare teatro, e il capire teatro.”⁴⁸

Il Teatro delle Briciole ogni anno realizza numerosissimi interventi nelle scuole, rivolti sia agli studenti che agli insegnanti. Alcuni di essi si sono costituiti come veri e propri modelli sperimentali nel campo della formazione per importanza, carica innovativa ed efficacia.

Ad esempio, *Così impari!* (1996-2000) è un progetto di avvicinamento al teatro condotto, in orario scolastico, con una classe di scuola elementare per quattro anni consecutivi, cioè dalla seconda alla quinta. Già queste poche indicazioni

sono utili a rilevare la novità e l'importanza dell'esperienza: non un incontro occasionale, ma un lavoro prolungato e costante, per ben quattro anni. In più, la partecipazione in orario scolastico, indica il valore fortemente educativo e formativo riconosciuto a quest'esperienza. "Il gruppo di lavoro è formato da una regista, un'insegnante, un'attrice e un musicista legati da un principio comune: cioè che il *teatro faccia bene e che fingere faccia crescere*."⁴⁹

La caratteristica principale del lavoro svolto con i bambini, è che essi sono stati sempre i protagonisti principali dell'esperienza, nel senso che nessuno ha mai impartito loro lezioni di teatro. I bambini sono stati sollecitati, guidati, aiutati, ma la creazione è sempre scaturita dalla loro partecipazione attiva, dapprima spontaneamente e poi sempre più consapevolmente. Lo scopo era quello di far compiere ai bambini il passaggio dal guardare all'essere guardati, quindi il passaggio dallo spettatore all'attore. Nonostante ciò, "questo processo è durato quattro anni senza produrre uno spettacolo alla fine di ogni anno"⁵⁰. Ancora una volta, il tempo della formazione s'insedia nel tempo lungo dei processi, che non hanno nel prodotto i propri vincoli e il proprio fine.

Gli obiettivi individuati erano invece quelli di favorire, nei bambini, lo sviluppo delle capacità espressive, sia quelle dei linguaggi verbali (scrittura, oralità), che di quelli non verbali (musica, pittura e disegno, espressività corporea). Ma oltre ai valori "espressivi", innegabili sono i valori pedagogici di crescita, maturazione, sviluppo della creatività, definizione della personalità, acquisizione di sicurezza e capacità di rapportarsi con gli altri che l'esperienza porta con sé.

La Scuola d'Arte dell'Ascolto *Inventare il vero* (2002-2003) è invece un progetto biennale che ha coinvolto in maniera autonoma gruppi di partecipanti di varie fasce di età (una classe elementare, 23 adolescenti dai 12 ai 17 anni, 20 ragazzi dai 20 ai 25 anni e un gruppo di insegnanti). Si basa sul concetto di educazione, molto più complesso rispetto a quello di istruzione. Infatti, se di solito la scuola si preoccupa di fornire dei saperi e di far acquisire delle tecniche, questa "Scuola" vuole integrare l'acquisizione di tecniche e saperi in campo artistico allo sfruttamento del potenziale di crescita, formazione e costruzione d'identità insito nella conoscenza e nella pratica delle arti.

I tre territori artistici indagati sono musicale, teatrale e il "territorio del pensare". Già si può intuire che anche questa volta le Briciole si servono dello strumento dell'*interdisciplinarietà*, con l'intento di far interagire e intrecciare diverse esperienze artistiche e teoriche. In quest'impresa sono stati coinvolti diversi maestri e collaboratori, esperti nelle rispettive materie. All'interdisci-

plinarietà corrisponde la *compresenza* dei vari maestri, non per forza tutti impegnati nel fare qualcosa: si tratta di esercitare e coltivare un'arte, quella dell'*ascolto*, come arte fondamentale per poter imparare e per poter creare. Ascolto fra le arti, fra i maestri, fra gli allievi, fra i maestri e gli allievi. Ascolto come essenza della relazione, relazione come essenza della pedagogia e dell'arte.⁵¹

UniTea (dal 1992) è un'esperienza che, come dichiara Alessandra Belledi, è “un *progetto per veri spettatori*, per chi vuole fare della visione un'arte: l'arte dello spettatore.”⁵² E' quindi, in pieno, un progetto di formazione del pubblico. Non a caso, il titolo della pubblicazione che raccoglie l'esperienza dei primi sei anni di *UniTea* pone l'attenzione sull'atto di “riaffilare lo sguardo”. *UniTea* è un'esperienza che vuole produrre spettatori dallo sguardo affilato, consapevoli, critici, partecipi e in possesso di specifiche competenze.

Il progetto è anche uno strumento di arricchimento e di ricerca sul teatro per i suoi stessi operatori, indagandone gli aspetti educativi, di rapporto con il sociale, con la scuola, con il pubblico, con il presente. Un modo nuovo soprattutto per pensare il teatro, ma accompagnandolo al vedere (grazie al rapporto con la stagione serale per giovani e adulti del Teatro delle Briciole) e da incursioni nel fare (grazie ad alcuni laboratori). Il progetto è stato fondato nel 1992 dall'Istituto di Sociologia dell'Università di Parma e dal Teatro delle Briciole-Teatro al Parco, con il sostegno finanziario dell'Ente Teatrale Italiano.

I corsi di *UniTea* si rivolgono sia agli studenti che agli insegnanti delle scuole di ogni ordine e grado. Si propongono di approfondire le problematiche socio-educative del teatro attraverso una ricca offerta di attività seminariali, visione di spettacoli, partecipazione ai laboratori proposti dalle Briciole, tesi di laurea sul rapporto fra teatro e scuola e su quello educazione-teatro. I seminari si articolano in una serie di lezioni-spettacolo su argomenti legati al tema del corso, diverso ogni anno, e hanno visto la partecipazione di numerosissimi artisti, critici, operatori teatrali, oltre che di personalità del mondo delle altre arti e della cultura.

Oltre agli incontri teorici e alle lezioni-spettacolo, il progetto *UniTea* ha spesso previsto esplicitamente (oltre che suggerito implicitamente) la visione degli spettacoli in cartellone al Teatro delle Briciole, nonché la possibilità di partecipazione a laboratori pratici (progetto *Officina*). Perché anche il pensare sia naturalmente accompagnato dal vedere e dal fare. Grazie al lavoro svolto nell'ambito di *UniTea* si è formato un vero e proprio “contenitore di sapere teatrale”, dove “il teatro indaga, forma un pubblico, si interroga sul presente

e l'Università raccoglie e osserva l'esperienza viva della creazione artistica"⁵³. Rimandando al capitolo successivo un'analisi di queste esperienze, è possibile fare sin d'ora alcune osservazioni:

- il rapporto con l'arte teatrale è sempre, nelle proposte del Teatro delle Briciole, un rapporto di ricerca e sperimentazione, sia di nuovi linguaggi che di nuove modalità di relazione con il pubblico, o meglio, i pubblici;
- il teatro non è un elemento autoreferenziale, ma è sempre posto in relazione aperta con le altre arti (danza, musica, cinema, arti visive), nonché con temi culturali, sociali e civili;
- la sperimentazione e la contaminazione non vanno mai a discapito della comunicazione, sempre aperta, con lo spettatore, il quale si rivela essere il centro costante degli interessi del teatro;
- la complessità dell'offerta ha come obiettivo non solo la fruizione, ma la *formazione* dello spettatore;
- la formazione è costituzionalmente articolata in tre momenti: *vedere, fare, pensare teatro* (e non solo teatro);
- la formazione si inserisce nella concezione di teatro come "processo", non come "prodotto";
- alla formazione vengono dedicate numerosissime iniziative specifiche, ma è un elemento costante anche nell'attività di programmazione, che non si risolve nel momento del *vedere*, ma prosegue e si completa attraverso quelli del *fare* e del *pensare*.

PICCOLO PARALLELO

La storia del Teatro Galilei di Romanengo, un paesino immerso nella campagna della provincia di Cremona, è la storia di un'avventura teatral-popolare giunta al suo diciassettesimo anno di vita che, per qualità artistica, spessore culturale, coinvolgimento del pubblico, radicamento nel territorio e efficienza della gestione economica e organizzativa, rappresenta senza dubbio una scommessa vinta.

Il Galilei è un piccolo auditorium della capienza di duecento posti realizzato all'interno della scuola media di Romanengo e originariamente destinato ad attività scolastiche e all'uso da parte di gruppi teatrali locali. Con gli anni invece, l'amministrazione comunale matura l'idea di farlo diventare sede di una

programmazione teatrale stabile. A tale scopo dalla stagione 1988/89 ne affida la gestione a Piccolo Parallelo-Porto Atlantide, compagnia di produzione dell'area della ricerca formata, allora come oggi, da Enzo Cecchi, regista e drammaturgo, e Gianmarco Zappalaglio, attore che cura anche la direzione artistica.

Da subito si delinearono le linee guida che avrebbero caratterizzato tutta la seguente esperienza del teatro di Romanengo: in primo luogo ci fu la volontà di non offrire semplicemente spettacoli da vedere, ma una serie di occasioni di incontro e di approfondimento. Il teatro, nell'ottica degli amministratori comunali e di Piccolo Parallelo, doveva diventare un luogo in cui si produceva cultura (teatrale e non). L'altro aspetto caratterizzante di questa esperienza è stato, fin dall'inizio, l'estrema attenzione dedicata al pubblico e, di conseguenza, al rapporto con il territorio.

Da subito abbiamo pensato ad un Teatro che non esaurisse la sua funzione nell'ospitalità delle Compagnie ma proponesse anche iniziative che creassero un humus culturale specifico come laboratori teatrali, seminari, incontri etc., tutte quelle attività che dovrebbero essere connaturate ad un *Teatro a vocazione pubblica* [...]. In quest'ottica Romanengo scelse subito di essere un Teatro per tutto il territorio. Ci siamo dati questa prospettiva mettendo al primo posto *l'idea di continuità e radicamento, sviluppando la formazione e la promozione del pubblico*. Lavorare sul territorio ha voluto dire principalmente pensare ad un pubblico, quello che c'era e quello da conquistare.⁵⁴

Già da questi pochi elementi, emergono chiaramente molti punti di contatto che legano l'esperienza del Teatro Galilei all'idea di teatro popolare di Grassi e Vilar. Nel suo piccolo, Romanengo cerca di raccoglierne l'eredità, in termini di valori e di presupposti ideologici e culturali. Già il titolo dell'intervento di Zappalaglio che abbiamo citato, *Un teatro popolare*, evidenzia questo legame, nella volontà di creare un teatro per tutti, radicato nel territorio. Inoltre, è molto forte la concezione di teatro (e di cultura) come servizio pubblico, che abbiamo visto essere alla base della fondazione del Piccolo Teatro di Milano. A proposito dell'origine del teatro di Romanengo, bisogna tenere conto del fatto che, all'epoca dell'arrivo di Cecchi e Zappalaglio, cultura teatrale e pubblico erano praticamente inesistenti, in particolare in riferimento al tipo di scelte artistiche che da subito vennero effettuate a Romanengo: dare spazio a spettacoli di ricerca, orientati a un pubblico giovane. Si trattava quindi di proporre al territorio (non solo quello di Romanengo, ma anche quello dei comuni e delle province vicine) un tipo di teatro conosciuto a pochi, spesso giudicato "difficile", oscuro, elitario, e di crearvi intorno occasioni di incontro e di cultura.

Si trattava, insomma, di cercare, trovare e formare un pubblico. Zappalaglio ricorda così quei primi anni:

All'inizio c'era proprio il problema di come, dove pescare questo pubblico, all'inizio davvero c'erano poche persone agli spettacoli, quindici, venti, trenta persone. E' stata una crescita che è venuta avanti poco a poco in diversi modi. Da una parte pescando il pubblico che era già interessato a questi spettacoli, cioè il pubblico che seguiva i festival tipo Santarcangelo, e che ha trovato in Romanengo un luogo in cui riconoscersi. Poi a poco a poco abbiamo iniziato a proporre laboratori, conferenze, piccoli convegni e lentamente questo pubblico è cresciuto.⁵⁵

Quindi il Teatro Galilei, sin dalla sua fondazione, si propone di essere un teatro popolare – cioè destinato a tutta la comunità, molto attento al coinvolgimento del pubblico e fortemente radicato nel territorio – offrendo però spettacoli appartenenti all'area della ricerca. Si profilano così nettamente quegli elementi che permettono di inserire quest'esperienza nell'area del Teatro Popolare di Ricerca.

All'inizio Cecchi e Zappalaglio erano visti come “gli stranieri”, e il teatro come un corpo estraneo nel territorio. Ma in questi anni di lavoro la situazione è cambiata, anzi, potremmo dire che si è ribaltata. Il teatro di Romanengo è diventato un elemento di orgoglio per un paese e un'amministrazione, un punto di riferimento interno al territorio e un elemento di popolarità e riconoscimento al suo esterno. Gli spettatori non sono più i quindici, venti appassionati degli inizi: il teatro fa spesso il tutto esaurito e il pubblico è sempre più affezionato, fedele, e spesso anche informato e competente. L'attività del teatro è diventata una risorsa importante per il territorio, e non solo dal punto di vista culturale, ma anche sociale e economico.

Per rendersi conto della portata dei risultati ottenuti da Piccolo Parallelo è essenziale tenere presente il contesto di riferimento. Romanengo è un piccolo paese, oggi conta circa 2700 abitanti, immerso nella campagna padana e difficilmente raggiungibile con mezzi pubblici. La maggior parte della popolazione lavora nelle aziende agricole o nelle fabbriche della zona e, secondo i dati forniti dall'Assessore alla Cultura Marco Cavalli, il livello di scolarizzazione è abbastanza basso. Cecchi e Zappalaglio si sono sempre mostrati consapevoli della necessità di tenere conto di questo contesto e del particolare bacino di utenza cui le loro proposte si dovevano rivolgere. Questa costante attenzione verso i propri interlocutori ha dunque portato al coinvolgimento e alla formazione di un pubblico eterogeneo: da un lato quello locale, in cui troviamo una forte percentuale di spettatori che appartengono alle classi sociali di solito meno rappresentate a teatro; dall'altro lato l'alta qualità delle

proposte ha attirato in questo piccolo paese spettatori provenienti non solo dai comuni e dalle province vicine, ma da tutta la Lombardia e anche, per particolari eventi come alcuni rari concerti jazz, da altre parti d'Italia o dall'estero.

Gli elementi portanti della strategia messa in atto sono essenzialmente due, ma sono così strettamente intrecciati da risultare l'uno strumento e condizione di realizzazione dell'altro:

- l'aver perseguito con costanza e come obiettivo primario la promozione e la formazione del pubblico, intrecciando uno strettissimo rapporto con la propria utenza e con il territorio. Le attività e le strategie di promozione e formazione hanno avuto un duplice obiettivo: da una parte quello di ampliare la comunità degli spettatori, andando alla ricerca di nuovi e più vasti pubblici con cui creare un rapporto continuativo di affetto, fiducia e partecipazione alla vita del teatro. Dall'altra parte l'obiettivo era quello di creare in questi spettatori una cultura e una consapevolezza specifica rispetto al fatto teatrale;
- l'aver lavorato secondo una progettualità complessa, che non si limitasse a offrire un cartellone di spettacoli (peraltro sempre di altissima qualità) ma proponesse anche una serie di attività collaterali quali laboratori, seminari, conferenze, convegni e tavole rotonde, percorsi di senso interni alla programmazione, occasioni di festa e di incontro.

“Si trattava non tanto e non solo di offrire delle opportunità di vedere nuovi spettacoli ma di innescare un processo che portasse alla creazione di un pubblico cosciente e motivato.”⁵⁶

In questi anni quindi Piccolo Parallelo ha lavorato per raggiungere nuovi pubblici e per creare una cultura teatrale sul territorio, ma ha anche fatto sì che il teatro divenisse un luogo in cui produrre una cultura più ampia, che si è agganciata spesso ad altre arti e a temi sociali e civili. Ha fatto anche in modo che il Teatro divenisse una “casa” per gli spettatori, un luogo familiare dove incontrare amici e stabilire un rapporto diretto con le persone, siano essi gli altri spettatori, gli organizzatori o gli artisti. E' stato proprio questo metodo di commistione (fra teatro e altri ambiti interni ed esterni a esso, fra progetto culturale e rapporto personale) a permettere quel radicamento nel territorio e quella creazione di una comunità fedele e appassionata di spettatori che costituiscono il più importante frutto di questa esperienza.

La volontà di approfondimento e di analisi intorno al teatro (ma anche intorno a specifici temi culturali o sociali) è una caratteristica del lavoro di di-

rezione artistica di Zappalaglio fin dai primi anni. Per questo si è spesso sentita la necessità di organizzare convegni, tavole rotonde, incontri. All'inizio intervengono pochi appassionati, esperti o "addetti ai lavori". Poi piano piano sempre più persone si rivelano interessate a questa forma di riflessione e di confronto.

Altre occasioni particolari di approfondimento sono stati i numerosi incontri con gli artisti svolti in questi anni, e che hanno costituito un'occasione speciale per conoscere la loro arte e per avvicinare personalità spesso affascinanti. In genere il pubblico risulta molto interessato a questo tipo di relazioni, che sono anche un'ulteriore declinazione di quella comunicazione "in presenza" fra produttore e fruitore che costituisce l'essenza del fatto teatrale.⁵⁷ Spesso si organizzano incontri in cui vengono affrontati temi di ordine sociale e civile, a volte legandoli all'argomento di un particolare spettacolo, altre volte in maniera indipendente. In queste occasioni vengono invitati esperti o rappresentanti di associazioni che trovano nel teatro uno spazio per dare voce alle proprie istanze.

Uno spazio a sé merita un'iniziativa che ha toccato diversi luoghi d'Italia e a cui ha partecipato anche il Teatro Galilei nella stagione 2000/2001. Si tratta di un'esperienza molto importante e di particolare forza esemplificativa ai fini della nostra indagine sulle attività di formazione del pubblico e sul particolare approccio sviluppato a Romanengo nei confronti di questo tema: il progetto *Generazione Scenario 2000* realizzato dall'Associazione Scenario (di cui Piccolo Parallelo faceva parte) in collaborazione con l'Eti e che coinvolgeva sette teatri italiani. In ognuno di questi dovevano essere realizzate le seguenti tappe del percorso:

- presentazione dello spettacolo vincitore e dei tre spettacoli segnalati del Premio Scenario 1999;
- un laboratorio denominato *Osservatorio degli spettatori*, cioè un'esperienza di riflessione e critica teatrale intorno agli spettacoli presentati effettuata non da critici professionisti e studiosi ma da spettatori "normali" scelti dai vari teatri;
- una giornata di studio con un tema diverso in ognuna delle città ospitanti il progetto.

Piccolo Parallelo ha cercato di valorizzare le caratteristiche del proprio pubblico di riferimento. Ecco, ad esempio, la tipologia di partecipanti all'*Osservatorio degli Spettatori* negli altri teatri: studenti del Dams a Bologna, allievi del

laboratorio stabile del teatro a Lecce, studenti del Dams e delle scuole di teatro a Torino, allievi del teatro e giovani dei centri di aggregazione a Lecco, allievi dei laboratori scolastici, delle scuole d'arte e dei licei artistici a Vicenza... Di certo insomma una scelta mirata: anche se non si tratta di critici di professione sono comunque persone con una qualche preparazione e, di certo, una particolare sensibilità nei confronti del mondo delle arti e dello spettacolo. Piccolo Parallelo ha invece operato una scelta del tutto differente: nel ruolo di critici teatrali per l'occasione troviamo casalinghe, impiegati, operai, disoccupati, operatori sanitari e studenti, con un unico requisito necessario: essere spettatori affezionati del Teatro Galilei. E' proprio qui che il divario con gli spettatori scelti dagli altri teatri, frequentatori di scuole e laboratori, può rivelarsi solo apparente: per il pubblico più assiduo la partecipazione alla vita culturale e artistica del Galilei ha costituito a tutti gli effetti una scuola e un laboratorio, che ha formato spettatori consapevoli, informati, in possesso degli strumenti della critica e della riflessione.

Spesso l'attività del Galilei e di Piccolo Parallelo è uscita dai confini del piccolo auditorium per rivolgersi al territorio, attraverso progetti artistici e laboratoriali specifici, o anche solo attraverso la presentazione di spettacoli in luoghi significativi diversi dal teatro. In questo modo, il rapporto del Teatro di Romanengo con il territorio si è fortificato, diventando un patrimonio comune. La realizzazione di laboratori di vario genere è stata sempre una costante del lavoro di Piccolo Parallelo a Romanengo. Anche se non è automatico che chi frequenta dei laboratori diventi uno spettatore, non c'è dubbio che queste forme di partecipazione siano essenziali per avvicinare le persone al teatro e creare intorno a esso un'attenzione e una consapevolezza da cui potrà facilmente svilupparsi anche un "consumo motivato e attivo."⁵⁸ I laboratori proposti a latere delle stagioni del Teatro Galilei vengono raccolti sotto la denominazione di *Accademia* e, come indica il nome, rappresentano una scuola e una palestra permanente di *ricerca pratica* nel campo dell'arte teatrale.

Oltre ai laboratori di recitazione tenuti stabilmente da Enzo Cecchi, spesso sono stati gli artisti presenti in cartellone a condurre questo tipo di incontri, ai quali si sono spesso aggiunti laboratori di danza, musica, video-performance, in un'esplorazione quanto mai vasta e aperta del campo delle arti. A questi si aggiungono laboratori che hanno riguardato la conoscenza della storia del teatro o l'acquisizione di tecniche per l'analisi degli spettacoli. Due soli esempi: *Storie di stile*, "sei incontri teorici sul teatro contemporaneo", e *L'occhio in scena*, "laboratorio di analisi dello spettacolo teatrale" rivolto sia agli adulti che ai ragazzi delle scuole medie superiori. E' un esempio, anche abbastanza

raro, di iniziative laboratoriali che non si rivolgono alla componente pratica del lavoro teatrale (recitazione, regia, scenografia) ma alla sua dimensione teorica. La finalità, come si legge nella scheda di presentazione dei laboratori, è quella di “valorizzare un atteggiamento critico da parte dello spettatore, sollecitandolo a diventare parte attiva di un processo creativo.”

E’ arrivato il momento di accennare alla parte più divertente e originale della gestione Piccolo Parallelo, e soprattutto di notare come la costruzione di un legame forte con il pubblico passi da tante vie. Cecchi non ha mai smesso di rimarcare l’importanza attribuita a una relazione personale con il pubblico, alla costruzione di rapporti umani, di affetto, di fiducia con gli spettatori. E ha ribadito continuamente che il Galilei deve essere un luogo in cui ci si incontra, ci si conosce, si fa festa. Il teatro deve essere una “casa” per lo spettatore:

Gli spettatori non sono un numero o un biglietto ma sono delle persone con cui c’è un rapporto di amicizia. [...] Il sabato facciamo la prevendita qui negli uffici ma in realtà la prevendita è una scusa: c’è gente che per venire a prendere un biglietto sta qui due ore, e questo è molto bello. E’ proprio bello questo rapporto creato negli anni. [...] Qui non può esistere la classica figura del direttore del teatro che non si vede mai. Oppure io come regista della compagnia se non mi facessi mai vedere la gente si arrabbierebbe. C’è questo rapporto costante per cui veniamo premiati.⁵⁹

Al Teatro Galilei spesso vengono organizzati dei piccoli party, all’interno o fuori, nell’antistante “giardino dei ciliegi”. Altre volte, in occasione degli spettacoli finali dei laboratori, al posto del pagamento del biglietto di ingresso, agli spettatori viene chiesto di portare qualcosa da mangiare o da bere. Memorabile è stata la festa per i 20 anni di Piccolo Parallelo, la serata “Punto Venti”, che prevedeva: interventi in forma di video-cartoline, suonatori di fisarmonica, art performers, maestri di scherma, danzatori di tango, special strip, e brindisi finale alla ricerca dell’anima gemella:

Per i venti anni di Piccolo Parallelo desideravamo una serata totalmente pazza e ironicamente erotica e desideravamo anche uno strip finale demenziale. Avevamo esposto l’idea a sei giovanotti del nostro pubblico e loro hanno accettato. Il pubblico si è arrabbiato perché lo strip non era integralissimo. Avevamo acquistato centinaia di gerbere e altri fiori (in ognuno un biglietto per trovare l’anima gemella o più anime gemelle). Alla fine della serata e prima del party abbiamo distribuito questi fiori al pubblico e improvvisamente il caos. Ognuno con il proprio fiore e il biglietto si è scandagliato a cercare l’anima gemella.⁶⁰

Sicuramente Cecchi e Zappalaglio dimostrano grande originalità e capacità inventiva, e tuttavia non possiamo non ricordarci delle feste che venivano or-

ganizzate da Vilar al Tnp, anch'esse con lo scopo di "familiarizzare" il teatro e creare relazioni fra gli spettatori.

Anche nel caso della gestione del Galilei gli elementi fondamentali del metodo sono da rilevare nella progettualità complessa, tra *fare, vedere e pensare* teatro (e non solo), grazie alla quale il teatro si trasforma in un centro di cultura, dove gli spettatori sono dei partecipanti attivi. Inoltre, grazie alla molteplicità delle attività in cui gli spettatori sono coinvolti in maniera diretta, il teatro si trasforma in un luogo familiare, in una "casa" per gli spettatori che la abitano e che, per il crearsi di una rete di relazioni, vanno a costituire una comunità, o famiglia.

Il rapporto forte con il pubblico, che in generale è una diretta conseguenza di questo metodo di lavoro, a Romanengo, grazie alla passione degli organizzatori e al piccolo contesto in cui l'esperienza si è sviluppata, si è realizzato secondo una modalità del tutto particolare: non solo dando vita a una comunità fedele e partecipe, ma creando un vero e proprio rapporto personale, di amicizia e di affetto, con i singoli spettatori, di cui negli anni si incontrano le vite e si conoscono le vicende. Mi sembra importante sottolineare che le feste in teatro o i *party* in giardino, le serate un po' folli e goliardiche, insomma le occasioni di "stare assieme" sono elementi altrettanto importanti, ai fini della creazione di questa famiglia di spettatori, dei vari progetti artistici e culturali.

IL PROGETTO ETI "AREE DISAGIATE"

Il progetto *Aree Disagiate* nasce nel 1998, con un decreto legislativo emanato dall'allora Vicepresidente del Consiglio con delega allo Spettacolo Walter Veltroni. Il decreto del 16.01.98, prevedeva l'attuazione di un progetto speciale, finalizzato alla promozione del teatro nelle cosiddette "aree disagiate" del Paese, destinando a questo scopo un contributo straordinario del Fus (Fondo Unico dello Spettacolo). Responsabile operativo del progetto era l'EtI (Ente Teatrale Italiano). Il progetto ha avuto una durata di cinque anni (fino al 2002), e ha rappresentato un intervento decisamente innovativo, efficace e lungimirante. Un modello esemplare, strutturato e organico, nel campo della promozione del teatro e in quello, strettamente collegato, della formazione del pubblico.

Aree Disagiate nasce in seguito a uno studio dell'Osservatorio dello Spettacolo, volto a misurare alcuni indicatori di consumo culturale nelle regioni italiane. In particolare, lo studio individuava sette regioni in cui questi consumi sono

particolarmente bassi, constatando che, in queste zone, anche le quote di Fus erogate sono al di sotto della media nazionale: Basilicata, Calabria, Campania, Molise, Puglia, Sardegna e Val d'Aosta.

Quindi si trattava di stimolare i consumi culturali di queste regioni, sia attraverso progetti specifici di promozione che attraverso investimenti di risorse adeguati. Tuttavia, non era tanto l'offerta di spettacolo a essere carente: anzi, in questi territori esistevano realtà molto vive, ma che avevano difficoltà a emergere e a trovare un vasto seguito e un apprezzamento del proprio lavoro. Piuttosto, il progetto si è rivolto soprattutto alla *domanda*, cercando di svilupparla sia in termini quantitativi che qualitativi. Vediamo come.

Innanzitutto, l'intervento prevede una collaborazione attiva fra il centro (in questo caso rappresentato dall'Eti) e le realtà locali. Quindi, si tratta di trovare degli interlocutori, o meglio, dei veri e propri partner, sui territori:

- gli enti e le amministrazioni locali (spesso Comuni, qualche volta Province, più raramente Regioni), che contribuiscono al finanziamento per il 50%;
- validi operatori teatrali che già lavorano sul territorio (in genere compagnie, più raramente circuiti regionali o associazioni culturali), ai quali è affidata la progettazione e la realizzazione delle iniziative.

Il sistema della concertazione, che vede impegnati gli enti locali come partner del progetto, costituisce uno dei punti di forza di *Aree Disagiate*. Anche l'individuazione di partner culturali e organizzativi sul territorio (gli operatori teatrali), è parte di una strategia che mira, innanzitutto, a non importare esperienze dall'esterno, ma a sostenere la crescita di realtà appartenenti al territorio. La presenza di questi interlocutori, capaci di svolgere la funzione di agente locale di sviluppo, è un ulteriore requisito di accesso al progetto.

Lo strumento di attuazione della metodologia concertativa è il "protocollo d'intesa", che prevede che gli enti promotori individuino sia gli obiettivi da raggiungere, che gli operatori teatrali locali cui affidare la progettazione e la gestione delle attività.

Affidandosi agli operatori locali per la progettazione delle attività (ed è questa un'altra caratteristica fondamentale di *Aree Disagiate*), si sceglie di rispettare le caratteristiche e i differenti bisogni delle zone individuate, creando un percorso *ad hoc* per ognuna, che scaturisca dalla conoscenza del contesto socio-culturale e del bacino di utenza (reale e potenziale) cui ci si vuole rivolgere. In questo modo, il progetto concorre a una vera e propria ridefinizione del concetto di *promozione*, che non è più intesa come azione pubblicitaria e di-

vulgativa, ma come una vera e propria azione catalizzatrice delle forze e dei fermenti esistenti sul territorio. Proprio il radicamento effettivo nel territorio, sia come presupposto che come obiettivo, si rivela essere una componente imprescindibile dell'esperienza.

Al centro di questa attività di promozione, si inserisce il concetto essenziale di *formazione*. Infatti, come vedremo, il progetto è tutto basato su questo cardine fondamentale: formazione rivolta al pubblico, agli operatori culturali, alle amministrazioni, nell'intento di creare una condizione globale, favorevole all'innesto e allo sviluppo di "focolai di cultura teatrale"⁶¹, non solo per quanto riguarda gli aspetti artistici del teatro, ma anche per quelli sociali ed economici. Infatti il progetto si preoccupa di:

- aumentare, ma soprattutto differenziare, l'offerta teatrale;
- creare, incrementare e qualificare la domanda;
- formare le professionalità (dagli attori, ai tecnici, agli organizzatori) capaci di operare autonomamente nell'ottica della cultura di'impresa;
- formare gli amministratori locali, in modo da fornire agli operatori culturali degli interlocutori consapevoli e in possesso di specifiche competenze.

Quindi, dal punto di vista dell'offerta, si tratta di:

- rafforzare e dare visibilità alle proposte già esistenti sul territorio;
- garantire la circuitazione delle compagnie più importanti che animano la scena nazionale, e che di solito non trovano un'adeguata distribuzione in queste zone.

Anche dal punto di vista della domanda, sono essenzialmente due le operazioni da compiere:

- formare il pubblico, nel senso di creare delle comunità di spettatori, in realtà dove queste non esistono, o dove la fruizione teatrale riguarda una minoranza della popolazione particolarmente esigua rispetto alla media nazionale;
- formare il pubblico, nel senso di "educarlo alla visione", fornendogli le competenze necessarie per una fruizione consapevole e attiva delle proposte teatrali.

Nel caso del progetto *Aree Disagiate*, è particolarmente evidente il tentativo di coniugare il teatro di ricerca con una fruizione popolare, che rompa il cer-

chio chiuso di un'élite per espandersi sul territorio alla ricerca di nuovi pubblici. E, in effetti, l'espressione "teatro popolare", in questo specifico contesto, assume un senso ancor più vicino a quello attribuitogli da Paolo Grassi e da Jean Vilar: un teatro che raggiunge persone che non sono mai state a teatro, che trova spettatori là dove non si pensava che ce ne potessero essere, un teatro che attecchisce in luoghi e contesti sociali vergini (fra l'altro, sia il Piccolo Teatro che il Tnp si impegnarono in azioni di decentramento, con l'idea che anche le zone "disagiate", come le periferie e le province, avessero diritto a fruire di teatro d'arte).

Quindi, anche questo progetto può essere letto secondo la nozione chiave di Teatro Popolare di Ricerca. Questo ci viene confermato da alcuni elementi:

- il progetto ruota attorno a due cardini fondamentali: l'offerta di teatro d'arte (e soprattutto di innovazione, cioè ricerca e ragazzi) e l'attenzione prioritaria verso il pubblico;
- il progetto si pone come obiettivo principale quello di creare una comunicazione fra gli artisti (e gli spettacoli) proposti, e il pubblico, comunicazione che si concretizza in una relazione reciproca fra due soggetti egualmente attivi;
- la formazione dello spettatore è lo strumento (o "ponte") che permette questa comunicazione;
- se la formazione è il compito dello spettatore, da parte degli organizzatori si rivela fondamentale il concetto di mediazione, che infatti ricorre, esplicitamente o implicitamente, nelle testimonianze di molti operatori che hanno partecipato all'esperienza;
- molti degli artisti proposti nelle stagioni teatrali organizzate nell'ambito del progetto, sono gli stessi che, nella parte dedicata al Tpr, avevamo individuato come rappresentanti di quest'area, teorica e pratica, del teatro italiano.

Scendendo nella pratica dell'attuazione del progetto, gli operatori teatrali individuati hanno il compito di programmare i cartelloni, quindi di occuparsi dell'offerta. Ciò che caratterizza e qualifica questa prima operazione, è il fatto di creare percorsi specifici e differenziati, pensati ad hoc per le diverse fasce d'età, e tenendo conto delle esigenze e delle caratteristiche del contesto di riferimento. L'offerta complessiva si articola in:

- cartelloni per l'infanzia e la gioventù, proposti alle scuole in orario scolastico, con la presenza delle più importanti compagnie di teatro ragazzi della scena

nazionale;

- cartelloni di teatro contemporaneo, con i maggiori protagonisti dell'area della ricerca italiana, per un pubblico giovane;
- cartelloni di teatro di tradizione, per permettere anche a un pubblico di età matura e gusti consolidati di fruire di proposte di qualità.

Il dato per noi più interessante, è che nessuno dei progetti realizzati nei territori si ferma alla programmazione; vale a dire, che nessun percorso propone solo il “vedere teatro”, per quanto si tratti di un tipo di teatro di qualità e di innovazione che di solito non è presente nell’offerta locale. Infatti, attorno agli spettacoli dei cartelloni, si sviluppano una serie di attività formative, con l’obiettivo di “educare alla visione”, di permettere un avvicinamento consapevole dello spettatore alle proposte. In particolare, queste attività si articolano in:

- laboratori teatrali condotti dagli artisti in cartellone, rivolti ai giovani del territorio, selezionati con bando pubblico;
- laboratori teatrali condotti da artisti o esperti, rivolti ai bambini delle scuole e/o agli insegnanti;
- laboratori teorici di “educazione alla visione” degli spettacoli, attraverso la conoscenza e l’approfondimento del lavoro delle compagnie e degli artisti presenti in stagione, e della cultura teatrale contemporanea;
- incontri con gli artisti, conferenze con critici e studiosi, seminari, altri laboratori, corsi di formazione, mostre.⁶²

Ancora una volta, secondo una metodologia formativa che ormai conosciamo bene, comune all’esperienza dell’area dell’innovazione, il vedere teatro si unisce al fare e al pensare, in un “programma complesso che guarda allo *spettatore come principale referente dell’intervento* e propone un percorso di ‘visione del teatro’ strettamente intrecciato a molteplici attività che forniscono gli strumenti necessari a *fruire in maniera attiva* delle opportunità di consumo culturale messe in campo.”⁶³

Un aspetto importante che ha caratterizzato il progetto, e che possiamo considerare inerente alla formazione del pubblico, è la creazione di alcune esperienze rivolte agli insegnanti e agli operatori teatrali sul rapporto fra teatro e scuola. Si tratta di attività che mirano ad approfondire questo rapporto, e a creare le competenze necessarie ai soggetti che agiscono per una proficua collaborazione fra i due ambiti. Questi interventi si ispirano al recente mo-

dello dei Centri Teatro-Scuola, il primo dei quali è stato il Centro Etiscuola “La Saletta” di Roma, ideato e coordinato da Giorgio Testa. In varie città coinvolte in *Aree Disagiate* sono state realizzati diversi seminari formativi, ispirati a questo modello, dedicati all’approfondimento del rapporto teatro-educazione, ma anche alla conoscenza della cultura teatrale contemporanea o di alcuni artisti e spettacoli in particolare. Spesso, l’obiettivo è stato proprio quello di preparare gli insegnanti alla visione di spettacoli presenti nei cartelloni, in modo da favorire una fruizione attenta e critica. La formazione degli insegnanti è un nodo fondamentale per risolvere in modo proficuo i rapporti fra il teatro e la scuola. Nota Porcheddu:

pensare ai ragazzi vuol dire pensare a tutto ciò che circonda il ragazzo-scolaro. [...] Sul “campo di battaglia” del bambino, i teatranti si scontrano con gli insegnanti, ossia quegli adulti che “gestiscono” i bambini, quelli che li portano a teatro. Dallo scontro, allora, è nata e si è risvegliata la necessità di educare non solo i bambini, destinatari primi, ma anche questi ingombranti destinatari secondi. Ne è scaturita l’ormai abituale offerta del Teatro Ragazzi: da un lato spettacoli per bambini (e adulti), dall’altro promozione culturale (aggiornamento, incontri, discussioni e quant’altro) per docenti.⁶⁴

Il progetto *Aree Disagiate* propone nei luoghi individuati, in molti casi per la prima volta, rassegne di spettacoli di teatro ragazzi destinate alle scuole. Inoltre, richiede la collaborazione degli insegnanti per far partecipare i bambini a laboratori teatrali e di educazione alla visione, in ambienti in cui questo tipo di attività è generalmente assente o, quantomeno, carente. Capiamo allora la necessità particolare, in questo contesto, di affiancare le iniziative rivolte ai ragazzi con seminari formativi dedicati agli insegnanti. E proprio qui risiede la forza metodologica di *Aree Disagiate*, perché il progetto non si preoccupa solo di ampliare l’offerta teatrale nei luoghi individuati, ma si pone come obiettivo prioritario la formazione di tutti i soggetti coinvolti, in vario modo, nella crescita culturale del territorio (spettatori, operatori teatrali, insegnanti, amministratori pubblici). Lo scopo è quello di favorire dall’interno lo sviluppo delle professionalità e delle competenze, in modo che le aree interessate siano in grado, in seguito, di camminare con le proprie gambe.

Un’altra caratteristica degli interventi attuati nei territori coinvolti dal progetto è la documentazione ragionata delle esperienze, grazie alla pubblicazione di “diari di bordo”. Questi, oltre a essere un’occasione di riflessione e rielaborazione per gli operatori, sono anche uno strumento di formazione del pubblico, perché ospitano spazi di approfondimento sulle tematiche, gli artisti, gli spettacoli e le attività proposte.

Volendo creare cultura teatrale in territori dove questa è quasi o del tutto assente, e volendo guardare al teatro anche in termini sociali e occupazionali, è chiaro che non ci si può rivolgere solo allo sviluppo della domanda e dell'offerta, ma si devono offrire occasioni formative a tutti i soggetti coinvolti in quest'impresa: quindi, non solo attori e spettatori (per cui, come abbiamo visto, vengono realizzati laboratori specifici), ma anche tecnici, organizzatori e operatori teatrali. Lo strumento utilizzato è quello della formazione professionale, che ha dato vita ai seguenti corsi finanziati con fondi della Comunità Europea:

- Affiancamento Formativo per lo Sviluppo e Potenziamento di Imprese Teatrali. 18 operatori di *Aree Disagiate* coinvolti;
- Corso di formazione per tecnici di palcoscenico, nelle principali specializzazioni (direttori di scena, macchinisti, elettricisti, fonici). 16 allievi ammessi;
- Corso di formazione gestionale per operatori di attività teatrali e dello spettacolo, in grado di coniugare competenze di organizzazione e amministrazione con l'orientamento alla creazione d'impresa. 20 allievi ammessi.

Il corso per tecnici e quello per operatori si rivolgono a giovani disoccupati selezionati con bando pubblico di tre regioni del sud: Basilicata, Calabria, Puglia. Alla fine dei corsi gli allievi hanno superato brillantemente gli esami, e il 75% di essi ha trovato lavoro nel settore dello spettacolo, in particolare nelle aree oggetto dell'intervento.

Il progetto *Aree Disagiate* prevede inoltre uno specifico percorso formativo anche per gli amministratori locali. Per far crescere cultura teatrale sul territorio, la collaborazione degli enti locali risulta determinante, non solo dal punto di vista dei finanziamenti, ma anche per un'effettiva cooperazione con gli operatori teatrali, in vista degli stessi obiettivi. Tuttavia questo deve avvenire, è bene sottolinearlo, nel rispetto delle rispettive specifiche competenze, che vanno sviluppate. I pubblici funzionari delle amministrazioni locali coinvolte hanno usufruito del Programma Pass 3 (Pubbliche Amministrazioni per lo Sviluppo del Sud), finanziato dal Dipartimento della Funzione Pubblica della Presidenza del Consiglio dei Ministri e promosso dall'Eti.

La durata complessiva del corso è di 158 ore. Gli obiettivi specifici sono:

- accelerare i meccanismi di richiesta, erogazione e investimento dei fondi comunitari nel settore della cultura e dello spettacolo;

- accrescere l'efficacia degli interventi e massimizzare il ritorno in termini economici e occupazionali dei piani e dei progetti attuati;
- predisporre ipotesi progettuali si sviluppo, anche in previsione della nuova fase di programmazione comunitaria e di riforma dei fondi strutturali.⁶⁵

Nelle varie testimonianze degli operatori teatrali coinvolti nell'iniziativa si fa costante riferimento alla volontà e alla necessità di formare il pubblico, di coinvolgerlo e aiutarlo ad acquisire gli strumenti adeguati per accostarsi a spettacoli di teatro contemporaneo, e cioè per decodificare e apprezzare un linguaggio a cui gli spettatori non sono abituati. Nei luoghi in cui la formazione del pubblico è stata affrontata con maggior competenza e completezza, essa si è rivelata uno strumento efficace, e la risposta è stata positiva, a volte in modo sorprendente. Dice: Alessandro Lay del Cada Die Teatro:

fare ogni giorno teatro vuol dire anche e soprattutto ricominciare dall'alfabeto, insistere come pazzi sulla formazione: non a caso il progetto è partito da due laboratori, uno diretto alle scuole medie inferiori, l'altro ai ragazzi delle superiori. [...] Nella convinzione che per poter fruire criticamente di teatro è necessario capirlo dal di dentro, farlo sul luogo e con le persone del luogo.⁶⁶

In secondo luogo, emerge molto spesso l'importanza della mediazione. Portare il Nuovo Teatro in zone dove, non solo non sono mai o quasi mai passati spettacoli appartenenti a quest'area, ma dove l'offerta e il consumo di teatro *tout court* è carente, è un'operazione difficile e delicata. Quindi, la maestria e la competenza degli organizzatori sta nel saper scegliere quali artisti presentare, e di quegli artisti, saper individuare gli spettacoli più adatti, in cui la comunicazione con lo spettatore è più aperta e immediata. Dice Laura Angiulli, fondatrice di Caivano Arte:

Oggi a Caivano c'è un pubblico che, paradossalmente, accetta di più gli spettacoli complicati, difficili[...] eppure non era scontato, perché qui nessuno conosceva Moscato né Martone. [...] Sono convinto che sia più semplice avvicinare il pubblico al teatro contemporaneo piuttosto che al teatro di convenzione. Certo, non bisogna neanche esagerare. E' chiaro che di Moscato propongo 'Embargos' e non 'Mal d'Hamlet', che è più criptico. Naturalmente, tutto questo ha significato 'introdurre' il teatro attraverso stage e laboratori, conducendo specialmente i più giovani verso un modello di lettura critica che tolga ogni patina di passività percettiva.⁶⁷

Gli stessi concetti vengono espressi da Lay:

...abbiamo firmato una rassegna estiva che mediava tra le legittime attese di un teatro popolare e la richiesta di titoli più innovativi. Il lavorare in un terreno "vergine" ci ha portato ad evitare di ospitare a Tortoli spettacoli troppo azzardati. Per formare uno spettatore consapevole, ludico e critico, ci vuole molto tempo. Abbiamo così scelto spettacoli che contenessero in sé una maggiore fruibilità. Faccio un esempio. Se voglio portare i lavori del

*Teatro delle Albe, per Cagliari sceglie l'isola di Alcina, per Tortolì "I Polacchi", spettacolo più stratificato che permette letture a più livelli, compresa una di impatto immediato.*⁶⁸

In realtà, nel corso delle interviste, molti organizzatori si dichiarano convinti che sia più facile avvicinare le persone al teatro con spettacoli di ricerca che con spettacoli di tradizione. A patto che, appunto, si sappia mediare, che fra le proposte del nuovo teatro si scelgano quelle che mantengono al primo posto l'“istanza comunicativa” con lo spettatore.

Ancora una volta, ci viene incontro l'idea di Teatro Popolare di Ricerca: uno strumento di lettura calzante, un ulteriore elemento per l'analisi del progetto *Aree Disagiate*, che ci aiuta a definirlo sia per quanto riguarda gli aspetti organizzativi (scelte di programmazione, attività di formazione), sia a individuare la poetica comune alle diverse esperienze artistiche, proposte nell'ambito del progetto stesso.

Un altro concetto ricorrente, in vario modo, nelle testimonianze degli operatori, è quello del teatro come collante di comunità, strumento in grado di creare socialità, relazioni, “famiglie”. Parallelamente, il teatro (inteso sia come luogo fisico, che, semplicemente, come esperienza condivisa), è visto come una casa, o perlomeno un “habitat”. In questa casa non si transita, ci si ferma. Essa è il luogo del quotidiano, non dell'occasionale. A questo proposito riporto le parole di Toni Laudadio, Onorevole Teatro Casertano:

Il concetto di casa è la caratteristica fondante del sistema realizzato al Teatro Garibaldi: ‘gli uffici sopra e gli spettacoli sotto’ è un manifesto per riassumere l'incontro fra vita e arte. *Il nostro lavoro è fatto di aspetti complementari – suggerisce Toni – una casa è il luogo dove inviti gli amici, il posto dove formi quella comunità di cui fai parte.*⁶⁹

E ancora, Massimo Lanzetta del Teatro dei Sassi, parlando della propria sede:

*Questo è un luogo raccolto, silenzioso, ispiratore, che invita allo stare. Per questo la gente passa e chiede: 'adesso si fa qualcosa?'. E se qualcosa davvero si fa – e capita spesso – ci resta. Così chi passa percepisce la forza, il senso reale del teatro in un territorio. Qui puoi toccare con mano quanto il teatro sia innanzitutto strumento di comunicazione quotidiana tra le persone di una comunità.*⁷⁰

Enrico Ianniello, Onorevole Teatro Casertano:

Il teatro nei piccoli centri è un evento occasionale, spesso leggendario. [...] Il teatro invece è il luogo del quotidiano, un edificio da frequentare sempre, come fosse un bar o un'edicola. Per questo le iniziative affiancate alla programmazione si integrano al lavoro sopra la scena; una multidisciplinarietà necessaria a soddisfare ogni interesse specifico di arte e cultura.⁷¹

Sulla stessa linea delle testimonianze degli operatori, il critico Massimo Marino descrive così la situazione del Nuovo Teatro al Sud: “insediamenti sempre in bilico, a rischio di profonda crisi, di emigrazione o di scomparsa. Ma anche luoghi dove non si produce solo arte, dove non ci si limita a sfornare qualche spettacolo l’anno per affrontare il mercato. Sono tentativi di costruire un habitat, esperienze in cui si crea un tessuto di vita, di relazioni, di scambi, di conoscenze.”⁷²

Dalle parole di Marino emerge e si conferma anche un altro concetto, che si aggiunge a quelli cui abbiamo accennato finora: il teatro è lo spazio e il tempo di un’esperienza complessa, non solo un posto dove fare (e vedere) spettacoli, ma un posto dove creare una cultura più ampia, sia teatrale che non. Ancora una volta il teatro diventa un centro di cultura, dove lo spettatore non è un consumatore passivo di prodotti, ma un partecipante attivo a dei processi, artistici, culturali, relazionali.

Il progetto *Areë Disagiate*, anche visto a distanza di più di tre anni dalla sua conclusione, continua a rivelarsi un intervento di altissima qualità, efficienza e forza innovativa, che costituisce un modello strutturato e organico, passibile di essere ripetuto e trasportato in nuovi contesti. E’ un giudizio positivo che mette d’accordo tutti: critici e studiosi di teatro, gli operatori teatrali coinvolti, gli artisti che hanno portato i loro spettacoli e tenuto laboratori nei luoghi del progetto. E’ un caso raro, e proprio per questo molto indicativo, che proprio gli artisti e gli operatori, diretti interessati e profondi conoscitori della situazione e delle esigenze reali del teatro in Italia, abbiano elogiato più volte un intervento istituzionale. Che, evidentemente, ha saputo calarsi nei territori, ascoltarne le effettive necessità, con un impegno che restituisce responsabilità e dignità ai soggetti coinvolti (operatori e amministratori locali), e che chiude con gli interventi occasionali.

Il progetto *Areë Disagiate* ha vinto il premio *Cento progetti al servizio dei cittadini*, conferitogli dal Ministro per la funzione pubblica Franco Bassanini, in particolare per la buona prassi, l’innovazione e la sua trasferibilità come modello. A ulteriore riprova che il teatro, quando è fatto bene, non è un esercizio intellettuale per pochi, ma conferma ancora una volta il suo valore di servizio pubblico.

Per quel che ci riguarda, il merito più grande di *Areë Disagiate* è stato quello di aver capito, immediatamente e con chiarezza, che per creare cultura teatrale nei territori non basta offrire spettacoli. C’è bisogno di lavorare sulla domanda, sulla formazione del pubblico, di creare consapevolezza, interesse, relazioni attorno al teatro. Che il teatro stesso può farsi portatore di valori

più ampi rispetto al pur importante dato artistico: che può essere catalizzatore di cultura tout court, strumento di crescita sociale e civile, collante di comunità, mezzo di relazioni e legami.

TEORIA E PRATICA PER UNO SPETTATORE PARTECIPANTE

L'analisi compiuta sull'osservazione di alcune esperienze concrete ci ha permesso di rilevare alcune costanti di funzionamento, nonché di ipotizzare e verificare una serie di conseguenze derivanti dalla struttura stessa dei modelli. E' possibile rintracciare un metodo di lavoro comune e, al tempo stesso, osservare questo metodo comune all'opera in un contesto determinato.

Quindi, se da un lato il metodo generale che si è andato delineando, nei suoi caratteri fondamentali, può essere considerato sempre valido e potenzialmente esportabile, dall'altro lato esso si è articolato secondo modalità particolari, fortemente condizionate dalla situazione in cui è stato sviluppato.

E' giunto il momento di estrapolare, dai tre modelli analizzati, i caratteri costanti che li accomunano, e che vanno a costituire una sorta di "super-modello" per la formazione dello spettatore che, svincolato dai contesti particolari, propongo come generalmente valido e potenzialmente trasferibile.

UN MODELLO GENERALE PER LA FORMAZIONE DELLO SPETTATORE

Presupposti:

- *progetto culturale* e scelte artistiche forti e riconoscibili;
- *conoscenza del contesto* di riferimento;
- *conoscenza del proprio pubblico* di riferimento (pubblico reale): composizione, esigenze, gusti, aspettative;
- *conoscenza del bacino di utenza* di riferimento (pubblico potenziale): composizione, esigenze, eventuali gusti e aspettative.

Obiettivo: formazione del pubblico nel senso di

- ampliamento del pubblico di riferimento: trasformazione del *pubblico potenziale* in *pubblico reale* (progresso in termini quantitativi);
- creazione di *spettatori consapevoli*, informati e in possesso di strumenti critici (progresso in termini qualitativi);
- consolidamento del pubblico di riferimento: creazione di una comunità di *spettatori non occasionali*, partecipanti attivi della vita del teatro (consolidamento dei progressi in termini quantitativi e qualitativi);

tutto questo nell'ambito del *mantenimento del progetto culturale* e rispetto delle scelte artistiche.

Metodo: operare attraverso una *progettualità complessa*, in modo da:

- fare del teatro un *centro di formazione e ricerca teatrale*, attraverso:
 - a) alta qualità delle proposte artistiche e spettacolari, e diversificazione di queste proposte (*vedere teatro*);
 - b) occasioni di approfondimento pratico: laboratori di recitazione, scenografia, lettura, teatro-danza, etc. (*fare teatro*);
 - c) occasioni di approfondimento teorico su temi teatrali: convegni, seminari, tavole rotonde, conferenze, incontri con gli artisti, prove aperte, proiezioni video, laboratori di storia del teatro e di critica (*pensare teatro*);
- fare del luogo teatrale il centro di una *proposta culturale ad ampio raggio*, legando il teatro a:
 - a) altri ambiti spettacolari (danza, musica, cinema, performance, etc.);
 - b) altri ambiti culturali (letteratura, poesia, giornalismo, arte, etc.);
 - c) temi e problemi di ordine sociale e civile;
- *radicare il teatro nel territorio*, attraverso progetti particolari che lo coinvolgono in vario modo, e attraverso rapporti continuativi con le scuole e con le amministrazioni;
- creare un *rapporto forte con il pubblico* attraverso:
 - a) la *partecipazione* dello spettatore a molteplici attività teatrali e culturali;
 - b) il *coinvolgimento* degli spettatori nella vita del teatro;
 - c) l'offerta di *occasioni di incontro*, socializzazione e festa;
 - d) la creazione di una *rete di relazioni*, anche personali, fra spettatori e spettatori, spettatori e artisti, spettatori e organizzatori.

e) un processo di *familiarizzazione* del teatro, che risulta dall'interazione dei punti precedenti.

Conseguenze:

- lo spettatore non è un soggetto passivo, ma è sempre chiamato e aiutato ed essere uno *spettatore partecipante*, consapevole e attivo;
- il teatro è un *centro di cultura*;
- il teatro non è un contenitore vuoto, ma una *casa abitata*.

Dopo avere rintracciato un modello operativo a partire dalle esperienze osservate, mi sembra importante fornire alle esperienze stesse un inquadramento teorico, e rilevare il sostrato culturale che le sottende. Le prassi descritte, infatti, sono la testimonianza pratica, e insieme il frutto, di due concetti base che appartengono in maniera profonda alla cultura teatrale contemporanea, e che quindi costituiscono anche il fondamento implicito dei tre modelli.

In effetti, questi concetti base sono già emersi, implicitamente o esplicitamente, nelle pagine precedenti:

- la *relazione attore-spettatore* come essenza del teatro;
- la ridefinizione del *teatro come processo*, piuttosto che come prodotto.

LA RELAZIONE TEATRALE E LA COMPETENZA DELLO SPETTATORE

Forse è nella figura di Jerzy Grotowski, “maestro” e insieme teorico che ha segnato profondamente le sorti di tutto il teatro del Novecento, che queste due concezioni vengono più chiaramente alla luce, trasformandosi in linee di ricerca sul campo. È stato proprio lui, nell'ormai celebre *Per un teatro povero*, a ricondurre l'essenza del teatro a due soli elementi, indispensabili ma sufficienti, l'attore e lo spettatore, in assenza di uno solo dei quali il teatro non può esistere: “Possiamo perciò definire il teatro come ‘ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore’. Tutto il resto è supplementare – forse necessario – ma supplementare.”⁷³

Anche per l'altro aspetto cui abbiamo accennato, quello di uno spostamento dell'attenzione dal risultato spettacolare al suo processo, la vicenda artistica di Grotowski appare esemplare, avendo egli spinto questa posizione teorica e pratica fino ai suoi estremi, come dimostra il “teatro senza spettacoli” a cui

giunge già nel 1970. Ma senza toccare questo punto limite, anche solo il nome scelto per il suo teatro appare indicativo: Teatro-Laboratorio, come a dire luogo di studio e sperimentazione, dove si privilegia il tempo lungo della ricerca rispetto a quello effimero dello spettacolo.

L'esperienza di Grotowski costituisce un esempio quanto mai paradigmatico (fra l'altro a metà fra teoria e prassi artistica) di quell'atteggiamento, che come abbiamo già detto si diffonde ampiamente nel secondo Novecento, che pone al centro del teatro il rapporto attore-spettatore, con la novità di un'attenzione molto forte proprio verso il secondo polo di questa relazione, e che tende a conferire una particolare importanza ai *processi* produttivi e fruitivi rispetto al mero *prodotto* spettacolare (e a volte addirittura a scapito di quest'ultimo).

Partiamo da una domanda che, nella sua apparente banalità, si rivela invece estremamente difficile: *che cos'è il teatro*. Si tratta di dare una risposta che prescindendo dagli elementi non indispensabili, non specifici o non essenzialmente costitutivi.

Così come Grotowski era giunto al nucleo del teatro eliminando tutto ciò che poteva essere accessorio (costumi, trucco, scenografie, persino il testo), così la risposta alla domanda "cos'è il teatro" si è andata profilando attraverso una via negativa che, eliminando il superfluo e il non-specifico, ne ha individuato come fattore costitutivo la *relazione diretta, in presenza, fra attore e spettatore*.

Questa concezione viene posta al centro degli studi di un importante antropologo teatrale, che in modo particolare si è occupato del ruolo e dell'identità dello spettatore (che come vedremo è di una qualità particolare, è cioè uno *spettatore partecipante*), Piergiorgio Giacchè: "E' diventato necessario, ma finalmente anche utile, definire il teatro attraverso la sua "differenza"; [...] Così si scopre che la sola differenza inimitabile del teatro - il suo consistere in un accadimento, basato su una relazione fisica e diretta tra attori e spettatori - è anche il suo primo e fondamentale requisito."⁷⁴

E' logico che se si parte da una definizione del teatro ristretta a due soli elementi e alla loro relazione, si dovrà prestare una particolare attenzione a ciascuno dei due e, per quel che più ci interessa, si attribuirà un'importanza nuova proprio al polo dello spettatore, al suo ruolo, ai suoi processi fruitivi, alla sua identità: "Lo spettatore può essere finalmente considerato il punto di partenza e insieme la direzione ultima di una ridefinita 'antropologia del teatro'."⁷⁵

Le posizioni teoriche di De Marinis su questo argomento risultano sorprendentemente affini a quelle di Giacchè. Secondo De Marinis, i requisiti base della comunicazione teatrale sono:

- compresenza fisica reale di emittente e destinatario (cioè di attore e spettatore);
- simultaneità di produzione e comunicazione.

“Si arriva così alla seguente definizione: *gli spettacoli teatrali sono quei fenomeni spettacolari che vengono comunicati ad un destinatario collettivo, il pubblico (che è presente fisicamente alla ricezione), nel momento stesso della loro produzione (emissione)*”⁷⁶. Come nella definizione proposta da Giacchè, anche qui troviamo due soggetti, l’attore e lo spettatore (o pubblico), legati da una particolare relazione (in presenza, quindi simultanea e diretta). Per De Marinis, “si tratta di mettere a fuoco una considerazione complessiva e unitaria del fatto teatrale, imperniata sui due elementi primari che lo fondano, l’attore e lo spettatore, e più precisamente sulla relazione che li lega, quella che omai si suole chiamare semplicemente la *relazione teatrale*”⁷⁷.

Naturalmente, Giacchè e De Marinis non sono gli unici a proporre una ridefinizione del teatro che si fondi su una prospettiva, per così dire, dalla parte dello spettatore. Prendiamo ad esempio gli studi di Richard Schechner, teatrologo, antropologo e teatrante, che ha cercato di stabilire una teoria della *performance*, cioè di fissarne limiti e fattori costitutivi: anche qui viene ribadita la centralità del pubblico, che viene definito “l’elemento dominante della performance.”⁷⁸ Inoltre, se anche in questo caso andiamo a leggere la definizione, vediamo che non solo gli unici due soggetti messi in campo sono gli attori e gli spettatori, ma che addirittura non sono i primi a determinare la durata, l’inizio e la fine della performance, ma sono proprio gli spettatori! Infatti, per Schechner, la performance è “l’intera costellazione di eventi (la maggior parte dei quali passano inosservati), che hanno luogo sia fra gli attori che tra il pubblico, dal momento in cui il primo spettatore entra nel campo della performance, al momento in cui l’ultimo spettatore va via.”⁷⁹

E’ interessante notare che anche Schechner non definisce la performance tramite il suo risultato, ma come un insieme di relazioni (fra attori e spettatori, fra attori e attori e fra spettatori e spettatori), di cui il momento spettacolare costituisce solo uno dei momenti (quindi la definisce come un processo, non come un risultato). De Marinis, da parte sua, si spinge oltre nel mettere al centro del teatro e della ricerca semiotica su di esso lo spettatore. Riprendendo infatti una definizione di Schechner, per il quale “*l’evento teatrale è teatro solo perché è ideato come teatro, presentato come teatro, recepito come teatro*”⁸⁰, egli sposta la specificità del fatto teatrale dall’emittente al ricevente, sottolineando che l’intenzionalità dell’autore di presentare qualcosa come “teatro”, non è suffi-

ciente se dall'altra parte non c'è uno spettatore che, dotato della competenza necessaria, riconosce e fruisce quel qualcosa come "teatro". Quindi lo spettatore ha innanzitutto un compito fondamentale e primario: distinguere la finzione dalla realtà, il teatro dalla vita, affermare: "questo è teatro".

Oltre a questa operazione di base, lo spettatore ha un altro compito fondamentale: egli infatti non è un ricevente passivo degli stimoli provenienti dallo spettacolo, ma costituisce uno dei due poli di una relazione attiva di scambio reciproco. Egli è, insieme all'autore (drammaturgo, regista, attore), il coproduttore dello spettacolo, in quanto è l'unico che può attualizzarne le potenzialità significative, l'unico che può riempirne, con la propria interpretazione, gli spazi vuoti. La ricezione dello spettatore ha quindi un carattere attivo, è "un processo non solo di decodifica, ma anche di impegno della personale e libera creatività del fruitore."⁸¹

Ricapitolando, abbiamo visto che la definizione del teatro come "ciò che accade fra l'attore e lo spettatore" porta a focalizzare l'attenzione su un rapporto, uno scambio, che vede la partecipazione attiva di entrambe le parti (e non solo dell'attore nei confronti dello spettatore). Allo spettatore, infatti, vengono assegnati funzioni e compiti di importanza pari a quelli sostenuti dai produttori. Affinché questo sia possibile, quindi, è necessario che lo spettatore sia depositario di specifiche competenze, che gli permettano di cooperare attivamente e in maniera pertinente alla costruzione dell'universo dei significati e delle intenzioni comunicative dello spettacolo.

Queste competenze si acquisiscono sia attraverso una via pragmatica (cioè la visione di molteplici spettacoli), sia attraverso una via teorica, di conoscenza degli ambiti artistici e culturali in cui lo spettacolo si inserisce e a cui fa riferimento. Si tratta, in definitiva, di un tipo di competenza che appartiene a uno *spettatore consapevole e non occasionale*. Uno spettatore che rappresenta l'obiettivo primario di ogni attività e volontà di formazione del pubblico in campo teatrale, e che abbiamo visto essere il referente principale delle tre esperienze modello che abbiamo analizzato.

IL PROCESSO TEATRALE E LO "SPETTATORE PARTECIPANTE"

Oltre alla relazione attore-spettatore come essenza del teatro, il secondo concetto base che appartiene in maniera profonda alla cultura teatrale contemporanea è la definizione del teatro come processo piuttosto che come prodotto. La stessa relazione attore-spettatore si configura, in realtà, come

un rapporto fra due processi, quello produttivo e quello fruitivo. In effetti tutte le definizioni del teatro che abbiamo esaminato fin qui (Giacchè, De Marinis, Schechner) ne individuano l'essenza non nel risultato spettacolare, in un che cosa, ma in una particolare modalità relazionale, quindi in un come, cioè in un processo:

Una definizione dello spettacolo teatrale basata sul contenuto è palesemente impossibile. [...] Trascurando il piano semantico per quello pragmatico, l'enunciato per l'enunciazione, il "che cosa" per il "come", la nostra definizione intende ribadire, e confermare a suo modo, un dato che emerge con sempre maggior nettezza, e non da oggi, dalle riflessioni teoriche e dalle pratiche di ricerca del teatro contemporaneo: e cioè che il teatro più che *prodotto*, è *produzione*, *processo* più che *risultato*.⁸²

Anche secondo Giacchè si può definire il teatro "prescindendo dai suoi 'contenuti' e badare alla forma, e in quella individuare le sole componenti non trasferibili, non esportabili verso e dentro i linguaggi della nuova spettacolarità", vale a dire proprio la "relazione fisica e diretta fra attori e spettatori."⁸³ E' interessante notare che, per Giacchè, il fatto che l'arte teatrale definisca la sua presenza non solo attraverso il risultato, ma anche e soprattutto attraverso il processo, la protegge da un rapido "consumo" e dissolvimento fra gli altri "prodotti" della spettacolarità (cinema e televisione soprattutto), con cui non potrebbe competere dal punto di vista tecnico. Meglio allora valorizzare la propria specificità e le proprie possibilità:

Se il prodotto dell'arte teatrale precipita inevitabilmente nella realtà sociale, che lo riceve e lo consuma, non altrettanto avviene per il suo "processo", altro, libero ed estraneo; ed è proprio questa la possibilità ulteriore del teatro, quella di proteggersi più a lungo e completamente, *spostando sempre più la propria definizione e funzione* (si potrebbe dire la propria identità), *all'interno del proprio processo creativo*.⁸⁴

E' proprio a questo punto che avviene lo scarto decisivo per il nostro discorso, quello che più ci interessa perché riguarda il pubblico. Infatti, anche lo spettatore partecipa del processo teatrale, per due importanti motivi:

- perché la sua stessa attività di fruizione si configura come un processo;
- perché, soprattutto a partire dagli anni Settanta, si sono moltiplicate le occasioni di conoscenza teorica e di partecipazione diretta al processo di creazione teatrale, portando addirittura a una ridefinizione del ruolo dello spettatore e alla formazione di una nuova "specie" o realtà antropologica: lo *spettatore partecipante*.

Per quanto riguarda il primo punto, esso si ricollega al concetto, già espresso in precedenza, dello spettatore come fruitore attivo dello spettacolo, nei termini di un'attività interpretativa e creativa di pari importanza a quella svolta dai soggetti produttori:

La fruizione di uno spettacolo [...] 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 nel modo di un *secondo processo* (riproduttivo), che è equivalente, nel consumatore-ricevente, a quello creativo del produttore.⁸⁵

Parliamo ora del secondo punto, quello che riguarda l'origine e la formazione di un nuovo tipo di spettatore, uno *spettatore partecipante*, che si avvicina attraverso modalità sia pratiche che teoriche al processo teatrale. Questa figura emerge con forza a partire dagli anni Settanta, in concomitanza e per effetto di fenomeni particolarmente incisivi di diffusa "teatralità", o meglio, di un diffuso professionismo teatrale ad opera dei giovani gruppi, o gruppi di base. E' stato ancora Giacchè a individuare, in quell'insieme di esperienze che hanno attraversato massicciamente il teatro e la società degli anni Settanta e Ottanta, il momento di origine di una nuova forma di consumo teatrale, o meglio di "attività teatrale come consumo", caratterizzata dall'attenuazione della rigida divisione fra produttori e consumatori, nonché dal coinvolgimento attivo dello spettatore nel processo teatrale, attraverso la partecipazione a tutta una serie di attività che hanno al loro centro il teatro. Attività che si concretizzano soprattutto in una diffusione sorprendente del "fare teatro", ma non solo. Esse riguardano, infatti, anche occasioni di conoscenza diretta del processo produttivo (per esempio partecipazione a prove aperte o a dimostrazioni di lavoro), e momenti di riflessione sul teatro (per esempio le conferenze). Si tratta della partecipazione a una complessa attività teatrale che, se pure negli anni cui fa riferimento Giacchè si realizza soprattutto nell'espansione del "fare teatro", si configura già articolata nei tre momenti del vedere, del fare e del pensare. Articolazione questa, che abbiamo visto alla base di quella concezione più strutturata della formazione dello spettatore, che si è andata definendo a partire dalla metà degli anni Ottanta (con la nascita dei Centri), e che si è rivelata inscindibile dalla concezione del teatro come processo.

A questo punto, non si può fare a meno di citare ampiamente il testo di Giacchè *Lo spettatore partecipante*, proprio perché la serie di osservazioni che egli fa, pur riferendosi principalmente alla cultura teatrale degli anni Settanta e dei

primi anni Ottanta, sono valide ancora oggi, e ci mostrano l'origine e il valore dei modelli contemporanei analizzati nel corso di questo studio. Modelli che raccolgono, approfondiscono e organizzano l'eredità, sia delle esperienze cui fa riferimento Giacchè, sia di quelle precedenti (il teatro come servizio pubblico di Paolo Grassi e Jean Vilar):

Dalla fine degli anni Sessanta – e più ancora dalla fine degli anni Settanta – non vale tanto registrare la produzione e la distribuzione di spettacoli teatrali, quanto la moltiplicazione di un'offerta di iniziative, che si possono raccogliere nella dizione “attività teatrali”. L'imprevisto fenomeno di un recupero e rilancio del teatro riguarda certo l'insieme degli spettacoli, ma anche degli interventi, progetti, contenitori, servizi che, successive ondate di teatro giovane, politico o sperimentale, accanto e oltre il Teatro istituzionale, hanno promosso con una stupefacente progressione quantitativa e hanno diffuso a livello pressoché capillare. [...] In ogni caso il fenomeno ci permette una constatazione conclusiva: *negli ultimi anni il consumo di spettacoli teatrali è stato compreso in una più ampia dinamica e modalità fruitiva, al cui centro sta l'esperienza del “fare teatro”, ai diversi livelli di coinvolgimento diretto e di complicità indiretta, di volta in volta proposti come modalità partecipative.*⁸⁶

Sembrirebbe, che più che un cambiamento nello statuto dello spettatore, si abbia, attraverso la sua partecipazione al fare teatro, una diffusione della “cultura dell'attore”. In realtà, prosegue Giacchè,

le motivazioni e gli effetti più importanti di tale “cultura dell'attore”, ci sembra debbano essere riferiti paradossalmente alla trasformazione di ruolo e di atteggiamento dello spettatore. E' così che si registra e si comprende una rivoluzionaria novità: le varie occasioni di partecipazione o di attraversamento del processo produttivo del teatro possono essere lette come relazioni con *l'attività teatrale*, che si organizza *come una nuova forma di consumo*. [...]

Quello che cambia è il rapporto con il processo produttivo del fatto teatrale, che non viene più ignorato e non resta completamente separato – ‘agli occhi’ dello spettatore – dal *risultato* in cui consiste lo spettacolo.⁸⁷

Quindi, innanzi tutto, Giacchè rileva un cambiamento nell'offerta teatrale: non più solo spettacoli, ma la proposta complessa di una serie di attività, al cui centro sta la possibilità, per lo spettatore, di toccare con mano il processo di produzione teatrale, soprattutto attraverso il “fare teatro”. Questo porta a un cambiamento nel ruolo dello spettatore, nella sua relazione con il teatro, nonché nello statuto del consumo teatrale stesso. Lo spettatore non ha più il ruolo di un ricevente passivo, ma si relaziona in modo complesso con il fatto teatrale: accorciando la distanza che lo separa da esso, egli ne diventa un partecipante attivo. Tuttavia, non è solo il suo atteggiamento a cambiare, ma, come abbiamo detto, lo statuto stesso del consumo teatrale, che viene sostituito dalla nozione, più complessa, di “attività teatrale come consumo”. Vale

a dire, che ciò che si consuma non è più un prodotto spettacolare, ma una serie di esperienze e di processi, di cui lo spettatore è protagonista: “L’appassionato di teatro di un tempo, si è riciclato nel consumatore di attività teatrale, nello *spettatore/attore* del suo stesso consumo.”⁸⁸ Ma l’avvicinamento al processo teatrale, nonché la partecipazione attiva dello spettatore a esso, non sono determinati solo dalla modalità privilegiata del “fare teatro”. Sono molte le possibilità che si aprono allo spettatore, e che contribuiscono allo stesso risultato:

Dalla recente rivalutazione della “regia e del regista-autore (come elemento che ormai orienta, forse più degli attori, la selezione dei ‘prodotti’, da parte del consumatore di teatro o di cinema) alle prove aperte, alle dimostrazioni di lavoro, al teatro-laboratorio, molti sono i segni concreti attraverso i quali si verifica una focalizzazione e un rafforzamento del “processo”, anche da parte del pubblico, e, di contro, una pur lieve diminuzione di importanza del risultato.⁸⁹

Quindi, diverse modalità di fare teatro, ma anche di vederlo, nel suo risultato spettacolare come nel suo processo creativo (le prove aperte e le dimostrazioni di lavoro).

Al fare e al vedere, si aggiunge anche il pensare teatro, nell’ottica globale di una formazione dello spettatore: “sempre più frequenti, anche al margine delle stagioni ufficiali dei grandi teatri pubblici, sono le iniziative di informazione ed educazione dello spettatore.”⁹⁰ L’abitudine di unire lo spettacolo alla riflessione su di esso, non riguarda solo il pubblico che partecipa a seminari, conferenze, e attività di “informazione ed educazione”. E’ una prassi, questa, che riguarda anche i soggetti produttivi, contribuendo ulteriormente ad allargare i confini dell’offerta teatrale da parte delle compagnie e dei gruppi, che non si limita più al prodotto spettacolare.

Si può ricordare come ogni momento dell’attività pubblica dei gruppi teatrali (dimostrazioni di lavoro, programmazione di spettacoli, festival, rassegne, mostre,...) sia stato accompagnato da altri interventi: ad esempio con lo scopo di fornire una sorta di prefazione oppure con quello di servire da arricchimento e da spiegazione. [...] si è altresì consolidata la scelta di unire la riflessione teorica alla prassi artistica, *l’abitudine ad esprimersi attraverso una complessa progettualità* [...].

Per questo molti studiosi e critici di teatro sono stati spesso collaboratori o diretti promotori delle iniziative collaterali (e talvolta degli stessi spettacoli) dei gruppi teatrali: la conferenza è soltanto uno dei modi, il più frequente ma forse il meno impegnativo, dei tanti interventi eseguiti a commento e a incremento dell’attività del giovane teatro di ricerca.⁹¹

Una “complessa progettualità”, tra fare, vedere e pensare teatro, che abbiamo ritrovato come costante fondamentale in tutti i modelli analizzati, e che ha come conseguenza alcuni fenomeni:

- la trasformazione dello spettatore, da un consumatore passivo di prodotti, a un partecipante attivo a dei processi;
- la trasformazione del teatro nel centro di una cultura teatrale (e non solo) ampia e stratificata. A questo proposito va notato che “il termine ‘cultura teatrale’ [...], mentre continua a indicare il contesto teorico e pratico del teatro contemporaneo, si allarga a significare un contesto di relazioni e di iniziative culturali, nemmeno tutte interne al teatro e però frutto della sua influenza e della sua attività.”⁹²;
- la creazione di una serie di relazioni personali, frutto di una frequentazione non occasionale e attiva del teatro, all’interno della comunità o famiglia degli spettatori. Si tratta, cioè, di quello che abbiamo più volte definito “valore aggiunto” del teatro, e che abbiamo individuato nella socialità o relazionalità. Giacchè, molto chiaramente, lo individua come uno dei caratteri che costituiscono il teatro e il suo consumo, e che ne marcano la specificità rispetto ad altre forme culturali. La socialità è la conseguenza naturale del ristretto numero di persone che formano le comunità degli spettatori, moltiplicato per la numerosa serie di esperienze che gli spettatori stessi vivono all’interno del teatro.

Infine resta da sottolineare e comprendere un’ultima questione: che cosa produce l’esiguità e la concentrazione del numero di “consumatori”, quando viene moltiplicata per una così complessa modalità di “consumo”. E’ infatti inevitabile che un costante e confuso attraversamento di intercambiabili esperienze attive – nel piccolo spazio e nel numero del teatro – produca a sua volta relazioni assimilabili a quelle di tipo interpersonale.

Dentro la pratica dell’attività teatrale come consumo, la *relazionalità* non è più soltanto una proprietà dell’evento teatrale, ma una qualità che informa di sé la modalità del suo consumo. Attorno all’occasione spettacolare, per attori e spettatori, si incrementa una situazione di scambio e di conoscenza reciproca: [...] reti di relazioni raccolgono – forse ancora divisi per aree e per tendenze – i consumatori di attività teatrale. A volte può sembrare che il consumo non occasionale di teatro disegni “un ambiente”. Di certo, almeno, vive nel tentativo continuo di una sua progettazione.

Lungi dall’essere una superfluità indifferente, la diffusa relazionalità - anche quando solamente potenziale – è il dato che distingue definitivamente l’*attività teatrale come consumo*.⁹³

Attraverso le analisi dei modelli che abbiamo individuato, e attraverso l’inquadramento delle esperienze osservate nelle considerazioni di alcuni studiosi di teatro che hanno posto particolare attenzione alla questione del pubblico, siamo giunti a tracciare un identikit dello *spettatore partecipante*. Ma, nel percorso che va dall’inizio di questo studio fino alle sue conclusioni, si è evidenziata anche una storia evolutiva di questo tipo di spettatore e delle occasioni che gli hanno permesso di essere tale: dalla instancabile attività di coinvolgimento

ed educazione del pubblico svolta negli anni Cinquanta dai fautori del teatro popolare, alla proliferazione delle possibilità di un intervento attivo nel processo teatrale con il teatro di gruppo negli anni Settanta e Ottanta, fino alla strutturazione delle modalità partecipative avvenuta a opera dei Centri, e poi diffusasi come modello organico presso molte strutture teatrali.

Questo modello organico si è sviluppato in una serie di importanti e appassionanti esperienze giunte fino ai giorni nostri, che quindi raccolgono sia un'eredità di pratiche (appunto quelle del teatro popolare, dei gruppi, dei Centri), sia un'eredità di teorie sulla relazione teatrale, sulla competenza dello spettatore, sul processo e sullo spettatore partecipante, che ne costituiscono il presupposto implicito ma irrinunciabile. Esperienze preziose e dalle radici profonde, "botteghe di formazione e di passione" che vale la pena conoscere, sostenere, conservare.

NOTE

- ¹ Bruno Schacherl, *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.104.
- ² Giorgio Guazzotti, *Il primo Teatro pubblico*, in AA.VV., *Il Piccolo Teatro d'Arte. Quarant'anni di lavoro teatrale: 1947-1987*, Milano, Electa, 1988, p.38.
- ³ Bernard Dort, prefazione all'edizione italiana di *Teatro pubblico*, Padova, Marsilio Editori, 1967, p.15.
- ⁴ Id., *I "Nuovi Teatri" al momento della scelta*, ivi, p.338.
- ⁵ Id., introduzione a *Teatro Pubblico*, ivi, p.41 [corsivo mio].
- ⁶ Jean Vilar, *Le T.N.P. service public*, in *Le théâtre, service public*, Parigi, Gallimard, 1975, p.173.
- ⁷ Emilio Pozzi, (a cura di), *Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico*, Milano, Mursia, 1977, p.161.
- ⁸ Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Torino, Einaudi, 1965, p.48.
- ⁹ *Teatro d'arte, per tutti*, in A.A.V.V., *Il Piccolo Teatro d'Arte*, cit., p.35.
- ¹⁰ Paolo Grassi, *Del parlare in pubblico*, in Emilio Pozzi, (a cura di), *Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico*, cit., p.167.
- ¹¹ Id., *La ragione storica del Piccolo*, ivi, p.175.
- ¹² Ibidem.
- ¹³ Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore partecipante*, Milano, Guerini studio, 1991, p.69.
- ¹⁴ Bernard Dort, *Teatro pubblico*, cit., p.345 [corsivo miei].
- ¹⁵ Gian Renzo Morfeo, *Il teatro popolare in Francia (da Gémier a Vilar)*, Bologna, Cappelli Editore, 1960, p.110.
- ¹⁶ Ivi, p.110, nota 11 [corsivo mio]. Per il testo originale: Jean Vilar, *Le théâtre, service public*, cit.

- ¹⁷ Gian Renzo Morteo, *ivi*, p.119.
- ¹⁸ Per il testo completo di uno di questi questionari: *ivi*, p.112, nota 12.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ *Teatro d'arte, per tutti*, in AA.VV., *Il Piccolo Teatro d'arte*, cit., p.35.
- ²¹ *Ivi*, p.62.
- ²² *Petit manifeste de Suresnes*, in Jean Vilar, *Le théâtre, service public*, cit., p.146.
- ²³ Emilio Pozzi, (a cura di), *Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico*, cit., p.206.
- ²⁴ Nel DL 470/99, istitutivo dei Teatri Stabili di Innovazione, viene stabilito che tali strutture devono caratterizzarsi, fra le altre cose, per la finalità pubblica del progetto artisticoculturale e per lo sviluppo del metodo di ricerca in collaborazione con le Università.
- ²⁵ Emilio Pozzi, *ivi*, p.208.
- ²⁶ Giorgio Guazzotti, *Il primo teatro pubblico*, in A.A.V.V., *Il Piccolo Teatro d'Arte*, cit., p.37.
- ²⁷ Gian Renzo Morteo, *Il teatro popolare in Francia (da Gémier a Vilar)*, cit., p.79.
- ²⁸ *Ivi*, p.106.
- ²⁹ Marco Consolini, *Théâtre Populaire 1953-1964. Storia di una rivista militante*, Roma, Bulzoni, 2002, p.36 [corsivo mio].
- ³⁰ Bruno Schacherl, *Teatro stabile come teatro popolare: l'idea di Vilar*, in Andrea Mancini (a cura di), *Vito Pandolfi. I percorsi del teatro popolare*, cit., p.105.
- ³¹ Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma, Bari, Laterza, 1990.
- ³² Valeria Ottolenghi, *Raccontando il percorso: spunti di pensiero*, in *Teatro Popolare di Ricerca. Tpr. Una nozione in progress*, in "Prove di drammaturgia", V, 2, 1999.
- ³³ Marco Baliani, *I punti critici: domande*, *ivi*.
- ³⁴ Pippo Delbono, *Un linguaggio complesso, un teatro semplice*, *ivi*.
- ³⁵ Marco Martinelli, "Una grande cerchia di esperti", *ivi*.
- ³⁶ A questo proposito vedi Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore partecipante*, cit.
- ³⁷ Circolare ministeriale del 31.7.1985, art.14.
- ³⁸ Decreto 4 novembre 1999, n.470, *Regolamento recante criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza agli stanziamenti del Fondo Unico per lo Spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n.163*, www.spettacolo.beniculturali.it.
- ³⁹ *Ivi* [corsivi miei].
- ⁴⁰ Adriano Gallina, *Il Teatro Ragazzzi*, in Mimma Gallina, *Organizzare teatro*, Milano, Franco Angeli, 2001, p.102.
- ⁴¹ Cristina Valenti, *Contemporaneità del Teatro Ragazzzi*, in Cristina Valenti, (a cura di), *Teatro d'animazione: percorsi pedagogici e linguaggi delle diversità*, dispense

anno accademico 2001/2002, Università degli Studi di Genova, corso di laurea Dams, p.141.

⁴² Andrea Porcheddu, *Se Macbeth va a scuola...*, in Andrea Porcheddu (a cura di), *Il compagno di Banquo*, Roma, Fabio Croce Editore, 2002, p.29.

⁴³ Raffaella Ilari, *Dal guardare al fare al guardarsi fare*, ibidem, p.103.

⁴⁴ Per una proposta di classificazione delle competenze dello spettatore vedi Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982.

⁴⁵ Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore partecipante*, cit.

⁴⁶ Ivi, p.69.

⁴⁷ Raffaella Ilari, *Dal guardare al fare al guardarsi fare*, in Andrea Porcheddu (a cura di), *Il compagno di Banquo*, cit., p.103.

⁴⁸ Andrea Porcheddu, *Se Macbeth va a scuola...*, in Andrea Porcheddu (a cura di), *Il compagno di Banquo*, cit., p.26 [corsivo mio].

⁴⁹ *Così impari! Dal guardare, al fare al guardarsi fare*, dattiloscritto inedito, Archivio Teatro delle Briciole.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Per un resoconto completo dell'esperienza vedi Alessia Todeschini, (a cura di), *Scuola d'Arte dell'Ascolto. Inventare il vero. Primo anno dedicato ad Attilio Bertolucci, stralci dal diario del 2002*, e *Scuola d'Arte dell'Ascolto. Inventare il vero. Secondo anno dedicato a Rino Gaetano, stralci dal diario del 2003*, pubblicazioni interna, Teatro delle Briciole.

⁵² Alessandra Belledi, *UniTea: una ricerca che è scienza ma anche arte*, introduzione a Mattia Toscani, (a cura di), *Riaffilare lo sguardo: il teatro e le tecniche originarie*, Edizioni Unicopoli, Milano, 1999, p.16.

⁵³ Raffaella Ilari, *Dal guardare al fare al guardarsi fare*, in Andrea Porcheddu, *Il compagno di Banquo*, cit., p.104.

⁵⁴ Gianmarco Zappalaglio, *Un teatro popolare*, in Enzo G. Cecchi (a cura di), *Un teatro vi è*, ed. Comune di Romanengo e Provincia di Cremona, 2003, p.9 [corsivi miei].

⁵⁵ Intervista a Enzo Cecchi e Gianmarco Zappalaglio tenuta a Romanengo il 31/03/2004.

⁵⁶ Gianmarco Zappalaglio, *Un teatro popolare*, in Enzo Cecchi (a cura di), cit., p.9.

⁵⁷ Marco de Marinis, *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano, 1982.

⁵⁸ Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore partecipante*, cit., p.161.

⁵⁹ Intervista a Enzo Cecchi e Gianmarco Zappalaglio, cit.

⁶⁰ Enzo G. Cecchi, (a cura di), cit., p.72.

⁶¹ Onofrio Cutaita, *Teatro a Sud: dalla distribuzione alla progettazione nei territori (il*

caso "Aree Disagiate"), in Mimma Gallina, *Organizzare teatro*, Milano, Angeli, 2003, p.139.

⁶² Per una ricognizione completa degli artisti, degli spettacoli e delle attività culturali dei primi quattro anni del progetto (1998-2001) vedi *La scena meridiana. Teatri a sud, un progetto di sviluppo*, "Etinformat", luglio 2001.

⁶³ Onofrio Cutaia, *Teatro a Sud: dalla distribuzione alla progettazione nei territori (il caso "Aree Disagiate")*, in Mimma Gallina, *Organizzare teatro*, cit., p.139 [corsivo mio].

⁶⁴ Andrea Porcheddu, *Se Macbeth va a scuola...*, in Andrea Porcheddu (a cura di), *Il compagno di Banquo*, Roma, Fabio Croce Editore, 2002, p.34.

⁶⁵ *Pass 3: pubbliche amministrazioni per lo sviluppo del Sud*, in *La scena meridiana*, cit., p.157.

⁶⁶ *Fare ogni giorno teatro in un'isola. A colloquio con Alessandro Lay*, ivi, p.82.

⁶⁷ *Ascoltando i racconti in tram. A colloquio con Laura Angiulli*, ivi, p.51.

⁶⁸ *Fare ogni giorno teatro in un'isola. A colloquio con Alessandro Lay*, ivi, p.82.

⁶⁹ *Una porta sempre aperta sul Meridione. A colloquio con Enrico Ianniello e Toni Laudario*, ivi, p.46.

⁷⁰ *In cucina con i propri miti. A colloqui con Massimo Lanzetta e Luciana Paolicelli*, ivi, p.67.

⁷¹ *Una porta sempre aperta sul Meridione. A colloquio con Enrico Ianniello e Toni Laudario*, ivi, p.46.

⁷² Massimo Marino, *Un racconto di fondazione*, ivi, p.27.

⁷³ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p.41.

⁷⁴ Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore partecipante*, cit., p.17.

⁷⁵ Ivi, p.31.

⁷⁶ Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit., p.64.

⁷⁷ Id., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, cit., p.8.

⁷⁸ Richard Schechner, *La teoria della performance. 1970-1983*, Roma, Bulzoni, 1984, p.95.

⁷⁹ Ivi, p.81.

⁸⁰ Id., *La teoria della performance. 1970-1983*, cit., in Marco De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p.201.

⁸¹ Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore partecipante*, cit., p.65. Questo concetto si trova espresso anche in Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, cit., e *Semiotica del teatro*, cit., nonché in De Marinis-Altieri, *Il lavoro dello spettatore nella produzione dell'evento teatrale*, in "Sociologia del lavoro", 25.

⁸² Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit., p.69.

⁸³ Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore partecipante*, cit., p.17.

⁸⁴ Ivi, p.59.

⁸⁵ Ivi, p. 65

⁸⁶ Ivi, p.62.

⁸⁷ Ivi, p.63.

⁸⁸ Ivi, p.64.

⁸⁹ Ivi, p.59, nota10.

⁹⁰ Ivi, p. 64.

⁹¹ Ivi, p.177 (corsivo mio).

⁹² Ivi, p.20.

⁹³ Ivi, p.69.

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?

© 2005 by Teatri di Vita, Bologna
Prima edizione: maggio 2005
Seconda edizione: aprile 2014
ISBN 978-88-907466-8-0
www.teatridivita.i