

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN  
ARTI VISIVE, PERFORMATIVE, MEDIALI  
Ciclo XXXI**

Settore Concorsuale: 10/C1

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART05

**LINGUAGGI E PARADIGMI DELLA PARTECIPAZIONE IN EUROPA**

**Con tre focus su Teatro de los Sentidos, Roger Bernat\_FFF, Rimini Protokoll**

Presentata da: Carmen Pedullà

Coordinatore Dottorato

Daniele Benati

Supervisore

Cristina Valenti

Esame finale anno 2019



## ABSTRACT

Qual è il ruolo dello spettatore oggi? E cosa significa “partecipazione” nel panorama scenico contemporaneo? Il coinvolgimento del pubblico come parte integrante e determinante dell'accadimento scenico è ormai una pratica ampiamente diffusa, in grado di mettere in discussione le teorie e le prassi del linguaggio teatrale. Sono sempre più numerose le compagnie che decidono di dedicarsi, totalmente o parzialmente, a un teatro di partecipazione, ridefinendo di fatto il ruolo attribuito alla figura dello spettatore. Ne deriva un panorama scenico multiforme in cui i diversi formati drammaturgici fanno emergere molteplici declinazioni partecipative.

Questo studio parte da una breve genealogia attraverso la quale si sono rintracciati i precedenti storici di ciò che intendiamo come *partecipazione attiva*, fino ad arrivare alla profonda trasformazione della relazione attore-spettatore avvenuta in maniera radicale e diffusa a partire dal XX secolo. Le nozioni di *festa*, *pubblico* e *gioco* hanno permesso di individuare le premesse culturali dell'indagine.

La ricerca condotta a livello europeo ha fatto emergere formati partecipativi molto diversi tra loro, oltre a differenti possibilità di intervento da parte dello spettatore. Prendendo atto di tale molteplicità, si è approdati alla definizione di una mappa che comprende diversi paradigmi partecipativi, di cui si tracciano le particolarità distintive. Si sono definiti in particolare i paradigmi *immersivo* (a sua volta declinabile in *immersivo-multisensoriale* e in *immersivo-itinerante*), *interattivo*, *spett-attoriale* e *partecipato*. Di ognuno di essi vengono forniti esempi, attraverso l'analisi degli spettacoli europei maggiormente emblematici, unitamente a riferimenti teorici ed epistemologici.

La dissertazione comprende inoltre tre *focus* dedicati ad approfondire le esperienze di tre compagnie selezionate sia per la loro importanza e la loro funzione precorritrice, sia in quanto rappresentative di linguaggi e approcci differenti. Si tratta del Teatro de Los Sentidos, diretto dall'antropologo e drammaturgo colombiano Enrique Vargas, della compagnia catalana FFF\_Roger Bernat, diretta da Roger Bernat, e del gruppo berlinese Rimini Protokoll, diretto da Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel. Nel primo caso, un'esperienza partecipativa basata sulla “poetica dei sensi”, nel

secondo caso il coinvolgimento dello *spett-attore* come responsabile unico dello spettacolo in assenza di attori, nel terzo caso l'introduzione degli *experts of the everyday* per una partecipazione di tipo documentaristico.

# Indice

|   |            |
|---|------------|
| INTRODUZIONE.....   | 9          |
| <b>I CAPITOLO La partecipazione come pratica scenica.....</b>                           | <b>17</b>  |
| I.1 La partecipazione nella contemporaneità.....  | 17         |
| I.1 Per una genealogia della partecipazione.....  | 18         |
| I.1.1 La festa.....   | 22         |
| I.1.2 Il pubblico.....  | 27         |
| I.1.3 Il gioco.....   | 30         |
| I.2 Lo spettatore: partecipante, spettatore o spett-attore? Excursus storico.....       | 36         |
| I.2.1 Per chi fare teatro. Responsabilità ed emancipazione dello spettatore.....        | 37         |
| I.2.2 La caduta del <i>limen</i> .....  | 40         |
| I.2.3 Teatro delle azioni sociali e scienze umane.....                                  | 42         |
| I.2.4 Prime prove di partecipazione: animazione, cooperazione e teatri di comunità..... | 46         |
| I.2.5 Teatro relazionale e non-attore.....  | 50         |
| I.2.6 Spettatore partecipante e spettatore emancipato.....                              | 52         |
| I.2.7 Il contributo dei performance studies.....  | 53         |
| I.2.8 Il contributo della semiotica.....  | 57         |
| I.3 Il dispositivo: architetture della partecipazione.....                              | 66         |
| I.4 Paradigmi partecipativi.....  | 73         |
| I.4.1 Paradigma immersivo.....  | 75         |
| I.4.1.1 Paradigma immersivo-multisensoriale.....  | 77         |
| I.4.1.2 Paradigma immersivo-itinerante.....   | 84         |
| I.4.2 Paradigma interattivo.....  | 92         |
| I.4.3 Paradigma spett-attoriale.....  | 99         |
| I.4.4 Paradigma partecipato.....  | 105        |
| I.4.5 Conclusioni: il teatro partecipato e il teatro partecipativo.....                 | 112        |
| <b>II CAPITOLO Il teatro dei sensi di Enrique Vargas.....</b>                           | <b>117</b> |
| II.1 Enrique Vargas: la scoperta dell'arte scenica tra teatro e antropologia.....       | 117        |

|  |            |
|--|------------|
| II.2 Teatro de los Sentidos: la poetica dei sensi.....   | 125        |
| II.2.1 <i>Viajeri e habitantes</i> : lo spettatore come <i>imaginante</i> e l'arte dell'abitare..... | 131        |
| II.3 Gli spettacoli manifesto.....   | 137        |
| II.3.1 <i>El Hilo de Ariadna</i> .....   | 139        |
| II.3.2 <i>Oráculos</i> .....   | 143        |
| II.3.3 <i>La Memoria del vino</i> .....  | 145        |
| II.4 <i>Pequeños ejercicios para el buen morir</i> .....   | 147        |
| <b>III CAPITOLO Il teatro di Roger Bernat: la partecipazione come <i>desconocimiento</i></b>         |            |
| <b>dello spett-attore.....</b>   | <b>151</b> |
| III.1 Roger Bernat_FFF.....  | 151        |
| III.2 <i>L'enfant terrible</i> del teatro.....   | 152        |
| III.2.1 <i>Bona Gent</i> .....   | 156        |
| III.2.2 <i>La la la la la</i> .....  | 159        |
| III.3 <i>Las regals del juego e las instrucciones de uso</i> .....                                   | 163        |
| III.3.1 Actuar.....  | 167        |
| III.3.2 Dispositio.....  | 168        |
| III.3.3 Soledad.....   | 169        |
| III.3.4 Colectividad.....  | 170        |
| III.3.5 Comprometerse con el cuerpo.....   | 171        |
| III.4 <i>Domini Públic</i> : lo spettatore giocatore.....  | 173        |
| III.4.1 Lo spettacolo.....   | 174        |
| III.4.2 La dialettica tra spettatore e attore: un "gioco alla vita".....                             | 179        |
| III.5 <i>Pendiente de voto</i> : i paradossi del "teatro-parlamento".....                            | 184        |
| III.5.1 Lo spettacolo.....   | 185        |
| III.5.2 Drammaturgia e programmazione.....   | 188        |
| III.5.3 Tra libertà e manipolazione: la politica della finzione.....                                 | 189        |
| III.6 <i>Numax-Fagor-plus</i> , reenactment dell'assemblea operaia.....                              | 195        |
| III.6.1 Genesi del progetto.....   | 195        |
| III.6.2 Lo spettacolo.....   | 197        |
| III.6.3 Numax, Fagor e plus: tempi "transitivi".....   | 202        |

|           |  |            |
|-----------|--|------------|
| III.6.4   | Il reenactment: i tempi della <i>parola</i> .....                                    | 205        |
| III.6.5   | Comunità di progetto e <i>participación real</i> .....                               | 209        |
| III.7     | <i>We need to talk</i> : il doppiaggio come dispositivo di confessione.....          | 216        |
| III.7.1   | Lo spett-attore: doppiatore e testimone.....   | 217        |
| III.8     | <i>No se registran conversaciones de interés</i> : la scelta dello spett-attore..... | 223        |
| III.8.1   | Lo spettacolo.....   | 224        |
| III.8.2   | Lo spett-attore tra azione e reazione.....   | 228        |
| III.8.3   | La partecipazione come <i>desconocimiento</i> .....                                  | 232        |
| <b>IV</b> | <b>CAPITOLO Rimini Protokoll, il teatro degli <i>esperti della realtà</i></b> .....  | <b>235</b> |
| IV.1      | Le tre anime del collettivo: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel.....          | 235        |
| IV.2      | <i>Rimini Protokoll ABCD</i> : un vademecum.....                                     | 237        |
| IV.3      | <i>Remote X</i> .....  | 242        |
| IV.3.1    | L'itinerario.....  | 243        |
| IV.3.2    | Lo spettatore avatar.....  | 246        |
| IV.4      | <i>Home Visit Europe</i> .....   | 250        |
| IV.4.1    | Un gioco da tavolo performativo.....   | 251        |
| IV.4.2    | “Play the theatre”, ovvero “ri-teatralizzazione della realtà”.....                   | 253        |
| IV.5      | <i>Nachlass – Pièces sans personnes</i> .....  | 257        |
| IV.5.1    | Viaggio nelle “stanze di una morte annunciata”.....                                  | 257        |
| IV.5.2    | Il tempo tra presenza e assenza: l’eredità della memoria.....                        | 260        |
| IV.5.3    | La seduzione dello spettatore: alle soglie della realtà.....                         | 262        |
|           | <b>CONCLUSIONI</b> .....   | <b>265</b> |
|           | <b>Teatrografia degli spettacoli citati</b> .....                                    | <b>273</b> |
|           | <b>Bibliografia</b> .....  | <b>293</b> |

# INTRODUZIONE

“The nineteenth century was a century of actors. The twentieth century was a century of directors.  
The twenty-first century is a century of spectators”<sup>1</sup>.

Nella varietà delle sue forme, la partecipazione si presenta come l'imperativo dominante della scena contemporanea. Dalle produzioni delle compagnie di ricerca alle programmazioni dei teatri e dei festival fino a manifestazioni di arte contemporanea su scala europea, è quasi impossibile non imbattersi almeno in una proposta che preveda il coinvolgimento dello spettatore.

Secondo quali prospettive è possibile dunque inquadrare il paradigma della partecipazione in ambito scenico? È lecito domandarsi se si tratti di una tendenza dalle valenze prevalentemente etico-sociali o estetiche. Ed è lecito domandarsi, al contempo, quale relazione esista tra le attuali politiche neo-liberiste e la fioritura dei formati partecipativi, sia in ambito artistico sia in ambito politico-sociale. In campo artistico si osserva una tendenza che vede l'individuo proporsi come autore di se stesso<sup>2</sup>. Si tratta di ciò che Boris Groys definisce come “auto-design”, che corrisponde alla progressiva e radicale convergenza di artisti e pubblico: “anche se non tutti facciamo arte, siamo tutti opere d'arte, siamo tutti autori di noi stessi”<sup>3</sup>. Si tratta di comprendere il nesso, da questo punto di vista, con l'autorialità dello spettatore nell'ambito del teatro a base partecipativa.

Lo stato dell'arte della letteratura critica sulla partecipazione in ambito europeo comprende numerosi studi, soprattutto di ambito anglosassone, anche se il quadro che ne deriva risulta perlopiù disomogeneo e frammentario. La definizione maggiormente ricorrente è quella di “Immersive Theatre”, ad evidenziare il superamento della distanza tra lo spettatore e la situazione performativa nella quale egli è incluso.

---

1 *Introduction*, A. R. Burzyńska (edited by), *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*, Berlin, Alexander Verlag&Live Art Development Agency, 2016, pp. 9-12, p. 9.

2 B. Groys, *Going Public*, Berlin, Sternberg Press, 2010; ed. it. *Going Public. Scrivere d'arte in chiave non estetica*, Milano, Postmedia, 2013, p. 27. Si vedano inoltre gli studi di Alan Kirby.

3 *Ibidem*.



Secondo gli studi anglosassoni<sup>4</sup> l’Immersive Theatre costituirebbe un genere teatrale a sé stante, al quale sono riconducibili diverse compagnie afferenti allo scenario inglese – ad esempio Punchdrunk, Armadillo’s Theatre, non zero one – che propongono performance interattive, inclusive, con il coinvolgimento concreto del pubblico<sup>5</sup>.

Un contributo rilevante a proposito della pratica partecipativa proviene anche dal campo delle arti visive, grazie agli studi di Claire Bishop<sup>6</sup>, che nel suo *Inferni artificiali*, traccia un quadro dei principali fenomeni artistici riconducibili alle poetiche della partecipazione – con un excursus storico tra XX e XXI secolo – in antitesi allo standard di “passività” del consumo spettatoriale. La partecipazione nel campo delle arti visive sarebbe in grado di creare uno spazio comune e collettivo di cui l’autrice traccia un’ampia ricognizione.

Vi sono inoltre volumi, saggi e pubblicazioni dedicati all’analisi del lavoro di alcune compagnie<sup>7</sup>, tra cui Roger Bernat\_FFF, Rimini Protokoll e il Teatro de los Sentidos, su cui il nostro lavoro si è soffermato maggiormente, che consentono di individuare le caratteristiche principali della partecipazione in ambito scenico. Esiste inoltre un

---

4 Cfr. in particolare J. Frieze (edited by), *Reframing Immersive Theatre. The politics and pragmatics of Participatory Performance*, London, Palgrave Macmillan, 2016; A. Alston, *Beyonde Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation*, London, Palgrave Macmillan, 2016; A. Harpin, H. Nicholson (ed. by), *Performance and Participation: Practices, Audiences, Politics*, Basingtoke, Palgrave Macmillan, 2017.

5 Cfr. in particolare G. White, *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the invitation*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013; A. Alston, *Beyonde Immersive Theatre*, cit.; J. Frieze (edited by), *Reframing Immersive Theatre* cit..

6 Cfr. in particolare C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, “Artforum”, febbraio 2006, pp.178-183; C. Bishop, B. Groys, *Bring the Noise*, “Tate Etc.”, Londra, 16, 2009, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise>; C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London – New York, Verso, 2012; ed. it. *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell’arte partecipativa*, a cura di C. Guida, Luca Sossella Editore, 2015.

7 Per citarne alcuni fra i principali D. Palmeri *Mise en abyme, participación y encuentros en la escena de Roger Bernat*, Barcelona, liquidDocs, 2016; M. Pagliaro, *Todo ya está aquí aunque no se vea. Enrique Vargas y el Teatro de los Sentidos*, Barcelona, Corre la Voz, 2016, ed. it. *Le coincidenze sospese. Enrique Vargas e il Teatro de los Sentidos*, Palermo, Navarra Editore, 2018; Ó. Cornago, *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*, Madrid, Abada Editores, 2015; F. Massip, *El teatre català (I espanyol). Panorama del teatre català des de final del segle XX fins a l’actualitat*, “Estudis Escenics - Quadern de l’Institut. Dossier: el teatre europeu contemporani”, MMXIII, 39-40 (2013), pp. 207-263; I. Alcázar Serrat, *Los espacios escénicos del ciclo Bona Gent de Roger Bernat*, “Telondefondo. Revista de Teoria y Critica teatral”, MMXII, 16 (Dicembre 2012), pp. 306-328; *Rimini Protokoll, ABCD*, Berlin, Verlag Theater der Zeit, 2012; M. Dreyse, F. Malzacher (Hg.), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin, Alexander Verlag, 2007.

volume di recente pubblicazione, *Joined Forces*<sup>8</sup>, a cura di Anna R. Burzyńska, che raccoglie vari saggi di studiosi e artisti delle principali compagnie di teatro partecipativo attivi sulla scena europea, fornendo importanti materiali di indagine.

Lo studio che qui proponiamo intende indagare proprio la scena contemporanea europea, a partire dall'individuazione e dall'analisi dei linguaggi e dei paradigmi che la caratterizzano, per restituirne una visione organica, attualmente assente negli studi dedicati alla materia, che tenga conto in particolare della trasformazione del ruolo dello spettatore.

L'elaborato si sviluppa in due parti. La prima parte offre un'inquadratura storico-teorica della partecipazione arrivando alla definizione dei principali paradigmi partecipativi riferibili alla scena contemporanea (e a quelle che ne sono state le esperienze precorritrici).

Nel primo capitolo si cerca di ricostruire una genealogia della partecipazione, individuandone le premesse storico-culturali. La *festa*, il *pubblico* e il *gioco* sono i parametri assunti come "costanti" storiche di riferimento della relazione partecipativa, dai suoi fondamenti in età antica e moderna, fino alla più recente contemporaneità.

Si propone successivamente una breve ricognizione storica, a partire dagli anni Sessanta, con le prime esperienze di animazione teatrale e di teatro a base relazionale, individuando l'importanza dei contributi forniti dai *performance studies* e dagli studi di semiotica teatrale, con particolare riferimento alla figura dello spettatore.

Una trattazione specifica è dedicata alla centralità assunta dal dispositivo scenico nelle esperienze partecipative contemporanee, sia sul piano della concezione generale della creazione performativa, sia come medium che rende possibile l'ibridazione tra spazio fisico e spazio digitale.

Verificata la complessità e la varietà delle formule partecipative, lo studio propone in seguito l'individuazione di alcuni paradigmi che consentono di definire una mappa delle modalità di coinvolgimento dello spettatore in ambito europeo. Nello specifico sono individuati i paradigmi *immersivo* (declinabile in *multi-sensoriale* e *itinerante*), *interattivo*, *spett-attoriale* e *partecipato*. Riteniamo infatti che la partecipazione debba essere considerata non un "genere", ma piuttosto un ambito all'interno del quale sono

8 A. R. Burzyńska (edited by) *Joined Forces*, cit.

rintracciabili differenti formule, alle quali non corrispondono vere e proprie “tipologie” di teatro – se non nel caso riferibile, come vedremo, al teatro *partecipato* –, ma specifici paradigmi di funzionamento.

L'*oggetto materiale* della nostra indagine sono gli spettacoli, che consentono di individuare i tratti peculiari riconducibili ai rispettivi paradigmi (e può accadere che le performance di una stessa compagnia siano riconducibili a paradigmi differenti).

Il paradigma *immersivo* propone allo spettatore un percorso inclusivo all'interno di una dimensione trasformativa che lo vede protagonista, accompagnato eventualmente da un performer-guida, e si declina a sua volta nei paradigmi *immersivo-multisensoriale* e *immersivo-itinerante*.

Il paradigma *immersivo-multisensoriale* prevede per lo spettatore un ruolo di “viaggiatore” che lo introduce in spazi inconsueti, dove attivare una percezione multisensoriale. All'interno del paradigma sono analizzati gli spettacoli *El Hilo de Ariadna* e *Pequeños ejercicios para el buen morir* del Teatro de los Sentidos diretto dal regista colombiano Enrique Vargas, *Dopo* di Gabriella Salvaterra, *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore* del Teatro del Lemming, diretto da Massimo Munaro, *Teatro da mangiare?* e *Tutto quello che so del grano* del Teatro delle Ariette.

Il paradigma *immersivo-itinerante* si declina in vere e proprie esplorazioni alla scoperta di luoghi sconosciuti, o resi tali dall'esperienza “delocalizzata” dello spettatore. Si parte dall'esperienza precorritrice *Trilogia. In viaggio con lo spettatore* della Compagnia Laboratorio di Pontedera, diretta dal regista Roberto Bacci, per analizzare poi gli spettacoli del progetto *Interior Site Project* della compagnia Cuocolo/Bosetti: *Roberta va in hotel/Private Eye*, *Roberta fa una passeggiata/The Walk*. Allo stesso ambito sono ascrivibili gli spettacoli *Remote X* e *Nachlass* di Rimini Protokoll e *Fondamenta* e *Via San Pietro 4* di Circolo Bergman.

Il paradigma *interattivo* propone la sostanziale compresenza di spettatori e attori in una situazione che conserva la collocazione convenzionale del pubblico. Seduto in platea, lo spettatore partecipa alle dinamiche sceniche sporadicamente, su invito dei performer, e in relazione al progetto drammaturgico specifico. Tra le performance analizzate, *Revolution now!* e *Kitchen* del collettivo anglo-tedesco Gob Squad;

*Roberta va al cinema/MM&M* di Cuocolo/Bosetti; *War Now!* e *Overload* di Sotterraneo; *Amleto* di Collettivo Cinetico; *To be or not to be Roger Bernat* di Fanny & Alexander.

Il paradigma *spett-attoriale* radicalizza l'indagine attorno al ruolo dello spettatore, unica presenza sulla scena, dove non compaiono attori professionisti. In questo caso lo spettatore si relaziona unicamente con il dispositivo, che guida le sue azioni di volta in volta attraverso domande e istruzioni. Principale rappresentante e fondatore del teatro spett-attoriale è Roger Bernat con la compagnia da lui diretta Roger Bernat\_FFF, che ha prodotto in particolare gli spettacoli *Domini Públic*, *Pendiente de voto*, *Numax-Fagor-plus*, *We need to talk* e *No se registran conversaciones de interés*. Altri spettacoli che appartengono al formato spett-attoriale: *Home Visit Europe* di Rimini Protokoll; *Quiet Volume* di Ant Hampton; *IXI No, non distruggeremo* di Collettivo Cinetico; *iD* di Dynamis e *XY Condividi la posizione – un gioco con, in e per piazza Verdi* di Manimotò. Sono inoltre riconducibili allo stesso paradigma alcuni spettacoli-percorso che assumono la valenza di vere e proprie cerimonie, tra cui *Desplazamiento del Palacio de La Moneda* e *The place of the Thing*, progetti del gruppo catalano Roger Bernat\_FFF, *Cross Section* della compagnia israeliana Public Movement diretta da Dana Yahalomi.

Il paradigma *partecipato* prevede invece il coinvolgimento dello spettatore a partire dal processo creativo vero e proprio per poi coinvolgerlo nel ruolo di *partecipante* “non-attore”. Tra i principali spettacoli-progetti presi in considerazione, *Futuri Maestri* della Compagnia del Teatro dell'Argine, *Un'Odissea in Valsamoggia* del Teatro delle Ariette, *Il Ratto d'Europa* del regista Claudio Longhi, *W.i.s.e. Project* a cura di Sonia Antinori, Heidrun Kaletsch e Katja Von Der Ropp, *Inferno* del Teatro delle Albe, *Mercuzio non vuole morire – La vera tragedia in Romeo e Giulietta* della Compagnia della Fortezza diretta da Armando Punzo, *Il malComune* del Teatro Povero di Monticchiello.

La seconda parte della dissertazione, articolata in tre capitoli, restituisce tre focus dedicati alle esperienze di altrettante compagnie, individuate sia per il loro ruolo fondativo, sia perché rappresentative di declinazioni partecipative molto differenti tra

loro. Si tratta di: Teatro de los Sentidos, Roger Bernat\_FFF e Rimini Protokoll, che consentono di indagare più a fondo alcune delle peculiarità partecipative emergenti nel teatro contemporaneo.

All'esperienza del Teatro de los Sentidos, guidato dal regista e antropologo colombiano Enrique Vargas, è dedicato il secondo capitolo. Il formato partecipativo praticato dal gruppo si fonda sulla trasformazione dello spettatore in *viajero*, chiamato a percorrere insieme al performer-*habitante* un viaggio, nel quale divengono centrali la stimolazione e la percezione multi-sensoriale. Dopo un'analisi del percorso artistico di Enrique Vargas, si prendono in esame gli spettacoli manifesto della compagnia: *El Hilo de Ariadna*, *Oráculos* e *La Memoria del Vino* e *Pequeños ejercicios para el buen morir*.

Il terzo capitolo è dedicato alla compagnia catalana Roger Bernat\_FFF, diretta dal regista Roger Bernat, che rappresenta un caso eccezionale nel panorama contemporaneo per le modalità del tutto specifiche di coinvolgimento dello *spett-attore* e per la funzione assegnata ai dispositivi partecipativi presenti nelle diverse performance. Da *contenido* la partecipazione diviene *formato*, stimolando lo spettatore a intraprendere un percorso critico all'interno del suo stesso ruolo, trovandosi nella condizione di *vedersi* e di vedersi *agire*. Saranno analizzate, come particolarmente emblematiche, le performance *Domini Públic*, *Pendiente de voto*, *Numax-Fagor-plus*, *We need to talk* e *No se registran conversaciones de interés*.

Il quarto e ultimo capitolo è dedicato al teatro del collettivo berlinese Rimini Protokoll, guidato dai registi Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel. La poetica partecipativa del gruppo attraversa formati differenti, da quello immersivo-itinerante a quello spett-attoriale a quello installativo, proponendo il coinvolgimento dello spettatore a partire dal cambio di prospettiva rispetto alla sua posizione convenzionale. Lo spettatore alterna le condizioni di *esperto del quotidiano* (definizione coniata dai registi), *spett-attore* e *visitatore*.

Lo studio qui proposto ha come obiettivo, in definitiva, quello di restituire una mappatura rappresentativa, seppur non esaustiva, della situazione contemporanea della partecipazione in ambito europeo.

Se l'individuazione dei paradigmi consente di delineare i principali formati partecipativi emergenti, i tre focus permettono di comprendere in che modo tali formati riconfigurino il ruolo dello spettatore e la concezione globale del fatto teatrale. Un inquadramento utile a individuare anche le ambiguità, potenzialità e criticità ad esso connesse.

# I CAPITOLO

## La partecipazione come pratica scenica

### I.1 La partecipazione nella contemporaneità

La partecipazione, nel panorama scenico contemporaneo, si presenta come una pratica ampiamente diffusa, in grado di ridefinire le teorie e le prassi teatrali. La sua diffusione vede un numero sempre maggiore di compagnie che decidono di dedicarsi, totalmente o parzialmente, a un *teatro di partecipazione*, con la progressiva ridefinizione del ruolo degli spettatori, secondo modalità distinte, in co-creatori<sup>9</sup> del momento performativo. Ne emerge un panorama scenico multiforme e frammentato, dove le declinazioni partecipative variano a seconda dei diversi disegni drammaturgici, con differenti gradi di inclusione dello spettatore nel momento spettacolare.

Come è accaduto storicamente per molti fenomeni scenici emergenti che hanno ridisegnato i confini di appartenenza dell'universo teatrale, a partire dalla radicale innovazione del Nuovo Teatro negli anni Sessanta del secolo scorso, occorre guardare alla partecipazione come a una pratica scenica che si iscrive in un più ampio contesto sociale, politico e culturale. La partecipazione, di fatto, è ormai diventata parte integrante delle politiche sociali e culturali degli stati neo-liberisti, assurgendo a “paradigma del nostro uso della realtà”<sup>10</sup>, una *conditio sine qua non* tramite cui gli individui prendono parte alla vita sociale e politica contemporanea.

La partecipazione diviene lo strumento di una sorta di meccanismo consensuale che assume la forma di un invito, se non di un imperativo sociale. Un processo che,

---

9 In relazione al termine co-creatore va fatta, sin da principio, una precisazione: lo spettatore “è sempre un *coproduttore* dell'evento cui lo spettacolo dà luogo”, anche nella sua posizione convenzionale, come osserva Marco De Marinis (Cfr. M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 50-61; *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni, 2018, pp. 15-25). Ma qui, e nelle pagine che seguono, con l'utilizzo del termine “co-creatore” ci riferiamo allo spettatore coinvolto *direttamente* e *materialmente* nella costruzione delle dinamiche sceniche, in compresenza o meno dei performer.

10 Questa definizione è stata data da Roberto Fratini Serafide, in occasione della tavola rotonda *Forme della Partecipazione*, nell'ambito del progetto *Il teatro partecipativo di Roger Bernat*, curato da Cristina Valenti, con la collaborazione di chi scrive, per il Centro Teatrale La Soffitta (Bologna 30 marzo 2017).

accompagnato dalla fioritura sempre più diffusa di dispositivi digitali – tablet, smartphone etc. – e dalla proliferazione dei social network, vede l'individuo al centro di processi che lo rendono (apparentemente) protagonista di una narrazione, la *sua*, fino a trasformarlo nell'autore della propria auto-rappresentazione. La condizione prodotta particolarmente dai social media innesca paradossalmente una crisi di identità che ruota attorno alla domanda “Chi siamo in realtà?”, finendo con il produrre un anonimato di massa<sup>11</sup>.

Guardare unicamente alla contemporaneità per tentare di chiarire i contorni di un fenomeno emergente come quello della partecipazione teatrale non è però sufficiente a restituire in modo il più possibile pertinente gli elementi costitutivi di una materia che non ha prodotto al momento uno studio organico, ma vive di definizioni frammentarie e spesso confuse. Per questo motivo, prima di analizzare più specificamente lo stato dell'arte delle attuali declinazioni partecipative sarà utile tratteggiare una breve genealogia del termine *partecipazione* in riferimento ad alcuni elementi fondativi dell'arte scenica, al fine di facilitare la comprensione di alcuni snodi concettuali cruciali.

## **I.1 Per una genealogia della partecipazione**

In primo luogo, a cosa ci riferiamo quando parliamo di partecipazione? Il significato etimologico del termine, (dal tardo latino *participatio - onis*), ci suggerisce che con “partecipazione” si intende “il fatto di prendere parte a una forma qualsiasi di attività, sia semplicemente con la propria presenza, con la propria adesione, con un interessamento diretto, sia recando un effettivo contributo al compiersi dell'attività stessa”<sup>12</sup>. L'etimologia del termine ci permette così di mettere in luce un primo elemento cruciale: la partecipazione avverrebbe “sia semplicemente con la propria presenza [...] sia recando un effettivo contributo al compiersi dell'attività stessa”. Tale significato, se ricondotto al nostro campo di indagine, ovvero quello scenico, svela la

---

11 Si vedano al proposito le recenti teorie nel campo dei *media digital studies* e in particolar modo le teorie elaborate da Geert Lovink, teorico delle culture di rete. G. Lovink, *Networks without a cause: a critique of social media*, Cambridge, Polity Press, 2011; ed. it. *Ossessioni collettive: critica dei social media*, Milano, Egea, 2012.

12 Cfr. <https://www.etimo.it/>.



pertinenza di una dualità essenziale che ci impone un ulteriore interrogativo: si può parlare della partecipazione – intesa nella sua accezione di mera presenza – come di una prerogativa costitutiva della prassi scenica, fondata sull’indispensabile relazione tra attore e pubblico? Nel suo *Dizionario del Teatro*, Patrice Pavis suggerisce che “la formula di ‘teatro di partecipazione’ appare pleonastica perché è evidente che, senza la partecipazione emozionale, intellettuale e fisica di un pubblico non ci sarebbe teatro”<sup>13</sup>. La partecipazione in ambito teatrale, secondo quanto riferito dallo studioso, non può non appellarsi al termine che l’accompagna, in quanto la radice etimologica di teatro rimanda al greco *théatron*, che indica il “luogo da cui guardare”, propriamente il “luogo dello sguardo”, dove allo spettatore è offerta la possibilità di partecipare alla visione dell’opera drammatica senza però che vi sia un suo coinvolgimento, se non quello meramente spettatoriale. La storia del teatro antico ce lo insegna: il pubblico, sollecitato dall’opera, partecipava con la propria presenza fisica e mentale – cognitiva, intuitiva, emotiva etc. – all’*hic et nunc* dello spettacolo. Si pensi a questo proposito all’esempio paradigmatico del teatro della *polis* nella Grecia antica: il pubblico partecipava alle rappresentazioni teatrali che costituivano una parte essenziale della vita sociale e politica, senza però essere chiamato ad agire direttamente. Il teatro greco può essere considerato nella sua globalità come “la metafora spaziale della polis”, così come suggerisce Oddone Longo, dove lo spazio del *théatron* era la riproduzione stessa della città. In questo senso il teatro diveniva il luogo entro cui poter affinare il pensiero e lo spirito ai valori etici ed estetici che rappresentavano il patrimonio della *polis*<sup>14</sup>, dove la partecipazione spettatoriale equivaleva al coinvolgimento dello sguardo. L’essere spettatori, nella *polis* antica, rappresentava un vero e proprio *dovere civico*<sup>15</sup>, ove la partecipazione corrispondeva all’essere alla “presenza di”, secondo una delle due valenze etimologiche del termine. Siamo dunque ben lontani da un teatro che

---

13 P. Pavis, *Dictionnaire du Theatre*, Messidor/Éditions Sociales, 1987; ed. it. *Dizionario del Teatro*, a cura di Paolo Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998, pp. 462-463.

14 O. Longo, *Atene: il teatro e la città*, in Myriam Chiabò e Federico Doglio (a cura di) *Mito e realtà del potere nel teatro: dall’antichità classica al Rinascimento*, Convegno di Studi, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma, 29 ottobre-1° novembre 1987. Si vedano inoltre, H. C. Baldry, *I greci a teatro*, Bari, Laterza, 1972; K. Heinz, *Das Theater-publikum der antike*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1979, ed. it. *Il teatro Greco e il suo pubblico*, Firenze, La Casa Usher, 1990; C. Bearzot, *La polis greca*, Bologna, Il Mulino, 2009.

15 Ritorniamo in seguito su questo concetto.

coinvolgesse direttamente gli spettatori nell'azione drammatica; il coinvolgimento si manifestava piuttosto attraverso la *catarsi* (dal greco *kátharsis* "purificazione"), e si manifestava come processo di liberazione, una vera e propria tecnica per allenare gli individui alle situazioni dolorose della vita<sup>16</sup>.

Secondo la definizione aristotelica della tragedia, quest'ultima e la *catarsi* sono in un rapporto di potenzialità (*dýnamis*) e di attualità (*enérghēia*)<sup>17</sup>, dove la tragedia è *dýnamis* e la *catarsi* è *enérghēia*. L'efficacia della tragedia dipendeva in maniera significativa dall'effetto prodotto sullo spettatore, coinvolto in un rituale di compassione e di com-partecipazione che Patrice Pavis definisce "una finalità e una conseguenza della tragedia che per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni"<sup>18</sup>, come si legge nella *Poetica* di Aristotele<sup>19</sup>.

Non è intenzione del nostro studio approfondire l'argomento, ma l'esempio del teatro greco ci è utile per sottolineare che lo spettatore della *polis* partecipava alle vicende teatrali della *polis* attraverso il processo della *catarsi*, senza però essere chiamato a contribuire fattivamente al compiersi dell'accadimento scenico: la sua, era una condizione propria della *distanza*. Essa implicava che lo spettatore rimanesse distante dall'evento scenico, in una posizione in cui era essenzialmente lo sguardo il tramite per una partecipazione cognitiva ed emotiva. Possiamo dunque affermare che la partecipazione, nel suo significato di essere "alla presenza di", si manifestava attraverso la *catarsi* in una condizione spettatoriale propria della *distanza*.

Ma la definizione etimologica di partecipazione allarga ulteriormente il nostro orizzonte di osservazione introducendo una seconda accezione: la partecipazione può attuarsi "recando un effettivo contributo al compiersi dell'attività stessa". La partecipazione si realizza quindi nel momento in cui l'individuo contribuisce fattivamente alla realizzazione di un'attività, il che implicherebbe, nel nostro campo di interesse, che lo spettatore esprima la sua partecipazione attraverso determinate azioni previste dal disegno drammaturgico dell'opera. In questo senso sarebbe preminente il

---

16 C. Diano, *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza, Neri Pozza, 1968, p. 269.

17 H. Kindermann, *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1979; ed. it. *Il teatro greco e il suo pubblico*, a cura di Angela Andrisano, Firenze, La casa Usher, 1990, pp. 108-109.

18 P. Pavis, *Dizionario del Teatro*, cit. pp. 70-71.

19 Edizione consultata: Aristotele, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, BUR, 1987.

valore attribuito all'azione dello spettatore, ovvero a una sua concreta e fattiva mobilitazione performativa. Possiamo così distinguere tra una *partecipazione convenzionale* (l'essere alla presenza di, costitutiva della prassi scenica) e una *partecipazione attiva*, che pone l'accento sul coinvolgimento fattivo dello spettatore.

In relazione alla partecipazione, Marco De Marinis espone nel suo *Il Teatro dopo l'età d'oro* alcune riflessioni dedicate all'esperienza dello spettatore. Nel "glossarietto transdisciplinare" inserisce la figura dello spettatore fra gli oggetti centrali della Nuova Teatologia, a partire dalla constatazione che la relazione teatrale tra spettatore e performer coinvolge il corpo e la mente – l'emotività, l'immaginazione, i sensi etc. – sia dello spettatore sia dell'attore<sup>20</sup>. Si tratta solo apparentemente di un dato banale poiché, come osserva De Marinis

È solo nel corso del Novecento che la teoria teatrale ha cominciato ad assumere pienamente ed esplicitamente al suo interno la dimensione corporea dell'esperienza teatrale, da entrambi i lati, superando così i paradigmi disincarnati, logocentrici e culturologici, nella quale essa era stata imprigionata da Aristotele in poi<sup>21</sup>.

Qui lo studioso si riferisce all'esperienza del corpo dello spettatore anche in assenza di un coinvolgimento diretto. Si tratta di quella che Gabriele Sofia definisce "esperienza performativa"<sup>22</sup>, dove l'indagine sulla fruizione spettatoriale viene condotta secondo una prospettiva multi-disciplinare tra studi teatrali, neuroscienze, psicologia cognitiva e fenomenologia<sup>23</sup>. La centralità del corpo dello spettatore è considerata "il vero protagonista" nel discorso teorico delle scienze umane e sociali.

Negli anni successivi a queste riflessioni la pratica teatrale ha posto al centro della sua attenzione il corpo e la figura dello spettatore, prevedendo sempre più frequentemente la partecipazione attiva degli spettatori: una vera e propria fioritura di esperienze che

20 Cfr. M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 71-88, p. 74.

21 *Ivi*, p. 75. Nel suo ultimo volume, *Ripensare il Novecento teatrale*, Marco De Marinis ritorna sull'argomento esponendo tutta la sua perplessità nei confronti della prassi partecipativa, trasformata ormai – secondo lo studioso – in un'ideologia, e invoca a gran voce "una riabilitazione del semplice spettatore, dello spettatore in quanto tale". M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale*, cit., p. 18. Si veda anche, sulla "riabilitazione della figura dello spettatore", Idem, *Réhabiliter le spectateur. Pour une critique de la participation*, intervento a un convegno, Liegi, 2012 (inedito).

22 G. Sofia, *Dai neuroni specchio al piacere dello spettatore*, in Idem (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Edizioni Alegre, 2010, p. 140.

23 Si veda G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013.

attraversa la ricerca contemporanea. In questi casi l'attenzione non è rivolta al corpo dello spettatore in quanto osservatore-partecipante, separato dall'azione scenica, ma al corpo dello spettatore a cui si richiede di rendersi attivo, da solo o insieme ai performer, nella costruzione materiale dell'evento performativo. Ci riferiamo a spettacoli nei quali lo spettatore si sostituisce letteralmente all'attore scambiandosi i ruoli e le posizioni (come nell'esempio della compagnia Gob Squad) o si fa carico interamente delle azioni rappresentative, reagendo a precise eterodirezioni (come avviene nei lavori di Roger Bernat\_FFF, Rimini Protokoll, Ant Hampton, Public Movement, Ligna). Si tratta di due condizioni spettatoriali, quella dell'"esperienza performativa" e quella della "partecipazione attiva", del tutto distinte.

Come è cambiata dunque la partecipazione spettatoriale in un ambito, sicuramente circoscritto ma molto significativo, dell'attuale sperimentazione teatrale? E quali esperienze di partecipazione si aprono allo spettatore contemporaneo fra *spettatore*, *partecipante* e *spett-attore*?

Nella pagine che seguono cercheremo di proporre alcune risposte, a partire da una mappatura delle recenti esperienze di ambito europeo che prevedono la partecipazione attiva e concreta dello spettatore. A tal fine cercheremo in primo luogo di individuare una breve genealogia attraverso la quale rintracciare i precedenti storici di ciò che intendiamo come *partecipazione attiva*, fino ad arrivare alla profonda trasformazione della relazione attore-spettatore avvenuta in maniera radicale e diffusa a partire dal XX secolo.

Individueremo le premesse culturali di tali nessi ripercorrendo le nozioni di *festa*, *pubblico* e *gioco*.

### **I.1.1 La festa**

Facendo riferimento alla cultura francese del XVII secolo, la teoria di Rousseau della festa come spazio *del* e *per* il pubblico ci permette di rintracciare nell'epoca del Rinascimento alcuni elementi, in stato embrionale, propri di quella che si è soliti considerare come "cultura della partecipazione" nella contemporaneità.

Considerata antropologicamente come “fatto sociale totale”, sappiamo che nell’ambito della corte, la festa era un elemento vitale per la celebrazione del prestigio dinastico, e che, al suo interno, trovavano spazio l’intrattenimento e le rappresentazioni teatrali. Ma non solo: la festa costituiva un riferimento di valori, pratiche collettive e dispositivi simbolico-rituali che appartenevano al tessuto sociale di ogni epoca. E, a seconda dei contesti, essa poteva corrispondere all’evasione dalla routine, alla ricollocazione dei valori comunitari, alla riaffermazione o al sovvertimento delle regole sociali. Il concetto di festa si lega dunque a quello di comunità e alla nozione di rito per la sua condizione liminale<sup>24</sup>.

Jean-Jacques Rousseau, che ha contribuito all’elaborazione di una vera e propria utopia della festa, assegnava a essa i valori di “cerimonia, spettacolo, spazio del pubblico, uso della piazza come mondo vitale e uso degli spettatori come materia dello spettacolo”<sup>25</sup>. La festa, secondo la visione rousseauiana, era produttrice di una auto-celebrazione della realtà, senza distaccarsi da essa, grazie alla partecipazione degli spettatori che ne erano parte attiva. L’idea propugnata da Rousseau si basava “sull’utopia di una comunicazione ‘totale’ della collettività in festa senza nessuna mediazione oggettuale”<sup>26</sup> senza nessun elemento “*tertium* tra agire morale/volontà politica e opinione pubblica”.

Spostandoci in ambito teatrologico, il contributo teorico di Fabrizio Cruciani, che riconosce alla festa un valore concettuale e ideologico nell’ambito del teatro rinascimentale, ci aiuta a delineare con maggior chiarezza la relazione di prossimità tra festa e teatro. Lo studioso definisce la festa come

unità formalizzante del teatro rinascimentale, sistema plurimo di forme espressive in sé autonome, specchio della società che propone se stessa nella propria dimensione ideale, assolutizzandosi<sup>27</sup>.

Il dato da cui prende avvio la riflessione dello storico è il sostanziale “accostamento di festa e teatro”, riconoscendo alla festa il valore di “unità strutturante”<sup>28</sup> in cui

---

24 Cfr. V. Turner. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982; ed. it. *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986.

25 *Ivi*, p. 87.

26 M. De Marinis, *La società della festa. Utopia festiva e ricerca teatrale*, “Il Verri”, 6, 1977, p. 35.

27 F. Cruciani, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, “Biblioteca teatrale”, 5, 1972, p.16.

28 *Ivi*, p. 2.

convergono forme e linguaggi spettacolari distinti. Il teatro, e con esso lo spettacolo, divengono autoritratti che “la società della corte si offre, ponendo se stessa come totalizzante ed esclusiva”<sup>29</sup>. Dalle rappresentazioni che trovano spazio nell’ambito della festa, deriva l’immagine di una “città ben regolata” e ideale, strutturata secondo la rigida stratificazione in classi, dove il tempo dello spettacolo corrisponde a un tempo diverso, ideale, quello proprio della “festa come celebrazione”; e dove il pubblico si trova a osservare le vicende spettacolari in maniera distaccata, dall’alto, quasi alla stregua di una divinità, protetto nell’immagine che ritrae la sfera dell’ideale. Nell’ambito della festa i luoghi deputati allo spettacolo sono spesso le sale dei palazzi, i cortili o le piazze, allestiti per l’occasione con “apparati” e decorazioni.

A proposito dello spazio adibito per la festa – osserva sempre Cruciani – è ad essa, ancor prima che alla rappresentazione, che corrisponde il luogo teatrale, dove quest’ultimo e la scena “sono elementi portatori di senso autonomo, che ineriscono al più ampio contesto dell’evento festivo: sala e scena ‘rappresentano’ l’insieme della festa”<sup>30</sup>. È dunque ad essa che bisogna guardare, secondo lo studioso, per rintracciare la forma in stato embrionale dello *spettacolo*: modello ideale di una città stretta nell’ambito della corte, risultato di un tempo distaccato dal reale che proietta il suo pubblico all’interno di ciò che pertiene alla sfera di un mondo ideale, ordinato e lontano dal caos dell’irrazionale.

Se la riflessione di Cruciani ci porta a considerare la festa come “specchio di una realtà che si proietta nella sua assolutizzazione ideale”<sup>31</sup>, Furio Jesi riporta l’attenzione sulla concezione rousseauiana, spostando l’orizzonte analitico alla componente visiva della festa: lo studioso è stato forse il primo – come osserva Marco De Marinis – ad avere rintracciato nella *visione* l’elemento fondante della festa, riferendosi nello specifico alle feste antiche, diverse e lontane da quelle di oggi e distinguendo così tra ciò che può essere considerato “festa” e ciò che non può essere considerato tale. Jesi scrive:

Che cosa non erano quelle feste, mentre le feste di oggi lo sono? Innanzitutto non erano feste in cui, come in quelle di oggi, fosse assente la visione: il vedere, essere e custodire il vedere (essere *per* custodire il vedere), che oggi è deliberatamente o inevitabilmente escluso [...]. Chi oggi «vede» in esperienze festive, sia esso sotto

---

29 *Ivi*, pp. 3-5.

30 F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992, pp. 17-20.

31 F. Cruciani, *Per lo studio del teatro rinascimentale*, cit., p. 9.

l'influsso dell'«autosuggestione» o di sostanze allucinogene, di fatto non «vede» ma si vede vedere, senza vedere l'oggetto della visione, che non c'è. Si vede vedere, non vede, poiché il suo vedere non ha nulla a che fare con l'essere consapevolmente in istante privilegiato dinanzi al disvelarsi dell'Ἔιδωλον<sup>32</sup>.

Secondo lo studioso, dunque, nelle feste antiche la visione costituiva una prassi, destinata a decadere, come sottolinea sempre De Marinis, per l'impossibilità “di conoscere la festa” e dunque “di praticarne la visione”<sup>33</sup>. La teoria di Rousseau basata sull'utopia di una comunicazione totale della comunità in festa è così destinata a decadere a partire dalle *Fêtes Civiques* della Rivoluzione Francese, che misero progressivamente da parte la *visione* per favorire l'*essere veduti* e il *farsi vedere*, introducendo così l'ideologia della rappresentazione e dello spettacolo<sup>34</sup>. Sempre Jesi scrive:

Leggendo le cronache e osservando la figurazione della festa della Ragione e della festa dell'Essere Supremo, si ha innanzitutto l'impressione che quanto mancava nelle pratiche culturali della Rivoluzione Francese fosse precisamente la visione: non la visione offerta dai partecipanti alla festa (ché anzi essa risultava programmata e attuata con speciale cura), ma la visione di cui avrebbero dovuto godere i partecipanti alla festa. Essi si *facevano vedere, non vedevano*<sup>35</sup>.

Si perse così, con la progressiva scomparsa della visione, uno dei significati centrali e costitutivi della festa che nel suo insieme rappresentava per gli antichi, secondo Jean Duvignaud, il momento privilegiato dell'*anomia*: “luogo di esplosione dei comportamenti atipici ed eretici”<sup>36</sup>. Il sociologo francese si oppone di fatto alla concezione tradizionale che vedrebbe nella festa una “temporanea trasgressione delle regole”<sup>37</sup>. La festa rappresenterebbe per lo studioso un momento sovversivo dello *status quo*,

un insieme di istanze a-sociali e trans-sociali che si scontra con il carattere dominante delle condotte, inserendo nuove forme di agire per una messa in crisi

---

32 F. Jesi, *La festa e la macchina mitologica*, “Comunità”, 169, 1973, pp. 317-347.

33 M. De Marinis, *La società della festa*, cit., p. 35.

34 Avremo modo di ritornare in seguito sul meccanismo dell'*essere veduti* e del *farsi vedere* che costituisce una delle prerogative di molti spettacoli partecipativi della contemporaneità.

35 M. De Marinis, *La società della festa*, cit., p. 36.

36 *Ivi*, pp. 37-38. Si veda inoltre J. Duvignaud, *Fêtes et Civilisations*, Paris, Weber, 1974; Per una chiarificazione del termine “anomia” cfr. E. Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, Félix Alcan, 1893 (réimpression Paris, PUF, 2007); ed. it. *La divisione del lavoro sociale*, Milano, Il Saggiatore, 2016.

37 *Ivi*, p. 39

della società. La festa era del tutto improduttiva, priva di finalità e costituiva “un punto di equilibrio eccezionale, fragile [...] che libera violenza e creatività”<sup>38</sup>.

Per questo suo carattere “eccezionale” e “provvisorio”, la festa si iscrive prevalentemente nei periodi di transizione e di crisi: epoche come il Rinascimento e il Barocco furono costellate da continue feste nelle corti. Il principe offriva la festa quale esibizione di prestigio sociale e di sfarzo. Ma sia il progetto rinascimentale sia il progetto barocco, dovettero cedere di fronte alla successiva avanzata delle logiche capitalistiche, con la progressiva svalutazione di tutto ciò che fosse reputato come “improduttivo”.

La Rivoluzione Francese ha rappresentato, a questo proposito, uno dei passaggi determinanti non solo nella concezione della festa ma anche nella trasformazione della società tutta. Fu sul finire del XVIII secolo che si rese evidente la contraddizione “fra la logica razionalistica del capitale e del profitto, basata sul valore di scambio [...] e la logica della *dépense* festiva e del godimento improduttivo, fondata sul valore d’uso”<sup>39</sup>. Si materializzava così, alla fine del Settecento, un’evidente contrapposizione tra festa – considerata come improduttiva – e lavoro, ritenuto generatore di profitto e di capitale. La *Fête dell’Encyclopédie* definiva “i giochi e le feste” – secondo Fontana – “come occupazioni sterili e inutili”<sup>40</sup>. Duvignaud ha introdotto a questo proposito la nozione di “feste parziali”, tra le quali si distinguono le *Feste dell’Industria e della Produzione* (Esposizioni Universali etc.) e le *Feste Nazionali*, che si diffusero nei regimi totalitari. Queste ultime puntavano sull’attrazione ipnotica del pubblico che ne diveniva così un fruitore passivo. La festa parziale rappresentava dunque – scrive De Marinis – “il rovesciamento [...] dei tratti pertinenti di quella festa sovversiva che – secondo Duvignaud – fino alla età barocca ebbe qualche possibilità di manifestarsi”<sup>41</sup>. Con le “feste parziali” si passava dunque “dalla globalità alla frammentazione, dall’attività

---

38 *Ivi*, p. 39. Si vedano su questo punto G. Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Arthème Fayard, 2000; ed. it., *Storia del riso e della derisione*, Bari, Dedalo, 2004, pp. 738-744. e J.-J. Wunenburger, *La fête, le jeu, et le sacré*, Paris, 1977, p. 11

39 M. De Marinis, *La società della festa*, cit., p. 50. Si veda inoltre, come indicato dall’autore, a proposito della contraddizione fra festa e lavoro, A. Fontana, *La scena*, in *Storia d’Italia*, vol. I°, “I caratteri originali”, Torino, Einaudi, 1972, p. 799.

40 A. Fontana, *La verità delle maschere*, in “Venezia e lo spazio scenico”, a cura di Manlio Brusatin, La Biennale di Venezia, 1980, pp. 21-36, p. 23.

41 M. De Marinis, *La società della festa*, cit., p. 52.



alla passività, dalla partecipazione comunitaria al consumo individuale, dalla sovvertività, infine, in istituzionalità”<sup>42</sup>.

È un dato nevralgico quello che stiamo mettendo qui sul tappeto: la Rivoluzione Francese funse da spartiacque nella concezione della festa e, contemporaneamente, nella concezione dell’arte spettatoriale, poiché proprio a partire da questo momento si delineò con maggior chiarezza la figura del pubblico e, con essa, la nozione di spettacolo che acquisì gradualmente un valore pedagogico<sup>43</sup>.

Pubblico e spettacolo trovarono, a partire dai secoli successivi, una maggiore codificazione nell’ambito proprio della scena, insieme alla graduale definizione dell’edificio teatrale che assunse di volta in volta maggior autonomia. Elementi che andremo ora a indagare brevemente soffermandoci nello specifico sulla nozione di *pubblico*.

### I.1.2 Il pubblico

Il concetto di pubblico in chiave moderna appare per la prima volta nella letteratura francese della seconda metà del Seicento, come ricostruisce Bruno Sanguanini ne *Il pubblico all’italiana*. Lo studioso osserva infatti che

La vocazione teatrale del pubblico è un fenomeno tipico dell’età moderna [...]. Le ragioni che spinsero una significativa ma esigua minoranza dell’aristocrazia settecentesca ad abbandonare progressivamente l’esclusività delle sale di Palazzo per entrare a Teatro sono molto diverse da quelle del *bourgeois*; tuttavia in tutti e due i casi, il movente è quello di “partecipare” alla formazione materiale e culturale di uno spazio di interazione sociale che ancora oggi chiamiamo “pubblico”<sup>44</sup>.

La nozione moderna di pubblico inizia ad affacciarsi materialmente con la nascita degli edifici teatrali, ovvero con la progressiva istituzionalizzazione del teatro, quando, come osserva Fabrizio Cruciani “teatro diventa il luogo dei possibili espressivi, un teatrale con implicite forti valenze metaforiche [...], che si esprime in una molteplicità

---

42 *Ibidem*.

43 Si veda a proposito della riscoperta della funzione pedagogica del teatro F. Fiaschini, *I segni dello spettacolo. Ritualità della cultura e ritualità della fede tra Genova, Firenze e Milano in età barocca*, “Quaderni di civiltà letteraria”, 27, 2000.

44 B. Sanguanini, *Il pubblico all’italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali tra Stato e Teatro*, Milano, Franco Angeli, 1989, p. 18.

di forme e funzioni, ben oltre la recitazione drammatica”<sup>45</sup>. È un momento storico che vede materializzarsi le “necessità’ del luogo teatrale”, dove sia l’aristocrazia sia la borghesia partecipano alla creazione di ciò che consideriamo oggi come “pubblico”.

Sanguanini osserva che esiste una nozione accertata di pubblico solo a partire dal Seicento, tanto che nella *Poetica* di Aristotele si fa riferimento al pubblico come “all’animo degli spettatori” non riferendosi a una sua specifica configurazione, se non quella data dall’“insieme di spettatori”<sup>46</sup>. È Erich Auerbach a precisare, nel suo *La cour et la ville*, che il termine “pubblico” apparve nel Seicento con due significati distinti: il primo, il “pubblico di teatro” e il secondo il “pubblico” in senso politico-pubblicistico<sup>47</sup>. Nelle opere di Molière e Racine pare che si possa parlare di pubblico anche nel contesto della *cour* (“lo spazio di comunicazione e mediazione culturale”, realtà collocabile intorno alla figura di Luigi XV), e in quello della *ville*, (“quasi [...] una società urbana che sta di fronte alla ‘società cortigiana’”)<sup>48</sup>. La *ville*, per Auerbach, è di difficile identificazione: essa potrebbe essere descritta come la grande borghesia, all’interno della quale si iscrive la presenza del *bourgeois*, il “borghese di bottega” che vive della vendita di beni di lusso dell’aristocrazia per poter accedere alla *société*, e dell’intellettuale. Secondo Auerbach il teatro parigino è anche il luogo dove avvengono gli affari e gli scambi delle merci. Chi va a teatro intesse relazioni con gli spettatori del suo stesso rango: si crea così una “*société* nella *société*”<sup>49</sup>.

L’accesso al teatro rappresenta per il piccolo borghese l’opportunità di realizzarvi i propri affari ed entrare così a far parte a tutti gli effetti della *ville*. Assistiamo così alla progressiva affermazione del significato di pubblico in relazione all’istituzionalizzazione del Teatro, con l’introduzione dell’edificio moderno per lo spettacolo, la sala barocca o all’italiana che, a partire dalla sua fioritura nella cultura teatrale italiana, si diffonde in Europa dal XVI al XX secolo, toccando Parigi, e la Francia. Non dimentichiamo che, come ricorda Cruciani, “il teatro all’italiana ha le sue

---

45 F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, cit., p. 23.

46 B. Sanguanini, *Il pubblico all’italiana*, cit., p. 73.

47 Cfr. E. Auerbach, *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla Storia della cultura francese*, Milano, Rizzoli, 1973.

48 B. Sanguanini, *Il pubblico all’italiana*, cit. p. 70

49 *Ivi*, p. 75.

origini nell'“invenzione” del teatro che il Rinascimento italiano opera tra pratiche rappresentative e cultura dell'antico, tra la festa e la corte”<sup>50</sup>.

In questo nuovo modello teatrale la borghesia ha modo di auto-rappresentarsi come società dando così forma al mutamento dei gusti e delle aspettative legati ai valori e alle finalità dello spettacolo. Il teatro viene infatti concepito come un genere “superiore”, in quanto *opera mista*, capace di catturare l'attenzione dello spettatore, attraverso la meraviglia, il diletto e sollecitandone i sensi. Nell'area culturale italiana in particolare – come evidente nel patrimonio delle incisioni a stampa – “chi occupa posizioni di primo piano sembra voler rappresentare con la sua stessa presenza e azione il senso proprio del tipo di società che dà forma allo spazio del pubblico”<sup>51</sup>.

L'ipotesi che possiamo formulare è che tra le prime definizioni di pubblico vi sia quella di un pubblico che si *auto-rappresenta*, a partire dall'ambito della festa, quando il teatro non ha ancora assunto una piena autonomia di *status*, per poi trovare piena configurazione con l'affermazione del teatro all'italiana.

Cosa significa l'auto-rappresentazione del pubblico? Scrive Alessandro Fontana:

La natura del potere, a Venezia, è [...] tale che le feste non sono tanto la posta in gioco di uno scambio, quanto la manifestazione visibile di questo potere stesso, che, una volta di più, nel corso delle feste, si mostra e si nasconde allo stesso tempo: ha bisogno di mostrarsi per esistere, e di celarsi nella corralità popolare pubblica. Le cerimonie appaiono dunque come vere e proprie maschere dell'autorità, con l'ambigua dialettica di partecipazione popolare e di iniziativa statale<sup>52</sup>.

Il pubblico si iscrive dunque in un particolare meccanismo-gioco del potere: l'edificio teatrale diviene rappresentazione di una società che si esibisce e la cui stessa partecipazione appare contraddistinta dal mostrarsi, dall'essere in bella vista. A questo proposito, occorre rilevare l'importanza, nella morfologia del teatro all'italiana, dell'utilizzo del *palchetto*, come vero e proprio strumento di auto-rappresentazione da parte dei signori. Come osserva Claudio Meldolesi “L'alveare dei palchi, con la sua gerarchia architettonico-sociale, era il luogo della proprietà esibita”<sup>53</sup> che stava a

---

50 F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, cit., p. 17.

51 B. Sanguanini, *Il pubblico all'italiana*, cit., p. 77. Si veda inoltre il riferimento citato dallo studioso: B. Groethuysen, *Filosofia della rivoluzione francese*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

52 Cfr. A. Fontana, *La verità delle maschere*, cit., p. 30.

53 C. Meldolesi, *Il teatro come edificio delle grandi famiglie*, C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza, 1991, p. 118.

indicare “il bisogno di distinzione visiva – da parte della borghesia ricca – rispetto agli spettatori non privilegiati”<sup>54</sup>. Il palco veniva utilizzato come un’abitazione privata, “un’abitazione con chiave”, all’interno della quale venivano trasferite consuetudini tali da suggellare, ancora una volta, la “propria superiorità sociale”. La considerazione della platea cambiava e, come scrive Meldolesi:

I signori, dall’alto dei loro palchi con chiave, non considerarono più la platea come un cortile, bensì come una piazza gremita di popolani e piccolo-borghesi; per cui uno dei gusti dello stare a teatro, per i palchettisti arroganti di Venezia, fu quello di prendere di mira a parole o con gli oggetti gli spettatori di platea, come fossero dei piazzaioli; mentre ai palchettisti non arroganti il parterre evocò l’idea della piazza per le gran chiacchiere che vi si facevano<sup>55</sup>.

L’immagine della società che ne deriva suggerisce come, prima all’interno della festa e dietro alle maschere, poi nella graduale affermazione della tipologia di teatro all’italiana, iniziasse a manifestarsi un pubblico, rigidamente diviso in classi<sup>56</sup>, che partecipava alla definizione del luogo materiale che andava a occupare.

Ma restiamo ancora per un istante nell’ambito della festa di corte: indossare una maschera costituiva parte del rituale proprio della festa. E se celarsi dietro a una maschera poteva appartenere alla sfera del rituale – specialmente ai riti di passaggio – tale pratica si poneva a stretto contatto anche con la sfera del gioco.

### I.1.3 Il gioco

La dimensione ludica rappresenta uno degli elementi costitutivi di quella che stiamo tentando di tratteggiare come genealogia della partecipazione in ambito performativo.

Johan Huizinga, storico e linguista inglese, definisce il gioco come

un’azione, o un’occupazione volontaria, compiuta entro certi limiti definiti di tempo e di spazio, secondo una regola volontariamente assunta, e che tuttavia impegna in maniera assoluta, che ha un fine in se stessa; accompagnata da un senso di tensione e di gioia, e dalla coscienza di «essere diversi» dalla «vita ordinaria»<sup>57</sup>.

Il gioco si iscrive in un momento separato dal normale fluire della vita quotidiana, in uno spazio-tempo ben definito, dove prevale un certo carattere di improduttività

---

54 *Ivi*, p. 119.

55 *Ibidem*.

56 B. Sanguanini, *Il pubblico all’italiana*, cit., pp. 77-78.

57 J. Huizinga, *Homo Ludens*, Torino, Einaudi, 1973, p. 35.

determinato da regole specifiche e che “oltrepassa i limiti dell’attività puramente biologica”<sup>58</sup>. Il senso del gioco resta fine a se stesso, destinato a mantenersi entro i suoi confini, ed è in grado di costituire relazioni sociali diverse e mutate rispetto al contesto sociale, dove la maschera non rappresenta più un oggetto da indossare ma diviene immanente al corpo del giocatore.

Partecipare al gioco equivale a distaccarsi dalla vita quotidiana per entrare in uno spazio-tempo altro, dove valgono regole precise che possono prevedere la competizione, oppure il “dissimularsi” e “svelarsi”.

Roger Caillois, riprendendo le tesi di Huizinga, ha realizzato una vera e propria classificazione dei giochi che ci è utile per circoscriverne le caratteristiche. Lo studioso distingue i giochi rispettivamente in *agon*, *alea*, *mimicry*, *ilinx*.

Il gioco riconducibile alla prima categoria, *agon*, presenta le caratteristiche proprie della competizione, ovvero

un cimento in cui l’uguaglianza delle probabilità di successo viene artificialmente creata affinché gli antagonisti si affrontino in condizioni ideali, tali da attribuire un valore preciso e incontestabile al trionfo del vincitore<sup>59</sup>.

Il giocatore deve dunque dimostrare la sua abilità, ottenuta con sacrificio, dedizione e impegno.

La seconda categoria, *alea*, si riferisce al gioco dei dadi e comprende tutti i giochi che si basano su una decisione che non dipende dal giocatore, giochi nei quali non si tratta di vincere contro un avversario ma contro il destino. Il giocatore, a differenza di quanto avviene nell’*agon*, è in una posizione passiva, e l’unica sua azione consiste nell’aspettare il verdetto della sorte. L’*alea* in qualche modo vanifica tutte le qualità e le doti necessarie all’*agon*, essa appare come “una insolente e sovrana derisione del merito”<sup>60</sup>. Ma l’*agon* e l’*alea* sono accomunati da un aspetto: in entrambi si evade dal mondo facendolo *altro*. La materializzazione di questa condizione è rappresentata dalla terza categoria, quella della *mimicry*: in questo caso il gioco consiste nel trasformarsi del giocatore in un personaggio illusorio di cui assume i panni per la durata del gioco.

---

58 *Ivi*, p. 3.

59 R. Caillois, *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967; ed. it., *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Milano, Bompiani, 1981. p. 30.

60 *Ivi*, p. 34.

D'altrocanto, come sottolinea Caillois, il gioco presuppone l'accettazione di uno spazio chiuso, fittizio, fine a se stesso, come dicevamo, e può sottintendere una certa illusione<sup>61</sup>. Il giocatore abbandona temporaneamente la sua identità per celarsi nei panni di un altro personaggio realizzando così un'operazione di mimetismo – Caillois utilizza questo termine, di origine inglese, per riferirsi specificamente al mimetismo degli insetti – , per il quale l'uomo subisce un grande fascino. In questo caso il partecipante al gioco non deve indossare una maschera, ma la incorpora con lo scopo di mutare la sua apparenza e incutere timore agli altri.

Mimica e travestimento sono le due caratteristiche fondanti della *mimicry* che prevede attività, immaginazione, interpretazione: operazioni che l'allontanano dall'*alea*, per il carattere di passività e di attesa dell'individuo, mentre non è escluso che possano coincidere con alcuni elementi dell'*agon*. È evidente che la rappresentazione teatrale e l'interpretazione drammatica rientrano a pieno titolo in questa categoria. La *mimicry* appare come la categoria più completa: essa presenta tutte le caratteristiche del gioco, tra le quali libertà, convenzione, sospensione del reale, spazio e tempo delimitati. Rapportando la categoria ludica al campo scenico, l'unica regola rintracciabile consiste nella biunivocità della relazione attore-spettatore, dove l'attore deve riuscire ad affascinare lo spettatore e quest'ultimo, al contempo, deve prestarsi all'illusione proposta dallo statuto ludico prestandogli fede come fosse "reale più del reale"<sup>62</sup>.

La quarta e ultima categoria, l'*ilinx*, comprende i giochi che si fondano sulla ricerca della vertigine e tentano di far venire meno la stabilità della percezione, producendo una "vertiginosa precipitazione". Un esempio eclatante di questa tipologia di giochi è offerta dai luna park: parchi tematici che propongono una serie di shock tali da colpire profondamente i giocatori che vi partecipano. In questo caso si produce un tipo di godimento che attrae gli individui a provare più volte quell'esperienza considerata "al limite". Questa tipologia caratterizza anche altri tipi di gioco come ad esempio la boxe e, facendo un salto nel tempo, i combattimenti dei gladiatori, dove si produceva un senso di smarrimento definibile secondo i connotati della vertigine.

---

61 A questo proposito Roger Caillois fa notare come la parola "illusione" sia connessa all'etimo "*in-lusio*", mettersi in gioco. Si veda sempre R. Caillois, *I giochi e gli uomini*, cit., p. 36.

62 *Ivi*, p. 40.

Questa categoria di gioco è caratterizzata dalla libertà di accettare o di rifiutare la prova, dai limiti rigidi, e dalla separazione dal resto della realtà.

Gli elementi appartenenti alla sfera del gioco fin qui elencati caratterizzano trasversalmente l'oggetto del nostro studio, ovvero la partecipazione spettatoriale: nella *mimicry* il giocatore deve impersonare un ruolo, così come accade allo spettatore in molti spettacoli partecipativi; l'*agon* sprona lo spettatore a dimostrare la sua bravura nel comprendere lo schema dello spettacolo; l'*alea* caratterizza i dispositivi partecipativi quando essi lasciano spazio al caso; da ultimo, l'*ilinx* è sicuramente tra tutte le categorie di gioco quella meno presente all'interno della pratica partecipativa, se non in casi del tutto eccezionali. Essa appartiene alle situazioni di *augmented-reality* proposte in alcuni spettacoli partecipativi. Su questi aspetti, qui solo accennati, ritorneremo in seguito, definendo i diversi paradigmi partecipativi e trattando dei singoli spettacoli.

Gli elementi teorici sul gioco sin qui descritti hanno conosciuto un loro sviluppo, in particolar modo con l'avvento dei primi video-giochi e con l'elaborazione di tecnologie sempre più sofisticate legate all'utilizzo dei primi computer. La loro comparsa ha determinato una vera e propria rivoluzione nella concezione delle dinamiche ludiche e del ruolo del giocatore, tanto da aver innescato una continua proliferazione di tipologie e di formati ludici. Sono sorte nuove discipline, come quella del *game design*, deputate a trovare nuove modalità e nuovi approcci per creare giochi esperienziali innovativi, giochi di ruolo, ma anche video-game in grado di coinvolgere il giocatore in un'esperienza inedita, al confine tra realtà e finzione. Andrea Resmini, architetto dell'informazione, schematizza molto bene gli elementi costitutivi del *game design*. Secondo lo studioso, il gioco rappresenta elementi formali – i giocatori, gli obiettivi, le regole, il risultato – ed elementi drammatici – il gioco permette di giocare<sup>63</sup>, fornisce una promessa, procede attraverso personaggi e costruisce una storia<sup>64</sup>.

---

63 Il termine giocare sottintende un'ambivalenza di fondo non restituibile nella forma italiana. Andrea Resmini infatti utilizza il termine ambiguo inglese "*to play*" il cui significato rimanda, oltre a quello di "giocare", anche a quello di "recitare", "interpretare", "impersonare".

64 Cfr. A. Resmini, *Structure of games. Game design*, 09.11.2012, consultabile all'indirizzo <https://www.slideshare.net/resmini/game-design-lecture-1> (pagina web consultata il 10.09.2018)

Il teatro entra a tutti gli effetti nelle dinamiche di gioco qui sintetizzate, le quali presentano elementi prettamente drammatici. Una relazione quasi inscindibile che, nel caso degli spettacoli di partecipazione, acquisisce una valenza ancora maggiore. A questo proposito Bruno Sanguanini evidenzia una relazione sinergica tra teatro e gioco:

Il gioco è una sorta di auto-movimento da cui non scaturisce altro che l'auto-rappresentazione del *vivente*, cioè di colui che gioca. Ma se l'attore gioca per giocare, con chi è che gioca? Non c'è gioco infatti che sia giocato veramente senza che lo spettatore sia e dimostri di essere *presente*. Lo spettatore di un gioco è qualcosa di più dell'osservatore: è colui che partecipa, facendo così parte "esterna" del gioco<sup>65</sup>.

Ritroviamo nelle parole del sociologo un chiaro riferimento alla partecipazione al gioco del teatro da parte dello spettatore, come elemento costitutivo della prassi scenica. Ma va detto che la partecipazione come pratica scenica esalta ulteriormente il legame con la dinamica ludica, nella misura in cui aderisce ad alcune delle caratteristiche delle categorie elencate precedentemente.

Il gioco e lo spettacolo che prevedono il coinvolgimento degli spettatori sono sistemi chiusi, dotati di una spazialità e di una temporalità distinte da quelle della realtà, e prevedono risultati distinti a seconda del contributo dei giocatori e degli spettatori. Gli spettacoli si traducono in esperienze in grado di coinvolgere cognitivamente e, in alcuni casi, sensorialmente ed emotivamente gli spettatori, anche se in essi spesso l'abilità dello spettatore non è un elemento del tutto determinante come invece lo è per il gioco.

A proposito della dimensione della corporeità dello spettatore-giocatore, De Marinis, riferendosi al testo di Jousse *Anthropologie du geste*, definisce "mimismo" l'attitudine che vede l'essere umano "come un animale interazionalmente mimatore"<sup>66</sup>.

Accanto al concetto di "mimismo", Jousse individua anche quelli di "jeu" e di "rejeu", ovvero di gioco e di ri-gioco che De Rosa spiega in questi termini:

---

65 B. Sanguanini, *Il pubblico all'italiana*, cit., pp. 130-131.

66 Cfr. M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit. Si veda nello specifico il paragrafo *Corpo e corporeità a teatro: piccolo lessico portatile sulla relazione teatrale e dintorni*, pp. 71-88. Il riferimento è a M. Jousse, *Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, p. 228; ed. it. *Antropologia del gesto*, Roma, Edizioni Paoline 1979.



Il ‘gioco’ è la gesticolazione, obbligata e inconscia, prodotta nell’uomo dai movimenti delle cose recepiti dai suoi organi; è l’irradiazione nella muscolatura umana dei gesti plastici e sonori delle cose. Il ‘gioco’ è l’insieme che si inserisce in noi, nostro malgrado, e ci obbliga ad esprimerlo. Il ‘gioco’ è dunque la fase d’impressione seguita dalla fase di espressione, che Jousse chiama per l’appunto ‘ri-gioco’. Questo ‘ri-gioco’ è una specie di ‘ri-emergenza’: la penetrazione delle interazioni esterne nell’uomo si ripercuote in tutta la sua muscolatura e lo costringe a rifare i gesti delle cose, a riprodurli, a mimarli<sup>67</sup>.

Il gioco andrebbe dunque a incidere in uno strato profondo, tanto da spingere l’individuo a rifare e a mimare i gesti, volendo esprimere esteriormente le sue impressioni. Si tratta di un coinvolgimento della sfera razionale dell’individuo che agisce anche sulla sua stessa corporeità, producendo un “mimismo” che si rapporta alle differenti situazioni ludiche. Si produce quindi un’intima connessione – come osserva De Marinis – tra “interpretazione e interazione, conoscere e gustare, comprendere e mangiare”<sup>68</sup>. Fattori che danno vita a un tipo di partecipazione cinestesica e sinestesica (un elemento su cui avremo modo di ritornare in seguito). Il giocatore di conseguenza è attratto, nelle dinamiche ludiche, dal desiderio di voler interpretare l’altro da sé: una condizione possibile e realizzabile propriamente nella liminalità del gioco o dello spettacolo partecipativo. Ritroviamo dunque anche nell’ambito ludico la componente relativa alla rappresentazione di sé, cui facevamo riferimento nei paragrafi precedenti.

In conclusione, dalle riflessioni sul gioco fatte sin qui emerge che la componente ludica e l’auto-rappresentazione sono elementi connaturati all’essere umano:

Si giuoca per scaricare energie nervose, per esprimere gioia, ma anche perché è nella natura umana giuocare. Siamo alle origini della vita, che manifestandosi pone il problema della rappresentazione di sé, e manifestare un’identità significa anche stabilire la possibilità di una differenza. Non può esserci identificazione tra padri e figli, tra cittadini di diversi Paesi, fra persone che fanno lavori diversi: quindi la diversità è la garanzia dello sviluppo tra gli uomini<sup>69</sup>.

---

67 E. De Rosa in *Prefazione a M. Jousse, Antropologia del gesto*, cit., p. 12. Si veda inoltre A. Colimberti, *Marcel Jousse e una “nuova teatrologia dei sensi”*, in F. Bortoletti (a cura di) *Teatro e neuroscienze. L’apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, numero speciale di “Culture Teatrali”, 16, MMVII, (2007), pp. 117-128.

68 M. De Marinis, *Il teatro dopo l’età d’oro*, cit., p.82.

69 C. Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, “Teatro e Storia”, MMXII, 33, (2012), pp. 1-22, p. 1.

## I.2 Lo spettatore: partecipante, spettatore o spett-attore? Excursus storico

Può esistere il teatro senza spettatori? Ce ne vuole almeno uno perché si possa parlare di spettacolo. E così non ci rimane che l'attore e lo spettatore. Possiamo perciò definire il teatro come 'ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore'. Tutto il resto è supplementare, forse necessario ma supplementare.

J. Grotowski

Per parlare della figura dello spettatore si può partire da un'antica favola. Essa racconta la storia di un vecchio rabbino che viveva in un paese lontano. Il rabbino possedeva il dono di conoscere la risposta per ogni domanda, cosicché le persone del villaggio e quelle provenienti da paesi lontani sollevano fargli visita, ricevendo le risposte attese. Un giorno però il rabbino trovò, sola in un angolo, una risposta la cui domanda non era mai stata formulata. Il rabbino, ormai quasi giunto al termine della sua lunga vita, decise di mettersi in cammino e a ogni persona che incontrava chiedeva: "Ho una risposta... Lei possiede la domanda?"<sup>70</sup>.

Al di là delle innumerevoli letture possibili di questa favola, una più pregnante suggerisce che il rabbino, trasformando una risposta in domanda, riuscì a raggiungere la vera sapienza. La domanda non solo è ciò che implica il pensiero ma rappresenta la sua vera ragione d'essere<sup>71</sup>. Il nostro ragionamento attorno alla figura dello spettatore prende avvio proprio da questa constatazione: la figura dello spettatore "non è una soluzione ma una domanda costante"<sup>72</sup>, una figura che è stata letta e interrogata a più riprese nel corso della storia e che continua a farlo. A partire dal primo Novecento si è assistito a un ripensamento della figura dello spettatore che ha percorso trasversalmente tutto il secolo fino ad arrivare ai nostri giorni.

Patrice Pavis parla al proposito di "un ritorno alla partecipazione":

"Il teatro, nonostante le origini rituali o mitiche, ha talvolta perduto il proprio carattere di evento immediato, cosicché, dall'inizio del secolo, si è fatto sentire un movimento di ritorno alla partecipazione che si fonda su motivazioni assai varie: attività critica, shock psichico [...] ma anche pratica dell'emozione collettiva

---

70 La favola è contenuta nel contributo di Victor Molina, filosofo e docente dell'Institut del Teatre di Barcellona, *Inquietudes pero no respuestas* in *El espectador activo MOV-S 2010 (Madrid): Encuentro nacional en el museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, Joaquim Noguero (a cura de), Barcelona, Consorci Mercat de Les Flors, 10-13 Luglio 2012, p. 61.

71 *Ibidem*.

72 *Ibidem*.

nella cerimonia fascista o nella rappresentazione teatrale [...] volta alla creazione di illusione [...]”<sup>73</sup>.

L’analisi dello studioso colpisce soprattutto laddove collega il ritorno alla partecipazione alla perdita da parte del teatro, nel corso dei secoli, del suo carattere di “evento immediato”, ovvero “che precede o seguita un’altra cosa senz’altro di mezzo, cioè senza interposizione, direttamente”<sup>74</sup>. Come se il teatro, in qualche modo, avesse avvertito la necessità di abbattere la distanza tra attore e spettatore per ritrovare l’immediatezza di una relazione che andava riaffermata, ricollocata entro la centralità di quel che si intende generalmente per “teatro”. Qui si inserisce l’importanza del concetto di *distanza*, un elemento nodale nella definizione della relazione tra attore e spettatore attorno a cui si sono sviluppati nel tempo molte esperienze di rinnovamento, che in qualche modo hanno tentato di riconfigurarla, spesso annullandola<sup>75</sup>.

### **I.2.1 Per chi fare teatro. Responsabilità ed emancipazione dello spettatore**

È necessario fare una breve ricognizione storica per ripercorrere la trasformazione che la posizione dello spettatore ha attraversato nel corso del Novecento fino ad oggi.

Il ritorno alla partecipazione di cui parla Pavis si lega in particolare alla vicenda teatrale del primo Novecento.

È l’epoca che Fabrizio Cruciani definisce del “teatro della cultura” e del “teatro della società”, che “allontanano e degradano, nell’ordine e nel potere del discorso, il teatro del teatro”<sup>76</sup>. Siamo dunque alla presenza di teatri “che pongono problemi radicali al pensare ma anche al fare teatro [...] che pongono il problema del ‘per chi’ e ‘perché’ fare teatro”<sup>77</sup>. Come osserva Cruciani, il teatro ridisegnava le sue istanze fondative, a partire dal concetto di immediatezza dell’arte scenica cui fa riferimento Pavis e, dunque, della spettatorialità stessa. Il teatro ricollocava i propri confini attraverso le esperienze dei padri fondatori della regia, Stanislavskij, Piscator, Appia, Craig, Artaud

---

73 P. Pavis, *Dizionario del teatro*, cit. p. 462.

74 Cfr. [www.etimo.it](http://www.etimo.it), dizionario etimologico on-line.

75 Ritourneremo in seguito su questo concetto.

76 F. Cruciani, *Registi, pedagoghi, e comunità teatrali nel Novecento*, Roma, E&A editori associati, 1995, p. 72.

77 *Ivi*, pp. 84-85.

e Copeau<sup>78</sup>; attraverso la stagione dell'*agitprop* di Weimar<sup>79</sup>, dell'Ottobre teatrale di Mejerchol'd, del teatro del popolo e delle utopie del teatro totale o di massa che vedevano nella festa<sup>80</sup> il luogo in cui perpetuare e validare il mito e il sogno della rivoluzione (da quella russa alle derive del nazionalsocialismo e del fascismo) e prefigurare una nuova società; sono gli anni delle prime avanguardie storiche che diedero vita a movimenti e manifesti artistici di forte valenza politica<sup>81</sup>. Il Futurismo, il Proletkult e il movimento Dada<sup>82</sup> proponevano il coinvolgimento del pubblico. Il dadaismo, in particolare, per lo meno nella sua fase nascente, era anti-ideologico e anarchico. Come osservava André Breton nei suoi *Inferni Artificiali*, Dada non doveva limitarsi a provocare il pubblico dando vita a momenti di scandalo, ma doveva riuscire a creare situazioni in cui gli spettatori si confrontassero con un nuovo tipo di azione artistica e di spettatorialità<sup>83</sup>. Con la nascita delle avanguardie storiche, e in particolar modo in Italia con quella futurista, iniziò a delinearsi una dicotomia fra *attivo* e *passivo*, con la radicale esaltazione dell'azione dell'individuo a scapito della sua passività. Il teatro convenzionale veniva criticato in quanto produttore di passività: chi restava immobile a osservare l'opera viveva una condizione di passività mentre chi agiva si rendeva "attivo". L'arte futurista incitava alla distruzione, propugnando una partecipazione per "via negativa"<sup>84</sup>, come osserva Claire Bishop, facendo riferimento all'affermazione provocatoria di Boris Groys:

---

78 F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Bari, Laterza, 2007.

79 Si veda al proposito il saggio di E. Casini-Ropa, *Il teatro di Agitprop nella Repubblica di Weimar* in A. Lacis, *Professione Rivoluzionaria*, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, pp. 15-65.

80 Cfr. F. Taviani, *La festa recisa, o il teatro: (La "Sciomachie" di Rabelais, e note)*, "Biblioteca Teatrale", 15-16, 1976, pp. 16-48.

81 Si veda al proposito C. Bishop *Inferni Artificiali*, cit., pp. 53-60.

82 Con le prime soirées futuriste, il Futurismo poneva al centro dell'attenzione il pubblico, sollecitato a una spettatorialità attiva, tramite espedienti quali lo shock e la violenza. Il Proletkult, ascrivibile alla Russia degli anni '20, trasformava radicalmente la concezione del pubblico in un teatro considerato "come l'arte più vicina e più comprensibile per la classe operaia", uno strumento di formazione per allenare il popolo a essere attori. Negli stessi anni nasceva, sempre in ambito russo, il teatro di massa, una forma di teatro collettivo con un dichiarato obiettivo rivoluzionario, dove il teatro non doveva più limitarsi alla scena, ma estendersi alle piazze così come invocava a gran voce uno dei suoi più fervidi sostenitori, Platon Michajlovič Keržencev che sosteneva la nascita di una forma di teatro collettivo non professionale. Il Movimento Dada proponeva nella Parigi degli anni '20 performance, poesia e musica attraverso tecniche di provocazione e di pubblicità di derivazione futurista. Per un approfondimento si veda C. Bishop, *Inferni Artificiali*, cit. pp. 53-85.

83 *Ivi*, cit., p. 81.

84 *Ivi*, p. 60.

Nel momento in cui un'azione futurista distrugge l'arte intesa nella sua forma tradizionale, essa invita tutti gli spettatori a partecipare a quest'atto di distruzione, che non richiede nessuna abilità artistica. [...] È l'unica cosa a cui possiamo partecipare<sup>85</sup>.

Vi sarebbe dunque, nell'arte futurista, uno stretto legame fra i concetti di distruzione e di partecipazione dove la posizione assunta dallo spettatore assume il valore di adesione totale all'ideologia del movimento.

Qualcosa di diverso si realizzò con la nascita del situazionismo alla fine degli anni Cinquanta. L'interesse si spostò verso la ricerca della libertà, e di quell'integrazione fra arte e vita che sarà propria degli anni Sessanta, dominati da una visione ottimistica e al contempo emancipatoria della partecipazione.

Qui ritroviamo nuovamente un legame con quanto afferma Pavis. L'urgenza del teatro di quegli anni continuava a iscriversi nella ricerca di un teatro dal carattere di "evento immediato", ma lo faceva in un modo totalmente diverso. Era predominante l'atteggiamento positivo insito nell'idea di partecipazione, intesa come una pratica emancipatoria per lo spettatore. Si creavano situazioni specifiche in cui lo spettatore dall'essere "alla presenza di" veniva invitato a "prendere parte attivamente a". Se la partecipazione degli spettatori alle serate futuriste prevedeva un contributo creativo tutto sommato abbastanza spontaneo, nell'ondata emancipatoria degli anni Sessanta, la logica divenne opposta, per cui la partecipazione guidata degli spettatori poteva finire per essere addirittura più autoritaria<sup>86</sup>. In entrambi i casi, seppur secondo valori e modalità distinte, lo spettatore diveniva il tramite per un processo di liberazione, nel primo caso finalizzato alla distruzione di un'arte in ossequio a un assunto ideologico; nel secondo caso finalizzato alla emancipazione dell'individuo dalle "prigioni del corpo" – tra cui le fabbriche, le prigioni, i manicomi etc.

---

85 B. Groys in C. Bishop e B. Groys, *Bring the Noise*, cit., p. 33.

86 Si tratta di un paradosso esplicitato da Claire Bishop, sulla scorta delle teorie di Boris Groys, secondo cui le proposte artistiche che coinvolgono il pubblico paiono meno autoritarie nelle performance futuriste che in quelle degli happening degli anni Sessanta. Si veda, C. Bishop, *Inferni artificiali*, cit., p. 60 e B. Groys in C. Bishop e B. Groys, *Bring the Noise*, cit., p. 33. Sull'ambiguità della partecipazione guidata e mediata dagli artisti, tramite processi propri della manipolazione, che prese avvio a partire dagli anni Sessanta e che ritroviamo, seppur con modalità distinte, anche nelle esperienze contemporanee ritorneremo in seguito.

Non dimentichiamo che il teatro degli anni Sessanta si inseriva in un'epoca dominata da un processo di industrializzazione sempre crescente. L'individuo era sempre più assoggettato alla forza della macchina, alla logica della catena di montaggio, parte di un meccanismo ripetitivo e lacerante. Proprio nell'ottica della liberazione dalle "prigioni del corpo" si mossero i protagonisti della seconda riforma novecentesca.

La critica nei confronti della passività dello spettatore si espresse con modalità distinte da quelle proposte nei decenni precedenti. Nell'opera *La Società dello Spettacolo* Guy Debord critica duramente la passività delle masse della società francese degli anni Sessanta<sup>87</sup>. L'avvento della televisione, secondo Debord, è colpevole di aver prodotto uno stato di passività per il quale gli individui seguono il potere dominante senza elaborare un pensiero critico, ma venendone letteralmente soggiogati e manipolati. Di fatto, a partire da questi anni, l'attività viene invocata da molti artisti come una vera e propria forma di mobilitazione (azione) dello spettatore. Tradotto, *fare contro vedere*.

### **I.2.2 La caduta del *limen***

L'equazione che si produsse gradualmente tra arte e vita sul finire degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta produsse un movimento di rinnovamento teso a forzare ulteriormente il confine fra scena e platea, un *limen* che si faceva sempre più ingombrante: furono anni di profonda sperimentazione in cui il Nuovo Teatro pose al centro il ruolo dell'attore e la relazione con il pubblico, producendo, contestualmente, un rinnovamento nelle pratiche, nei linguaggi, negli spazi teatrali, nel fare e nel pensare l'arte scenica. Il teatro guardava al mondo delle arti visive come a un campo da cui attingere alcune delle più innovative istanze di sperimentazione. Così l'happening ridefiniva oltreoceano i confini della rappresentazione scenica

---

<sup>87</sup> Cfr. G. Debord, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1967. Va precisato che la "società dello spettacolo" cui Guy Debord si riferisce nell'opera del 1967 è la società francese degli anni Sessanta, in cui i processi di industrializzazione e di urbanizzazione delle città europee conoscono un'estensione sempre più considerevole. La fabbrica si traduce in questo momento nel volto del progresso, che costringe gli operai a estenuanti ritmi lavorativi, oltre al fatto che spesso le loro condizioni abitative versano in situazioni estremamente precarie (si veda a questo proposito, come esempio paradigmatico delle condizioni lavorative e abitative della classe operaia in Italia, la situazione dei quartieri-dormitorio di Torino ben illustrata da Stefano Casi in *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pisa, ETS, 2012). Va inoltre precisato che il testo di Debord conobbe una sua diffusione non solo nell'epoca contemporanea alla data di pubblicazione, anche nelle epoche successive, quando le condizioni socio-economiche mutarono considerevolmente.

convenzionale, dando vita a dimensioni quali la simultaneità di azioni parallele e il conseguente spaesamento dello spettatore, costretto a seguire solo parte dell'accadimento<sup>88</sup>.

Alan Kaprow, uno dei suoi massimi interpreti, teorizzò l'*eliminazione dello spettatore* a favore della sua totale annessione all'evento scenico in qualità di partecipante dello stesso, a partire da una riattivazione percettiva, sensoriale ed emotiva (posizione criticata largamente da Peter Brook e dallo stesso John Cage<sup>89</sup>). Una radicale riconsiderazione della figura dello spettatore appartiene negli stessi anni, all'esperienza del Living Theatre. "Non avrò alcun pubblico, solo partecipanti"<sup>90</sup> affermava a gran voce Judith Malina. Alla base del lavoro del gruppo si poneva proprio la relazione tra attore e spettatore con l'obiettivo "di far fuoriuscire entrambi, attori e spettatori, dalla 'prigione' della finzione rappresentativa"<sup>91</sup>. Una situazione che si materializzò in uno degli spettacoli più emblematici del gruppo, *Paradise Now*, "un viaggio ascendente verso la rivoluzione" che proponeva un diretto coinvolgimento del pubblico. Gli spettatori potevano rispondere positivamente alle sollecitazioni degli attori, che si rivolgevano loro singolarmente, oppure potevano decidere di rimanere inizialmente in silenzio per unirsi solo in un secondo momento al percorso "ascensionale". Si trattava di azioni libere che dovevano progredire "nella traversata" verso il Paradiso. Come ricorda Judith Malina "ogni volta che uno spettatore ci parlava e noi ci voltavamo senza rispondergli, diventava un nostro obbligo tentare di portarlo in Paradiso, nelle cinque o sei ore successive"<sup>92</sup>. Il problema nodale su cui poggiava *Paradise Now* era il tentativo di creare una innovata relazione fra gli individui, ovvero fra gli attori e gli spettatori. Lo spettacolo realizzava la possibilità, come spiega Judith Malina, di un interscambio reciproco:

Così all'interno dello spazio chiuso del teatro, era possibile sperimentare tutte le interrelazioni possibili, allo scopo di favorire un confronto rivoluzionario degli uni con gli altri che deve necessariamente fondarsi sul coraggio di non mentire, di

---

88 Si veda al proposito M. De Marinis, *Il Nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

89 *Ivi*, pp. 64-67.

90 J. Malina, *Note su una commedia solenne* (1952), in J. Malina, J. Beck, *Il lavoro del Living Theatre* (materiali 1952-1969), Milano, Ubulibri, 1982, p. 13.

91 M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit. p. 273.

92 J. Malina, *Note su una commedia solenne*, cit. p. 158.

mostrare la propria vulnerabilità (di cui la nudità è l'immagine più eloquente) e di scardinare tutti i tabù per proclamare: «Diamo inizio al Paradiso»<sup>93</sup>.

Judith Malina paragona l'esperienza dello spettatore a quella di chi partecipava ai Misteri Eleusini e che, in qualche modo, ne usciva trasformato, "illuminato dalla luna"<sup>94</sup>. Un'esperienza, quella del Living, non solo teatrale, che, soprattutto a partire dal ciclo dell'Eredità di Caino, prevede la partecipazione sostanziale del pubblico, con spettacoli che uscivano dai teatri per invadere le strade. Scrive Cristina Valenti:

Gli spettacoli di strada sembravano qualcosa a mezza via fra la manifestazione politica e la processione; e gli spettacoli al chiuso, che segnarono il «ritorno al teatro» invitavano il pubblico a partecipare coinvolgendolo molto attivamente, quasi si trattasse di un'assemblea o di una funzione collettiva<sup>95</sup>.

La partecipazione degli spettatori ai lavori del Living Theatre rappresentava in quegli anni "un momento di riconoscimento collettivo attorno a dei valori condivisi"<sup>96</sup> che andavano riscattati e che, nel solco di un ripensamento della posizione dello spettatore, aprivano le porte a nuovi modi di concepire la relazione teatrale.

### **I.2.3 Teatro delle azioni sociali e scienze umane**

La trasformazione del ruolo attribuito allo spettatore trova in quegli anni un altro importante interprete, Augusto Boal, che diede avvio a un nuovo modo di pensare e di fare teatro, che chiamò *Teatro dell'Oppresso*, basato su diverse tecniche fra cui il *Teatro immagine*, il *Teatro forum*, il *Teatro invisibile*, il *Teatro giornale* e il *Teatro legislativo*. Lontano da un'idea di teatro basato sull'immedesimazione dello spettatore, Boal poneva al centro la necessità di "elevare la consapevolezza e dare potere alla classe operaia"<sup>97</sup>. L'attenzione del regista brasiliano era rivolta al superamento della posizione convenzionale dello spettatore, con l'introduzione del ruolo inedito dello *spett-attore*. Il Teatro dell'Oppresso non aveva una cornice scenica precisa ma si realizzava improvvisamente negli spazi pubblici urbani e gli spettatori vi assistevano

93 J. Malina, in C. Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano, Titivillus, 2008, p. 159.

94 *Ivi*, p. 161.

95 *Ivi*, p. 27.

96 *Ibidem*.

97 C. Bishop, *Inferni Artificiali*, cit., p. 131. Si veda inoltre A. Boal, *Teatro del Oprimido y otras poeticas politicas*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1974; ed. it., *Il Teatro degli Oppressi*, traduzione di Patrizia Picamus e Giorgio Ursini Uršič, Milano, Feltrinelli, 1977.



senza sapere di trovarsi di fronte a uno spettacolo e senza la consapevolezza di stare prendendo parte a uno spettacolo innervato nei meccanismi della quotidianità (come ad esempio quella di un ristorante). Di qui l'introduzione del neologismo *spett-attore*, proprio per evidenziare la funzione di chi si trova ad essere spettatore di uno spettacolo di cui egli stesso è attore<sup>98</sup>. Il valore dell'azione dello spettatore assunse un significato del tutto particolare nel contesto della dittatura militare sudamericana, dove alimentò il processo di responsabilizzazione degli individui. Tali tecniche furono infatti elaborate dapprima in Brasile, paese natale di Boal, e in seguito perfezionate durante il suo esilio in Argentina (1971-76)<sup>99</sup>.

Nel processo di ridefinizione della figura dello spettatore, giocarono un ruolo decisivo le riflessioni maturate in campo socio-antropologico, dove la nozione di *performance* apparve per la prima volta alla fine degli anni Cinquanta con Erving Goffman. Merito del sociologo l'aver introdotto una riflessione circa l'interazione "faccia a faccia", definita come "l'influenza reciproca che individui che si trovano nell'immediata presenza altrui esercitano gli uni sulle azioni degli altri"<sup>100</sup>. Sull'utilizzo del termine *performance* Goffman precisa infatti che essa indica "tutta quell'attività di un individuo che si svolge durante un periodo caratterizzato dalla sua continua presenza dinanzi a un particolare gruppo di osservatori"<sup>101</sup>. Il sociologo utilizza la metafora del teatro per descrivere la società: tutti gli individui sono attori della loro vita e del mondo, e devono rapportarsi con vari ruoli che li riguardano, tra cui la *faccia*, relativa alle azioni compiute, la *ribalta*, ossia la dimensione delle azioni compiute in contesti sociali e il *retroscena*, riferibile alla sfera privata<sup>102</sup>. Chiaramente, ciascuna di queste situazioni implica regole specifiche. Si delineano così delle similitudini tra l'attore in scena e l'individuo impegnato nelle relazioni sociali, dove la caratteristica fondamentale della struttura degli incontri sociali "è costituita dal mantenimento di un'unica definizione della situazione che deve essere espressa a difesa di fronte a una

---

98 Si veda A. Boal, *Il Teatro degli Oppressi*, cit. Torneremo in seguito sul termine e sulla figura dello *spett-attore*.

99 *Ibidem*.

100 E. Goffman, *The presentation of self in Everyday Life*, New York, Anchor Books, 1959; ed. it., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 26.

101 *Ivi*, pp. 26-33.

102 *Ibidem*.

moltitudine di piccoli incidenti”<sup>103</sup>. In questo scambio reciproco tra teatro e sociologia, a partire dagli studi precorritori di Goffman, Claudio Meldolesi, nel saggio *Ai confini del teatro e della sociologia*, osserva che l’uso da parte di Goffman della “impalcatura teatrale” – utilizzato per lo studio della struttura degli incontri sociali – è “fruttuoso” perché

gli attori di teatro sono tenuti comunque a “mantenere una definizione della situazione”; e perché l’interazione teatrale “avviene in circostanze tali da facilitare lo sviluppo di una terminologia appropriata allo studio dei compiti di interazione che noi tutti condividiamo”<sup>104</sup>.

Tra gli interessi del sociologo vi è “il rapporto del sé con la realtà”<sup>105</sup> all’interno del quale si inserisce, secondo Meldolesi, il concetto di “distanza dal ruolo”:

né nei rapporti sociali né nelle produzioni teatrali sarebbe possibile integrarsi con gli altri senza assimilare un ruolo; [...] ciò comporta che nella vita e a teatro si parli più di personaggi che di ruoli<sup>106</sup>.

Il concetto di distanza è utile per ricalibrare la relazione in ambito sociale dell’individuo con sé medesimo e con gli altri e, in ambito scenico, la relazione dell’attore con se stesso e con gli spettatori. Scrive Meldolesi:

Se osservo un’altra persona come se facesse parte di uno spettacolo, costruisco una scena mentale, non produco teatro; se però la persona osservata sa di essere vista, allora nasce una interazione<sup>107</sup>.

Un’interazione che si modula nella distanza e che può quindi arrivare a orientare l’azione dell’individuo. Ed è proprio nel concetto di distanza dal ruolo che Goffman – come osserva sempre Meldolesi – arriva a coniare la formula “recitare la propria vita”, divenuta poi emblema per il teatro di performance.

Le teorie di Goffman vennero riprese da Victor Turner e da Richard Schechner che, in una collaborazione proficua, pensarono la performance come accadimento al confine tra teatro e antropologia. Il Performance Group di Schechner iniziò a ridimensionare, a

---

103 *Ivi*, pp. 290-291.

104 C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, “Teatro e storia”, MCMLXXXVI, 1 (ottobre 1986), p. 97. La citazione dello studioso è riferita sempre a E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit.

105 Cfr. E. Goffman, *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, New York, Random House, 1961; ed. it. *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell’esclusione e della violenza*, Torino, Einaudi, 1980, p. 7.

106 C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, cit., p. 100.

107 *Ivi*, p. 83.

partire dal 1967, il valore delle azioni teatrali come non-finite e sperimentali, attribuendo alla performance il valore di un'azione fine a se stessa<sup>108</sup>.

Si stava sviluppando con sempre maggiore consapevolezza un'idea di teatro in cui il lavoro sull'attore e sullo spettatore investiva un terreno di indagine di pertinenza antropologica. Jerzy Grotowski pose radicalmente al centro della sua ricerca teatrale l'indagine sull'uomo, ovvero sulla relazione tra attore e spettatore. E, se in un primo momento, il regista inserì tra gli strumenti del suo teatro anche la partecipazione dello spettatore, dopo alcuni esperimenti si ricredette, considerando questo metodo “disonesto”, “oppressivo” e “inefficace”<sup>109</sup> poiché otteneva reazioni spesso forzate e imbarazzate da parte degli spettatori. Essi dovevano essere piuttosto *testimoni*:

quando vogliamo dare allo spettatore la possibilità di una partecipazione emozionale, diretta ma emozionale [...] bisogna allontanare gli spettatori dagli attori, il contrario di quanto si potrebbe pensare in apparenza. La vocazione dello spettatore è essere osservatore, ma soprattutto essere testimone<sup>110</sup>.

È interessante notare però come, all'interno della successiva concezione del suo *Parateatro*, la linea di Grotowski a proposito del coinvolgimento spettatoriale cambi nuovamente rotta. Come osserva Marco De Marinis

Grotowski, superata la fase degli spettacoli, tornerà a pensare a una partecipazione diretta del pubblico, parlando ad esempio, di “cultura attiva”; solo che non si tratterà più del costrittivo coinvolgimento dello spettatore in un ruolo drammaturgico prefissato, come un elemento dello spettacolo, ma della stimolazione in lui (mediante situazioni e strumenti adeguati) di dinamiche comunicative, di rapporti interpersonali intensi, di esperienze “alte” di vita di gruppo: e, tutto questo, ormai ben al di là dello spettacolo e della stessa distinzione fra attore e spettatore<sup>111</sup>.

La partecipazione rientrava così in un'esperienza *altra* che si distaccava dall'ambito proprio della scena, una dimensione su cui avremo modo di ritornare in seguito.

---

108 R. Schechner, *By means of performance: Intercultural Studies of Theatre and Rituals*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; ed. it., *Magnitudini della Performance*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 13.

109 M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., pp. 45-72.

110 J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in K. S. Stanislavskij, *L'attore creativo*, a cura di F. Cruciani e C. Falletti, Firenze, La casa Usher, 1980, pp. 76-77. Si veda inoltre J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968; ed. it. *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970.

111 M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit., p. 92.

Come abbiamo accennato, il '68 teatrale portò con sé profonde trasformazioni anche nel contesto scenico nazionale, dove l'interesse era sempre più rivolto a una riconsiderazione della relazione tra attore e spettatore, del luogo teatrale, con un'attenzione privilegiata alla partecipazione scenica. In questo contesto nasceva, di fatto, un nuovo modello organizzativo, ossia la *struttura cooperativistica*. Come precisa Salvatore Margiotta:

L'adesione verso una nuova forma d'organizzazione, unita alla volontà di confrontarsi con spazi normalmente non deputati alla pratica teatrale, avrebbe dunque permesso di condividere e promuovere – secondo gruppi di recente formazione – un progetto culturale di ampio respiro [...] Non bisogna dimenticare che al di là delle ricadute più squisitamente artistiche, la nuova formula organizzativo-distributiva intendeva determinare soprattutto delle ripercussioni di ordine politico. “Cooperativa” esprime, infatti, la negazione del professionismo teatrale e, in particolare, di quello attorico, in nome di un teatro capace di soddisfare bisogni largamente condivisi<sup>112</sup>.

#### **I.2.4 Prime prove di partecipazione: animazione, cooperazione e teatri di comunità**

È in questo contesto che si inscrivono alcune delle esperienze artistiche che hanno determinato un profondo cambiamento, non solo sul piano del linguaggio, ma anche sul piano delle relazioni teatrali e del modo di intendere l'organizzazione della vita delle compagnie<sup>113</sup>.

Una riflessione a parte merita l'esperienza di Decentramento nei quartieri operai di Torino realizzata da Giuliano Scabia con il Gruppo di Ricerca, formato da Loredana Perissinotto e Pier Antonio Barbieri, con la quale venne introdotto, per la prima volta, in ambito nazionale, un'esperienza di *teatro partecipato*<sup>114</sup>.

---

112 Si veda S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013, p. 76.

113 Tra le principali esperienze da segnalare in questo senso, la Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna, Il Gran Teatro di Carlo Cecchi, il Gruppo di Teatro Sperimentale Vorlesungen/Compagnia del teatro Alfred Jarry, Gruppoteatro, la Compagnia della Loggetta di Brescia, il Teatro Esse, il Teatro alla Ringhiera di Franco Molè, il Gruppo Space Re(v)-action di Nanni Kustermann, Ouroboros, il Gruppo di Sperimentazione Teatrale Orsolino 15 di Mario Ricci. Per approfondire si veda sempre S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit. pp. 69-126.

114 Torneremo in seguito sulla definizione di *teatro partecipato*, a proposito della definizione dei diversi paradigmi partecipativi.

I cittadini dei gruppi di quartiere organizzati negli Attivi teatrali – perlopiù operai – erano i veri destinatari di un’azione teatrale che era frutto del lavoro dei laboratori nei quartieri Le Vallette, Mirafiori Sud, La Falchera e Corso Taranto. Si trattò di un primo esperimento di decentramento teatrale costruito ‘dal basso’<sup>115</sup>, “basato cioè – osserva De Marinis – su un lavoro collettivo che impegni direttamente il pubblico prescelto nella preparazione di testi e nella realizzazione degli spettacoli”<sup>116</sup>.

I laboratori proposti dal Gruppo di Ricerca nei diversi quartieri prevedevano un rapporto diretto con le rispettive comunità. Il teatro inteso come prodotto spettacolare fu decisamente segnato da un’idea laboratoriale fondata sul processo di lavoro e contestualizzata nei quartieri<sup>117</sup>. I momenti di laboratorio affrontavano i problemi, perlopiù inespresi, che gli abitanti dei quartieri vivevano quotidianamente, come il sovraffollamento delle zone dormitorio, l’assenza di infrastrutture sufficienti per l’attività scolastica e le attività ricreative e lo scarso collegamento dei quartieri con il centro della città di Torino, dovuto a un insufficiente servizio dei trasporti pubblici. L’esperienza del decentramento torinese<sup>118</sup>, così come quelle condotte da Giuliano Scabia in altri contesti, rappresentò il primo esempio di *teatro partecipato* volto a un reale progetto di integrazione sociale, dove il teatro diveniva *medium*: di incontro, di racconto, di ascolto, di partecipazione, di formazione di uno spirito critico e di una comunità coesa. Il procedimento messo in atto da Scabia e dal suo Gruppo di Ricerca non era finalizzato al coinvolgimento fisico dei partecipanti (degli Attivi Teatrali) in qualità di protagonisti all’interno degli spettacoli, ma tendeva a creare una partecipazione dei cittadini-operai al processo che avrebbe dato vita agli spettacoli. Con il loro apporto, all’interno delle assemblee, gli abitanti dei quartieri diedero voce alle principali istanze che esigevano di trovare uno spazio di ascolto e di rivendicazione. Nel momento della restituzione scenica del lavoro, i partecipanti degli Attivi Teatrali vedevano rappresentate in scena le loro storie attraverso dispositivi

---

115 M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro*, cit., p. 134.

116 M. De Marinis, *Scrittura teatrale e partecipazione: l’itinerario di Giuliano Scabia (1965-1975)*, “Culture Teatrali”, MMV, 12, (primavera 2005), pp. 35-67, p. 42.

117 Si veda G. Scabia, *Appunti per una discussione sul “Teatro nello spazio degli scontri”*, in G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973, p. 17.

118 Per un approfondimento delle azioni teatrali di Decentramento nella città di Torino, cfr. S. Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, cit.

differenti, dalla “pura voce” dell’attore, alle citazioni e all’insostituibile veicolo della parola, insieme all’utilizzo di marionette e pupazzi. Come scrive Stefano Casi, il teatro che prese forma nei quartieri dormitorio di Torino può essere definito come un *teatro dell’anche*:

un teatro *che non definisce, ma che ridefinisce*, che non dice ciò che è, ma ciò che è *anche*. [...] Perché il teatro può anche essere tutto ciò che normalmente non viene considerato tale, ma solo all’interno di una *volontà* a fare teatro, che per Scabia ha bisogno sempre di almeno due cose: la necessità condivisa di incontro, relazione, partecipazione; e la presenza di un autore-demiurgo che venga da altrove, e il cui arrivo inneschi una condizione molto precisa di rapporto e creatività extra-quotidiana [...] <sup>119</sup>.

Le parole dello studioso ci restituiscono il senso di un’operazione teatrale che cercava di costruire un teatro a stretto contatto con il tessuto sociale di realtà marginali, *per fare e pensare* il teatro *oltre*: nelle piazze, nelle strade, nei manicomi. Il denominatore comune che univa queste esperienze, che si svilupparono in seguito nella stagione dello *spontaneismo* e dei *gruppi di base*, era la ricerca di una forma di autogestione economica, al di fuori delle istituzioni culturali, nella quale il ruolo dell’attore, attribuiva all’esperienza teatrale una valenza politica. I nuovi gruppi proponevano un’esperienza di “teatro vitale”<sup>120</sup> basato sull’incontro tra cultura e territorio, dove all’espressione delle singole individualità si preferiva l’urgenza del collettivo.

Furono gli anni in cui fecero capolino le cosiddette *arti di comunità*, che videro le arti visive e il teatro accomunati da una comune spinta al rinnovamento, nell’ottica della creazione di un’arte e di un teatro inclusivi e sempre meno elitari. *Comunità e inclusione* divennero le parole chiave attorno alle quali si concentrava l’attenzione degli artisti in ambiti che per certi versi restarono allineati a tendenze comuni, come osserva Claire Bishop, annotando alcune delle principali caratteristiche di questa tendenza comunitaria:

- il porsi al di fuori e contro le gerarchie del mondo dell’arte internazionale e i suoi criteri di valore basati su qualità, abilità tecnica, virtuosismo etc. poiché questi criteri celavano criteri di classe;
- il sostegno a favore della partecipazione e della co-autorialità delle opere d’arte;

---

119 *Ivi*, p. 256.

120 S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit. p. 142.

- dare spazio alla creatività di tutte le aree della società, in particolar modo ai settori svantaggiati, a persone che vivevano in condizioni degradate e di emarginazione sociale, culturale e finanziaria;
- essere un potente *medium* di trasformazione sociale e politica in grado di fornire il progetto per una democrazia partecipativa<sup>121</sup>.

L'arte come processo, confronto, riconoscimento del valore della persona intesa nella sua globalità, divenne il denominatore comune di esperienze spesso molto distinte tra loro, ma tutte accomunate dal desiderio di coinvolgere gli individui che si trovavano in condizioni di isolamento, di emarginazione e di disagio sociale. Pensiamo in tal senso alle esperienze precorritrici del teatro comunitario in Argentina, sorto negli anni critici della post-dittatura, con l'obiettivo di unire le persone che si trovavano ad affrontare situazioni di dolore e di perdite irreparabili come le tragiche scomparse dei *desaparecidos*. Giada Russo, in uno studio dedicato all'argomento, sottolinea la condizione di "stato di crisi" come caratteristica intrinseca alla comunità. Secondo la studiosa nel contesto argentino "il teatro rappresenta l'opportunità per i cittadini di riconoscere se stessi in quanto membri di una comunità attraverso l'incontro con altri cittadini che altrimenti non avrebbero mai conosciuto"<sup>122</sup> originando così inedite esperienze di teatro partecipato, frutto dell'incontro tra i suoi componenti.

L'Italia ha conosciuto esperienze di teatro comunitario attraverso un progetto realizzato dal Teatro Nucleo, compagnia fondata nel 1974 a Buenos Aires da Cora Herrendorf e da Horacio Czertok, che, a partire dal 1978, si è stabilito definitivamente nella città di Ferrara. La compagnia, con il nome di Comuna Nucleo, ha fondato il suo lavoro sui temi della partecipazione e dell'inclusione. Teatro e carcere, teatro e salute mentale, teatro ed emarginazione: questo l'arcipelago di esperienze realizzate tra gli anni Settanta e gli anni Novanta, ponendo al centro la relazione concreta tra teatro e realtà. Si può così parlare di un *teatro a carattere sociale* o ancora, di un *teatro antropologico*, volto al dialogo con le comunità e i settori sociali più marginali e

---

121 C. Bishop, *Inferni Artificiali*, cit., p. 185.

122 G. Russo, *Il Teatro comunitario in Argentina: paradigmi e pratiche tra identità e memoria. Con un focus sul caso italiano*, Tesi di Dottorato, Dottorato di ricerca in Cinema, musica e Teatro, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2015, p. 46.

disagiati. La partecipazione attraverso la pratica laboratoriale attiene alla sfera dell'inclusione della persona, concepita nella sua totalità.

### I.2.5 Teatro relazionale e non-attore

In questa prospettiva anche il *teatro relazionale* ha contribuito a riformare il ruolo dello spettatore e, nonostante il termine “relazionale” possa trarre in inganno, esso si distingue sia dal teatro sociale, sia da quello che chiameremo *teatro partecipativo*. Il teatro degli anni Novanta presenta infatti una rinnovata attenzione alla relazione fra attore e spettatore. Come sostiene Nicolas Bourriaud

La possibilità di un'arte relazionale (un'arte che assuma come orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale, piuttosto che l'affermazione di uno spazio simbolico autonomo e privato) testimonia di un rivolgimento radicale degli obiettivi estetici, culturali e politici messi in gioco dall'arte moderna<sup>123</sup>.

L'opera d'arte non rappresenta più un mero oggetto da fruire ma costituisce piuttosto un'occasione per costruire relazioni *con* e *tra* gli spettatori e per creare esperienze inedite *per* lo spettatore. È così che l'opera d'arte diventa un “*interstizio sociale*” che rappresenta “uno spazio di relazioni umane che [...] suggerisce altre possibilità di scambio rispetto a quelle in vigore del sistema stesso”<sup>124</sup>.

Per questo motivo, gli anni Novanta rappresentano un momento chiave nella definizione della partecipazione come pratica artistica ampiamente diffusa, non solo nel campo delle arti visive, ma anche a livello scenico: se, come abbiamo visto, dagli anni Settanta in poi le forme di partecipazione si erano fondate in particolare sulla pratica dell'animazione teatrale e sulle pratiche del decentramento, del cooperativismo, dello spontaneismo e dei gruppi di base, con una radicale messa in crisi di un sistema teatrale basato sul centro e il trasferimento del teatro in zone marginali e periferiche, con gli anni Novanta tali pratiche si condensarono in quello che è stato definito teatro sociale<sup>125</sup> realizzandosi negli ambiti del carcere, delle disabilità fisiche e psichiche e delle comunità. È in questo ambito che nasce la figura del *non-attore*, un attore che

---

123 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998; ed. it. *Estetica relazionale*, Milano, Postemdia, 2010, p.14.

124 *Ivi*, p.16.

125 Si veda C. Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci, 2004.



coniuga teatro e realtà. Il non-attore, non dotato di una formazione professionale, fonda la sua esperienza su percorsi laboratoriali che rappresentano vere e proprie officine creative. Scrive Cristina Valenti:

Gli attori dell'alterità si trovano nella condizione di superare se stessi [...] incarnando i personaggi ed assumendone la parola in un modo del tutto speciale, che attiene a una precisa e individualizzata identità artistica<sup>126</sup>.

I non-attori, come spiega la studiosa, “si pongono al centro di un lavoro teatrale che, all'acquisizione delle competenze tecniche, affianca le risorse di identità sociali e tratti biografici imprescindibili”<sup>127</sup>. Di fatto, è il corpo dei non-attori a portare con sé elementi personali legati a una sofferenza, a un trauma, a un disagio che si traduce in inedite potenzialità espressive. Al proposito, scrive sempre Cristina Valenti:

Sulla scena dell'alterità il lavoro dell'attore si rivela contemporaneamente fra connotati biografici e identità artistica, arte e vita, attore e persona, rappresentazione e presenza. Le storie individuali divengono imprescindibili e impongono di leggere l'esperienza dell'attore nella sfera intima e nel contesto di vita [...] più attenta alle immagini esterne attraverso le quali il lavoro dell'attore si manifesta, ossia agli spettacoli e alle tecniche<sup>128</sup>.

Il non-attore si caratterizza per un' *urgenza di raccontare*, che rende il suo contributo di forte impatto scenico, mentre la sua condizione di forte “disequilibrio” lo rende ancor più incisivo sul piano delle tecniche personali<sup>129</sup>. L'elemento indispensabile affinché ciò si realizzi è il lavoro laboratoriale dove i registi assolvono al ruolo di “operatori culturali”, hanno cioè il compito di orientare le loro urgenze e necessità affinché esse divengano contributo artistico<sup>130</sup>.

---

126 C. Valenti, *Normalmente stranieri*, in C. Valenti (a cura di) *Il Teatro dei risvegli*, Prove di Drammaturgia”, XIV, 2 (dicembre 2008), pp. 2-3, p. 2.

127 *Ibidem*.

128 *Ibidem*.

129 Rimandiamo a questo proposito allo studio di Giulia Bongi a proposito della figura del non-attore: G. Bongi, *La scena degli stranieri. Esperienze teatrali con rifugiati e richiedenti asilo politico*, Tesi di Laurea in Storia del Nuovo Teatro (inedita), Scuola di Lettere e Beni Culturali, Università di Bologna, Anno accademico 2012-2013, pp. 54-56.

130 Si veda a questo proposito, in riferimento all'esperienza de *Il Teatro dei Risvegli*, C. Valenti, *Il paradosso dell'attore non-attore*, in F. De Nigris, C. Valenti (a cura di), *Il Teatro dei Risvegli. Pratica creativa, cura e partecipazione sociale delle persone con esiti di coma*, Bologna, Perdisa Editore, 2014, pp. 28-36.

## I.2.6 Spettatore partecipante e spettatore emancipato

In questo contesto si inserisce a pieno titolo il nuovo ruolo dell'artista e dell'opera d'arte che secondo Claire Bishop, molto si lega alla trasformazione del concetto di arte come *progetto*: questo termine si lega all'idea di "proposta" che comporta che l'opera d'arte e lo spettacolo non vadano intesi come "un oggetto finito" ma "come un processo sociale aperto, che si sviluppa fuori dallo studio dell'artista, che è basato sulla ricerca sul campo, che si può estendere nel tempo e può mutare forma"<sup>131</sup>. E se la trasformazione registrata dalla studiosa coinvolge l'opera d'arte e il ruolo dell'artista, è necessario e indispensabile registrare una trasformazione anche del ruolo dello spettatore che, da semplice fruitore-osservatore diviene partecipante.

Non è un caso allora se di "*spettatore partecipante*" parla, proprio a partire dagli anni Novanta, l'antropologo del teatro Piergiorgio Giacchè in riferimento alla relazione attore-spettatore. Scrive Giacchè:

"Lo spettatore partecipante" è l'obiettivo naturale, anche se obliato o tradito del teatro: se il teatro è un accadimento, il sentirsi partecipe come spettatore, di una relazione con l'attore, è l'essenza dell'esperienza teatrale ed è intanto la differenza del teatro<sup>132</sup>.

Le parole dello studioso ci riportano a quanto dicevamo in precedenza, ovvero al fatto che la partecipazione è un dato connaturato – anche se spesso obliato dello spettatore.

A questo proposito, l'opera *Lo spettatore emancipato* di Jacques Rancière offre spunti interessanti sulla trasformazione del ruolo dello spettatore. Il filosofo francese mette in risalto un paradosso: da un lato "non esiste teatro senza spettatore" e dall'altro "essere spettatori è un male". Che cosa significa che la condizione di spettatore costituirebbe qualcosa di negativo? Rancière afferma che guardare, nella nostra cultura, è considerato un'azione negativa, legata a una condizione di passività, ossia il contrario di conoscere e di agire. Il filosofo elabora una teoria dello spettatore che coniuga le teorie di Brecht sulla distanza e quelle di Artaud sulla necessità di superare la distanza tra scena e pubblico. Due posizioni antitetiche, verrebbe da dire, ma che Rancière intende integrare per arrivare al superamento delle concezioni dicotomiche tra attività

131 C. Bishop, *Inferni artificiali*, cit., p. 200.

132 P. Giacchè, *Lo spettatore partecipante: contributi per un'antropologia del teatro*, Milano, Guerini studio, 1991, p. 16.

e passività, tra individuale e collettivo, tra sguardo e azione. Secondo questa visione, il processo di emancipazione dello spettatore non si compirebbe attraverso una trasmissione del sapere, ma mediante una scoperta che porterebbe ogni spettatore a interrogare la *sua* verità e il *suo* sguardo. La teoria di Rancière non consiste dunque nel trasformare lo spettatore in attore ma nel riconoscere la capacità attiva che è già connatura all'essere spettatore, dunque allo sguardo.

### **I.2.7 Il contributo dei performance studies**

Di notevole importanza appaiono i contributi teatrologici elaborati nell'ambito dei performance studies. Come accennavamo, Richard Schechner, definisce lo spettatore come “co-responsabile” del significato della performance, un procedimento che vedrebbe ogni spettatore come produttore del *suo* spettacolo. Su questa linea, Erika Fischer-Lichte osserva che non esiste distanza tra lo spettatore e l'opera a cui prende parte poiché lo spettatore è un elemento integrante dell'opera. Fischer-Lichte sottolinea inoltre che quello che si produce tra performer e spettatore è un *feedback autopoietico*, “un sistema emergente” che si auto-genera, in cui l'attività degli spettatori diventa parte dell'evento, generando modifiche nell'attività dei performer e in quella degli altri spettatori<sup>133</sup>.

Josette Féral introduce il termine “teatro performativo” poiché secondo la studiosa la performatività “è al centro del suo funzionamento”<sup>134</sup> con un valore primario attribuito all'azione. Il dato interessante suggerito dalla studiosa franco-canadese è che “nel teatro performativo questo *fare* diventa primario e costituisce uno degli aspetti fondamentali messi in rilievo dalla performance”<sup>135</sup>. Queste considerazioni ci riportano alla teoria contro la passività di Debord: il *fare*, così centrale in ambito performativo, in alcuni casi arriva alle sue conseguenze più estreme, trasferendo la sua sfera di azione dal performer allo spettatore, in condizione di compresenza con l'attore, o alla sola presenza dello spettatore. Di fatto, se l'accento nell'argomentazione di Josette

---

133 E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004; ed. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di Tancredi Gusman, Roma, Carocci Editore, 2014.

134 M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., pp. 59-62. Si veda inoltre J. Féral, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, Editions L'Entretemps, 2011.

135 *Ibidem*.

Féral cade sulla figura del performer e sulla sua “soggettività”, diversamente, nelle esperienze contemporanee di teatro partecipativo che prevedono un coinvolgimento diretto del pubblico nella creazione dello spettacolo, l’attenzione si sposta sulla figura dello spettatore.

Diversamente da quanto afferma Giacchè che vede nello spettatore la “coda” del “corpo del teatro”, lo spettatore assume ora un ruolo sempre più centrale, tanto da divenire spesso l’unico protagonista in scena: non più la coda ma il corpo stesso del teatro. La trasformazione che si è prodotta, e che rimanda alla “richiesta di immediatezza” cui faceva riferimento Pavis, pare realizzarsi non tanto in riferimento a “un ritorno della partecipazione” quanto piuttosto in riferimento all’esigenza di una *esplicitazione* sempre più evidente *della partecipazione spettatoriale* a livello scenico. È necessario insistere sull’elemento della esplicitazione poiché, come dicevamo in apertura, la partecipazione intesa come essere “alla presenza di” rappresenta a tutti gli effetti una prassi costitutiva della spettatorialità. L’espressione “esplicitazione della partecipazione” va intesa secondo due modalità distinte: la prima consiste nel rendere evidente l’imprescindibilità della partecipazione dello spettatore (alla presenza del quale avviene lo spettacolo); la seconda, invece, esplicita la motivazione che fa della partecipazione spettatoriale una pratica scenica: lo spettatore non assiste semplicemente allo spettacolo ma ne diviene parte attiva in qualità di partecipante, spett-attore. L’esplicitazione della partecipazione a livello progettuale ha portato progressivamente a un cambiamento significativo assegnato alla figura dello spettatore che, dalla sua condizione di “essere alla presenza di” (*partecipazione convenzionale*) è passata a quella di “*prendere parte a*”. Il discrimine che intercorre tra l’“essere alla presenza di” e “l’effettivo contributo al compiersi dell’attività” non va inteso nei termini di non azione nella prima accezione e di azione nella seconda. Al contrario, si tratta in entrambi i casi di esprimere un’attività, ma di natura diversa: a cambiare è la qualità dell’azione dello spettatore, che, nel primo caso è di tipo immanente e nel secondo caso è di tipo integrato. Dall’essere “alla presenza di” al “prendere parte a”, divenendo parte integrante della scrittura scenica dello spettacolo. In altre parole, lo spettatore diventa parte dell’universo linguistico, significativo e simbolico dello

spettacolo: diventa parte immanente e al tempo stesso organica del disegno spettacolare.

La breve ricognizione storica percorsa sin qui ci conduce fino alla nodale constatazione, da cui siamo partiti, di una vera e propria esplosione della partecipazione spettatoriale nel teatro contemporaneo. Va riconosciuto infatti che alla condizione attribuita allo spettatore dalla convenzione teatrale, che lo vuole co-creatore, ossia colui che deve completare l'opera scenica a cui assiste (per dirla con De Marinis, attraverso "competenze circostanziali, regole di inferenza co-testuale e contestuale etc.)<sup>136</sup>, se ne aggiunge un'altra che vede lo spettatore contribuire consapevolmente e materialmente al completamento dell'opera scenica.

Si profila così, un parallelo e sostanziale cambiamento di forma. Come suggerisce lo studioso Óscar Cornago "i modi della partecipazione si sono resi meno evidenti e più complessi, pertanto meno ingenui"<sup>137</sup>. Si tratta di una tendenza che si sviluppa in concomitanza con una trasformazione economica, sociale e politica, basata su "un sistema di reti, di flusso e di flessibilità lavorativa"<sup>138</sup>.

Di fatto la proliferazione della partecipazione in ambito teatrale ha favorito la nascita di innumerevoli termini usati per descrivere il ruolo dello spettatore: attivo, passivo, emancipato, collaboratore, consumatore, interattivo, *prosumer*, partecipante, spettatore, co-creatore. Quale ruolo compete effettivamente allo spettatore nell'ambito della relazione teatrale?

A questo proposito, occorre precisare che esistono differenti modalità di coinvolgimento dello spettatore che permettono di individuare paradigmi partecipativi distinti (ritorneremo in seguito su questo punto). Le modalità di partecipazione determinano posizioni differenti: alcuni spettacoli invitano lo spettatore a parteciparvi parzialmente, in compresenza degli attori; altri coinvolgono il fruitore in un percorso laboratoriale; altri ancora conferiscono allo spettatore il ruolo di creatore e

---

<sup>136</sup> Si veda a questo proposito M. De Marinis, *Semiotica del teatro, l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, p. 194. Data la complessità dell'argomento, ritorneremo in seguito per precisare ulteriormente la posizione attribuita allo spettatore a seconda delle modalità preposte al suo coinvolgimento.

<sup>137</sup> Ó. Cornago, *Estéticas de la participación y éticas del (des)encuentro*, in "Telondefondo Dossier. Conversar, habitar. Perspectivas críticas sobre la idea de participación (2ª parte)", MMXVII, 25, (2017), pp. 191-213, p. 196.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

protagonista unico dello spettacolo, con la scomparsa dalla scena degli attori professionisti.

Nel primo caso, gli spettatori possono contribuire in vario modo alla realizzazione dello spettacolo, a seconda delle modalità previste dal progetto drammaturgico: possono essere chiamati a partecipare seduti in platea, con alzate di mano oppure alzandosi in piedi, o ancora, possono essere invitati ad azionare particolari dispositivi in modo tale da orientare l'azione dell'attore; o ancora, possono essere i viaggiatori chiamati ad abitare transitoriamente un mondo (il labirinto, l'aldilà, o mondi immaginari) dove incontrano, lungo il percorso, gli abitanti che guidano eventualmente le loro azioni. Chiameremo le modalità di coinvolgimento qui esposte, in termini generali, *parziali* o *co-partecipative* e, la figura dello spettatore, *co-partecipante*.

Nel secondo caso, invece, gli individui partecipano al processo creativo attraverso processi laboratoriali e intervengono alla restituzione scenica finale in qualità di *partecipanti* o di *non-attori*. Nel terzo caso invece lo spettatore diventa l'unico creatore del momento spettacolare, con la scomparsa della figura dell'attore. Ciò significa che lo spettatore non interagisce con gli attori ma con gli spettatori, che partecipano insieme a lui all'evento scenico. Normalmente perché questo sia possibile lo spettatore deve utilizzare uno o più dispositivi tecnologici (telecomando, auricolari etc.) tramite cui gli vengono conferite di volta in volta le istruzioni. In questa particolare fattispecie scenica, lo spettatore si trasforma in *spett-attore*.

Ma chi è dunque lo *spett-attore*? Come accennavamo precedentemente, dobbiamo il termine ad Augusto Boal che lo utilizzò per primo in riferimento a uno spettatore che diviene parte dell'azione scenica spesso inconsapevolmente, coinvolto da attori che danno vita al lavoro teatrale in incognito all'interno di locali pubblici (bar, piazze, ristoranti etc.). Ad esempio, all'interno di un ristorante, gli attori si fingevano clienti e accendevano discussioni in cui coinvolgevano i camerieri e quindi tutti i presenti, con l'obiettivo di criticare i prezzi troppo alti del ristorante e i bassi salari dei dipendenti. Chiaramente, fra gli obiettivi del regista, c'era la critica del sistema politico e il sovvertimento dell'ordine sociale, nell'ottica di elevare la consapevolezza dei cittadini.

Non dimentichiamo che per Augusto Boal il teatro, solo per il fatto di essere teatro, è politico. Lo spettatore diviene così spettatore e attore inconsapevole di quanto accade, *spett-attore*, appunto.

Nel panorama scenico attuale, le condizioni entro cui si inserisce la figura dello *spett-attore* sono profondamente diverse. Si definisce *spett-attore* uno spettatore che, prima dell'avvio dello spettacolo, è consapevole del fatto che ne sarà l'unico artefice, senza l'ausilio di attori professionisti, ma non è preventivamente preparato a quanto accadrà. In altre parole, ne scopre le dinamiche mentre vi partecipa. Normalmente, affinché la partecipazione possa concretizzarsi, come dicevamo, lo spettatore viene dotato di precisi dispositivi tecnologici – auricolari, telecomandi, lettori mp3 etc. – mediante i quali gli vengono trasmesse di volta in volta le istruzioni necessarie. Nel momento in cui lo spettatore partecipa alle dinamiche sceniche assume contemporaneamente il ruolo di attore e spettatore. Ma sul significato di attore va fatta una precisazione. In questo particolare contesto, infatti, il termine “attore” si ricollega a un significato *posizionale*, riferibile alla mutata relazione dello spettatore con lo spettacolo e con il regista.

### **I.2.8 Il contributo della semiotica**

È utile a questo proposito fare riferimento alle teorie del semiologo Algirdas Julien Greimas sul modello attanziale.

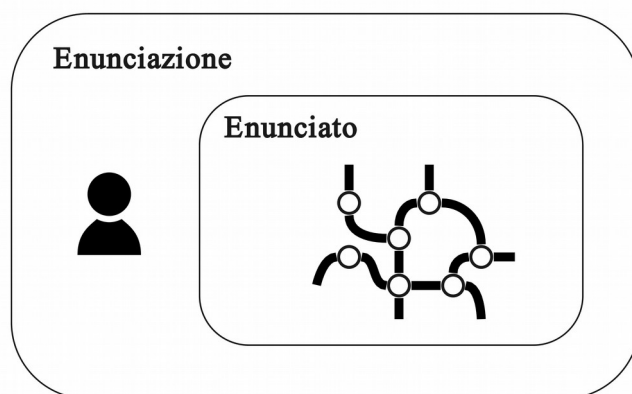
Sulla base dell'assunto teorico secondo cui “qualsiasi discorso è organizzato in forma narrativa”, poiché “il discorso del racconto diventa solo una delle tante forme possibili della strutturazione narrativa dei testi”<sup>139</sup>, il modello attanziale permette di analizzare l'articolazione narrativa profonda di un'opera attraverso la sua struttura. Osservando infatti l'opera come un *enunciato*, è possibile rintracciare al suo interno una struttura attanziale, costituita da Soggetti che, sospinti dalle forze narrative riconducibili al *volere (fare/essere), dovere (fare/essere), potere (fare/essere) e sapere (fare/essere)* –

---

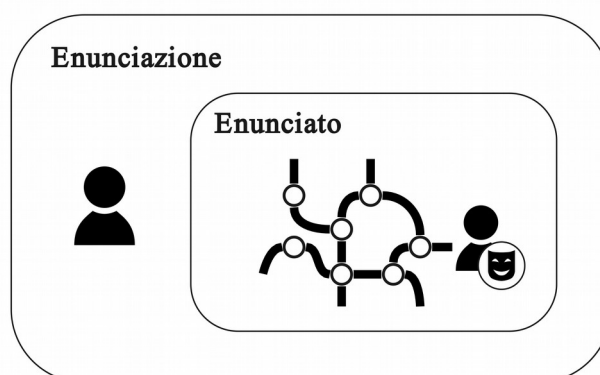
<sup>139</sup> Si veda F. Marsciani, A. Zinna, *Elementi di Semiotica generativa. Processi e sistemi di significazione*, Bologna, Esculapio, 1991, pp. 65-77. Si vedano inoltre A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979; ed. it. *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, con la collaborazione di A. Fabbri, R. Giovannoli e I. Pezzini, Firenze, La Casa Usher, 1986; A. J. Greimas, *Du sens II – Essais sémiotiques*, Paris, Editions de Seuil, 1983.

che nella semiotica narrativa sono le quattro *modalità* del soggetto – seguono vari percorsi narrativi per congiungersi ai loro “oggetti di valore”, ovvero a ciò che desiderano, sia esso un artefatto o uno *status*. All’interno di questa struttura attanziale si inscrivono perciò gli attanti narrativi, che possono assumere i ruoli di Soggetto e Oggetto, ma anche di Destinante (ovvero colui che manipola un soggetto spingendolo a volere/dovere agire e che, in seguito alla sua azione, lo giudicherà sanzionerà in base a ciò che è successo), di Destinatario (ovvero il soggetto che viene manipolato), di Oppositore (colui che ostacola il soggetto nel suo percorso) o di Aiutante (colui che aiuta il soggetto della narrazione). Dal punto di vista invece dell’enunciazione dell’opera, esiste a sua volta una struttura attanziale basata su un enunciatore e un enunciatario. Tale struttura riguarda quindi la fruizione dell’opera: gli attanti qui possono avere il ruolo di Destinante – o Enunciatore – (il regista, l’autore, colui che mette in scena l’opera) ovvero colui che trasmette, attraverso l’opera stessa, l’universo di valori e di senso a un Destinatario – o Enunciatario – (lo spettatore, che è colui che fruisce dell’opera, interpretandola e facendo proprio il suo significato). Ora, considerando la posizione dello spettatore in un contesto scenico convenzionale, seduto in platea di fronte alla rappresentazione di un’opera che vede coinvolti gli attori in scena, possiamo definire il suo ruolo come quello proprio di Destinatario dell’enunciazione, ovvero di fruitore ricevente del senso dell’opera, collocato in una posizione che rimane propria della sfera dell’enunciazione dell’opera, ed esterna all’opera in quanto enunciato (figura 1). La sfera della scena corrisponde invece alla struttura attanziale dell’opera-enunciata, all’interno della quale si iscrivono i vari attori che interpretano i personaggi, e che quindi, a seconda della declinazione scenica proposta, assumono i vari ruoli attanziali di Soggetti, Oggetti di valore e così via. Anche le opere derivanti da un processo drammaturgico laboratoriale rientrano in questa configurazione attanziale della scena: i partecipanti al laboratorio vengono sì preparati ad agire, ma nel momento della rappresentazione dell’opera assumono gli stessi ruoli attanziali degli attori professionisti, pur non essendo attori di professione (partecipanti o non-attori). In questo caso lo spettatore occupa una posizione nella sfera dell’enunciazione ma non in quella dell’enunciato (figura 2).





*Figura 1*



*Figura 2*

La declinazione scenica cambia nel momento in cui gli spettatori sono invitati a prendere parte alla dinamica spettacolare. In questo caso, si profilano due condizioni distinte: la prima prevede che alcuni spettatori intervengano in maniera parziale all'interno delle dinamiche sceniche, andando a influire parzialmente sul disegno spettacolare, mentre al contempo, altri spettatori restano fruitori senza intervenire. In questo caso lo spettatore mantiene il ruolo di Destinatario all'interno della platea ma, parallelamente, viene collocato anche all'interno della struttura attanziale interna alla

scena. A seconda dell'opera, lo spettatore coinvolto può quindi assumere il ruolo attanziale di Soggetto, Aiutante, Opponente o talvolta Destinante (ad esempio, inducendo un attore in scena a intraprendere un determinato percorso)<sup>140</sup>. In questo caso lo spettatore occupa, oltre alla sua posizione di Destinatario nella sfera dell'enunciazione, anche una posizione nella sfera dell'enunciato (figura 3).

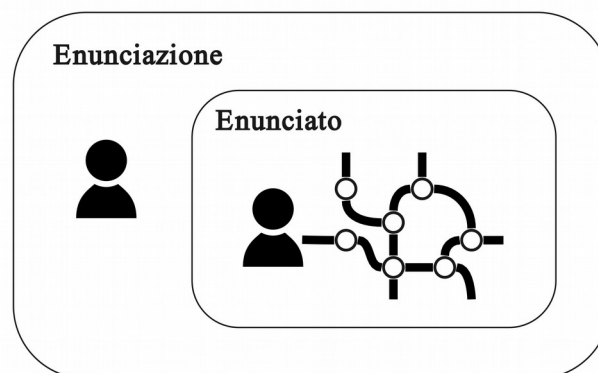


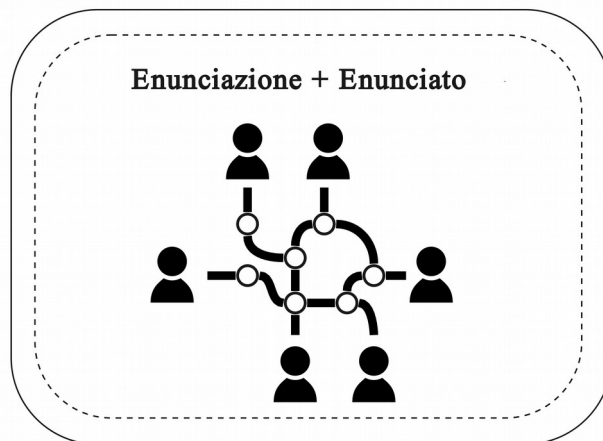
Figura 3

La terza condizione prodotta dal coinvolgimento degli spettatori all'interno del contesto scenico determina invece un'ibridazione tra la dimensione interna e quella esterna dell'opera. La posizione degli spettatori diventa del tutto interna alla struttura attanziale dell'opera, poiché essi intervengono e determinano *de facto* lo svolgimento della produzione scenica, modificando dunque il suo risultato finale, secondo le istruzioni conferite dall'opera stessa. In alcuni casi questo avviene attraverso l'interazione con dispositivi diversi, tablet, lettori audio, schermi e così via, in altri casi mediante la costruzione dell'involucro scenico come ambiente *altro*<sup>141</sup>. Al contempo, lo spettatore mantiene però il ruolo di Destinatario del significato dell'opera. In questo caso la sfera dell'enunciazione e dell'enunciato diventano una sfera sola: lo spettatore occupa una posizione nella struttura attanziale dell'enunciato continuando a essere

<sup>140</sup> Vedremo in seguito come questa configurazione sia alla base di uno dei paradigmi della partecipazione, che chiameremo *interattivo*.

<sup>141</sup> Vedremo, anche per questi casi, come essi siano gli elementi alla base di altri due paradigmi che chiameremo rispettivamente *paradigma spett-attoriale* e *paradigma immersivo*.

l'enunciatario dell'opera, in cui riveste una posizione di Soggetto. Il dispositivo scenico o la particolare declinazione scenografica pensati per lo spettacolo corrispondono al simulacro del ruolo attanziale di Destinante, in grado di manipolare lo spettatore (figura 4).



*Figura 4*

Per chiarire ulteriormente il ruolo dello spettatore all'interno di un contesto partecipativo, ci è utile soffermarci anche sull'investimento modale del ruolo attanziale occupato dallo spettatore. Secondo la visione della semiotica strutturale-generativa, infatti, ogni narrazione segue uno schema narrativo canonico costituito da quattro fasi – *manipolazione*, *competenza*, *performance* e *sanzione* – attraverso il quale il Soggetto evolve il suo modo di essere al fine di portare a termine il proprio percorso narrativo.

La *manipolazione* è il momento in cui un Destinante convince, stimola o induce un Soggetto a iniziare il suo percorso evolutivo nella narrazione, producendo nel Soggetto un *voler* (fare/essere) o un *dover* (fare/essere). In questa fase, il Soggetto è ancora in un modo di esistenza “*virtuale*” poiché ha il desiderio/obbligo di agire ma non ha tutto ciò che serve per completare il suo percorso.

Successivamente, il Soggetto inizia la fase della *competenza* in cui, interagendo in base al disegno drammaturgico con altri attanti presenti nella struttura immanente dell'opera, acquisisce tutte le capacità necessarie a portare a termine il suo percorso,

mettendosi nelle condizioni di *saper* (fare/essere) e *poter* (fare/essere). Arrivato in questo stadio, si dice che il suo modo di esistenza è “*attuale*” e, avendo tutte le quattro modalità, si dice che sia completamente “modalizzato”.

Solo a quel punto può avvenire la *performance*, ovvero l’azione principale del Soggetto che cambia lo stato delle cose nel mondo, sia essa una sfida con un altro Soggetto o una qualsiasi prova che il Soggetto deve superare, che lo porta in un modo di esistenza *realizzato*.

In seguito alla performance, dovrà esserci una *sanzione* da parte di chi occupava il ruolo di Destinante all’interno della struttura attanziale immanente. Questo momento è l’istante del giudizio operato da un individuo – sia esso un singolo o un soggetto collettivo (es. la società) – rispetto alla situazione in cui si trova, e che lo porta a elaborare una posizione/decisione nei confronti di quanto sta sperando.

Il modello attanziale e lo schema canonico visto sin qui è una prospettiva di analisi utile e proficua per la sfera immanente dell’opera, sia a livello microscopico – per analizzare lo svolgimento di una delle tante scene di un’opera – sia a livello macroscopico – per analizzare l’evoluzione dei soggetti nel complesso di tutta l’opera. Per rendere conto di cosa accade nella fruizione dell’opera, è interessante invece considerare la prospettiva interpretativa. Umberto Eco dice infatti che ogni opera ha una sua *intentio* e mette in atto una strategia testuale fatta di elementi che il lettore (fruitore) deve interpretare – quelle che Eco chiama le “condizioni di felicità” da soddisfare per realizzare e cogliere a pieno il senso dell’opera<sup>142</sup>. Questa strategia testuale, in ambito teatrale, prende il nome di Spettatore Modello, secondo la definizione utilizzata da Marco De Marinis nel suo *Semiotica del teatro, l’analisi testuale dello spettacolo*<sup>143</sup>, dove l’autore riprende le tesi di Eco per contestualizzarle in relazione allo spettacolo. De Marinis definisce lo Spettatore Modello come “l’insieme delle condizioni di felicità” da soddisfare affinché il TS [Testo Spettacolare] sia completamente realizzato come macro-atto linguistico. Tornando a fare riferimento a

---

142 Cfr. U. Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

143 M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit., pp. 187-194.

quanto scrive Eco in relazione al testo letterario narrativo, estensibile – secondo De Marinis – anche alla fattispecie del Testo Spettacolare:

un testo postula il proprio destinatario come condizione indispensabile non solo della propria capacità comunicativa concreta ma anche della propria potenzialità significativa. [...] *un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo* [...]. Per organizzare la propria strategia testuale un autore deve riferirsi a una serie di competenze (espressione più vasta che “conoscenza di codici”) che conferiscono contenuto alle espressioni che usa. Egli deve assumere che l’insieme di competenze a cui si riferisce sia lo stesso a cui si riferisce il proprio lettore. Pertanto prevederà un Lettore Modello capace di cooperare all’attualizzazione testuale come egli, l’autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente<sup>144</sup>.

Risulta chiaro allora come lo Spettatore Modello sia *implicito*, cioè inserito nel testo spettacolare, e *ideale*, in relazione al carattere ottimale della sua competenza<sup>145</sup>, dove per competenza teatrale De Marinis intende, rifacendosi al paradigma chomskiano<sup>146</sup>, “quella somma di conoscenze, regole e abilità che rende conto sia della capacità di produrre TTSS che di comprenderli”<sup>147</sup>.

A questo proposito l’autore precisa inoltre come la *competenza produttiva* e la *competenza ricettiva* non vadano poste sullo stesso piano o identificate poiché si inscrivono rispettivamente all’origine di due processi distinti: quello della “generazione” del Testo Spettacolare e quello della sua ricezione<sup>148</sup>. È inoltre necessario distinguere tra *competenza teatrale attiva*, propria degli emittenti, il risultato della somma tra conoscenza e uso, derivante dalla capacità di produrre Testi Spettacolari, e *competenza teatrale passiva*, propria del destinatario che si riferisce “alla capacità di comprendere/interpretare/valutare i TTSS, in primo luogo decifrandone codici e convenzioni soggiacenti”<sup>149</sup>. Ora, come precisa lo studioso, la competenza teatrale del destinatario può dirsi passiva “solo nel senso tecnico esplicitato nel testo” poiché essa

va concepita [...] alla stregua di un *processo attivo* di appropriazione-attualizzazione semantica del TS, processo dotato di larga autonomia e di notevoli

144 U. Eco, *Lector in fabula*, cit. pp. 52-56.

145 M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit., p. 189.

146 Si veda N. Chomsky, *Aspects of the theory of syntax*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press; ed. it. *La grammatica generativa trasformazionale. Saggi linguistici II*, Torino, Boringhieri, 1970.

147 M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit., p. 194.

148 *Ibidem*.

149 *Ivi*, p. 196.

marginari di libertà, e che può condurre a un ventaglio molto ampio di esiti pragmatici, compresi fra i poli opposti della cooperazione pienamente felice e della totale incomprensione<sup>150</sup>.

Riferendoci ora al nostro campo di studio, pur trovando una certa generale corrispondenza con quanto affermato da De Marinis, notiamo come, nella declinazione partecipativa della scena, qualora l'intervento dello spettatore si inserisca all'interno dello svolgimento scenico, vada aggiunta, oltre alla *competenza teatrale passiva* e al successivo processo attivo "di appropriazione-attualizzazione semantica", anche una *competenza teatrale esecutiva*, dove per "esecutiva" si intende l'azione materiale che, attraverso dispositivi specifici e indicazioni opportune, gli spettatori compiono per completare il disegno drammaturgico dello spettacolo.

Per quel che riguarda invece la *competenza teatrale attiva*, riferibile alla sfera dell'emittenza, va aggiunta una *competenza teatrale predittiva*, con la quale i registi, i creatori dell'opera teatrale, elaborano la sua intera struttura che però, per dirsi completata, esige l'intervento dello spettatore che diviene, come osserva De Marinis, "soggetto drammaturgico"<sup>151</sup>. "Predittiva" sta allora a indicare la previsione dell'azione operata dallo spettatore – inserendo spesso opzioni binarie – anche se non può prevedere effettivamente l'azione che verrà portata a termine. In qualche modo i registi elaborano come essa verrà attuata (*livello paradigmatico*), ma non cosa diverrà azione effettiva (*livello sintagmatico*).

Possiamo, di conseguenza, rintracciare alcuni elementi strutturali e interpretativi che emergono in base ai ruoli attanziali occupati dallo spettatore negli schemi descritti in precedenza. Nei casi in cui la sua partecipazione non sia inscritta nella sfera dell'enunciato, ovvero all'interno del processo drammaturgico che dà vita allo spettacolo, il modo di esistenza dello spettatore resta legato alla sfera del *virtuale* poiché all'analista non è dato sapere se lo spettatore raggiunga o meno la competenza richiesta dallo spettacolo. Tuttavia, è possibile studiare quale sia lo Spettatore Modello, rintracciando gli elementi dell'opera che uno spettatore deve cogliere per realizzare a

---

150 *Ivi*, p. 284.

151 M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit. p. 51.

pieno il significato dell'opera - secondo quella che De Marinis definisce *lettura pertinente*<sup>152</sup>.

Nell'eventualità in cui l'individuo sia coinvolto attraverso specifici laboratori nel processo creativo dello spettacolo, il laboratorio in sé segue un suo percorso narrativo per il soggetto partecipante, il cui modo di esistenza culmina nel momento in cui egli occupa il suo ruolo attanziale nella struttura immanente dell'opera. A quel punto, il suo modo di esistenza può dirsi realizzato poiché viene portato a termine l'intero percorso, anche nel passaggio dell'acquisizione della competenza. In questo caso, per definire la trasformazione del ruolo rivestito dal fruitore, parliamo di *partecipante* o *di non-attore*. Nei casi invece in cui lo spettatore sia chiamato a prendere parte all'azione scenica parzialmente, rivestendo cioè la sua posizione canonica seduto in platea ma interagendo con la rappresentazione scenica, emergono due aspetti. Da un lato vi è un'attribuzione implicita allo spettatore di tutte le competenze necessarie ad interagire, quindi il Soggetto è attualizzato e competente. Dall'altro lato resta comunque preponderante nello spettatore la sua evoluzione interpretativa del senso dell'opera, anche nel momento in cui egli venga chiamato a partecipare attivamente.

Infine, nei casi che prevedono un coinvolgimento totale dello spettatore nelle dinamiche sceniche, vi è una mescolanza tra l'evoluzione narrativa dello spettatore in quanto Soggetto inscritto nella struttura attanziale dell'enunciato e l'evoluzione interpretativa dello spettatore in quanto destinatario-fruitore dell'enunciazione dell'opera. Il percorso narrativo dello spettatore all'interno dell'opera si sovrappone al suo percorso interpretativo della stessa: è questo il ruolo rivestito dallo *spett-attore*.

Appare chiaro allora come vada fatta una distinzione tra il ruolo conferito allo spettatore *spett-attore*, in particolar modo nel caso in cui egli sia coinvolto totalmente all'interno degli ingranaggi dello spettacolo, e la sfera di ciò che compete all'attore. Il termine *spett-attore* qui esposto si riferisce allo spettatore che assume contemporaneamente il ruolo attanziale di Soggetto e di Destinatario. È in quest'ottica che vanno riconsiderati il valore semantico e le trasformazioni in seno alla figura dello *spett-attore*.

---

152 M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit., p. 189.

Un altro elemento che incide profondamente nella riconsiderazione del fatto spettacolare, compresa la figura dello spettatore, è il ruolo assunto dal dispositivo. Per questo motivo occorre esaminare brevemente le caratteristiche costitutive del dispositivo anche nell'ottica di una riconsiderazione generale del processo drammaturgico alla base delle dinamiche partecipative.

### **I.3 Il dispositivo: architetture della partecipazione**

Il dispositivo assume un ruolo preminente nel processo che riguarda la posizione e la funzione dello spettatore nelle dinamiche della partecipazione scenica. Facendo nostro l'assunto per il quale le parole sono tramiti indispensabili di senso e di pensiero, risaliamo all'etimologia del termine "dispositivo" per coglierne i possibili rimandi semantici.

Dal latino *dispositus*, participio passato di *disponere*, ovvero "disporre", il termine "dispositivo" indica "un atto a disporre", o "ciò che dispone"<sup>153</sup>. L'etimologia ci suggerisce che il termine assolve a una funzione di potere, mette in forma qualcosa che acquisisce uno *status* nuovo o diverso, che diviene tale grazie al suo diretto intervento. "Dispositivo" rappresenta un termine tecnico decisivo nella strategia di Foucault, secondo quanto affermato da Giorgio Agamben nel suo *Che cos'è un dispositivo?*, saggio dedicato al concetto di dispositivo a partire dalla teoria foucaultiana del termine<sup>154</sup>. Foucault inizia a utilizzare la parola "dispositivo" a partire dagli anni Settanta quando si occupa del "governo degli uomini". Scrive il filosofo:

Ciò che io cerco di individuare con questo nome, è, innanzitutto, un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche, in breve: tanto del detto che del non-detto, ecco gli elementi del dispositivo. Il dispositivo è la rete che si stabilisce fra questi elementi...<sup>155</sup>.

Foucault considera il dispositivo come una "formazione" dettata da "un'urgenza", che possiede una "funzione eminentemente strategica" e deriva dall'incrocio di "relazioni

---

153 Cfr. <https://www.etimo.it/?term=dispositivo>.

154 G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.

155 M. Foucault, *Dits et écrits*, a cura di D. Defert, F. Ewald, Paris, Gallimard, vol. III, 1994, pp. 299-300.



di potere e di sapere”<sup>156</sup>. L’interesse di Foucault nei confronti del dispositivo attiene prevalentemente a un’indagine sul potere e sui modi in cui i dispositivi “agiscono nelle relazioni, nei meccanismi e nei giochi di potere”<sup>157</sup>. È chiaro come il concetto di dispositivo sia estensibile in questo senso a molteplici aspetti della vita sociale e politica fino a divenire un elemento centrale anche della pratica scenica.

Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, gli anni Sessanta hanno provocato un forte e potente sconvolgimento che ha portato gli spettacoli a mutare forma e a produrre fuoriuscite dalle convenzioni e dai luoghi teatrali per spostarsi nelle strade, nelle piazze, in sale ed edifici non deputati. L’esperienza di Giuliano Scabia nei quartieri-dormitorio di Torino è un esempio paradigmatico in questo senso: la scena assume forme del tutto inusitate, proprie dell’assemblea, dove il dibattito, il dialogo e anche lo scontro diventano le basi da cui ripartire per un contatto autentico con il tessuto sociale di riferimento.

L’assemblea diviene da questo punto di vista un esempio di dispositivo scenico in grado di stabilire *relazioni* fra i partecipanti, meccanismi di guida e di potere, in cui gli individui trovano un loro modo di agire e un loro ruolo specifico senza che vi siano delle regole esplicite.

Lo stesso vale per le esperienze laboratoriali finalizzate alla realizzazione di uno spettacolo finale. Questi momenti di creazione condivisa mettono a confronto i partecipanti con tecniche espressive ed artistiche che li portano a interagire con i registi e con i partecipanti del laboratorio.

L’assemblea e il laboratorio sono esempi di dispositivi basati sulla *relazione*, volti a coinvolgere gli spettatori nel processo creativo che precede la rappresentazione scenica vera e propria, prevedendo in alcuni casi la loro presenza anche nello spettacolo. Si tratta di dispositivi che agiscono secondo modalità differenti ma puntano entrambi sulla relazione, sulla collaborazione e sull’idea di una certa orizzontalità tra creatore-regista e partecipante.

Ritorniamo al significato etimologico del termine “dispositivo”: per come viene interpretato da Agamben e da Foucault. Esso, come visto, deriva dal latino *dispositio*,

---

<sup>156</sup> G. Agamben, *Che cos’è un dispositivo?*, cit., p. 7.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

termine che va a inglobare “tutta la complessa sfera semantica dell’*oikonomia* (dal greco, l’amministrazione, la gestione della casa) teologica”<sup>158</sup>, che rappresenta “il dispositivo attraverso cui il dogma trinitario e l’idea di un governo divino provvidenziale del mondo furono introdotti nella fede cristiana”. I dispositivi cui fa riferimento Foucault andrebbero così ricondotti “alla frattura che divide e articola in Dio essere e prassi, la natura [...] e l’operazione attraverso cui egli amministra e governa il mondo delle creature”<sup>159</sup>.

Giorgio Agamben parte dalle deduzioni di Foucault per affermare che

il termine dispositivo nomina ciò in cui si realizza una pura attività di governo senza alcun fondamento nell’essere. Per questo i dispositivi devono sempre implicare un processo di soggettivizzazione, devono cioè produrre il loro soggetto<sup>160</sup>.

Secondo il filosofo, dunque, ogni dispositivo prevede il suo soggetto: le modalità assembleare e laboratoriale cui facevamo riferimento costruiscono di fatto i loro soggetti, i partecipanti di esperienze condivise in cui i registi organizzano i contenuti e le possibili modalità di relazione. Ma come si materializza l’attività del dispositivo? Normalmente essa si articola attraverso alcune *regole del gioco* o *istruzioni d’uso* implicite che rendono agevole ogni passaggio e determinano le relazioni tra i creatori-registi e i partecipanti.

Diverso è il caso dei dispositivi concepiti per le declinazioni partecipative degli spettacoli destinati alla fruizione di soli spettatori: il dispositivo plasma e organizza la scena secondo la sua trama. Ciò significa che il dispositivo costituisce l’intera drammaturgia dello spettacolo, prevedendo e organizzando il fluire scenico in ogni sua fase e accordandolo all’azione dello spettatore. Come? Attraverso la dotazione di alcuni dispositivi tecnologici: auricolari, tablet, monitor, telecomandi etc., con i quali i partecipanti seguono le istruzioni o le domande indirizzate a loro. Quale forma assume il dispositivo scenico che si avvale di tali strumenti tecnologici? Possiamo fare riferimento alle nozioni di *rete* e di *architettura*. Costruiti secondo formati variabili, che prevedono in più casi un vero e proprio lavoro di programmazione elettronica, i

---

158 *Ivi*, p. 18.

159 *Ivi*, p. 19.

160 *Ibidem*.

dispositivi scenici si basano su partiture digitali, architettate diversamente a seconda degli spettacoli.

La rete, intesa come web, si sviluppa in *nodi*, ossia le pagine web sono collegate da link che rimandano ad altre pagine. Una rete può essere pertanto lineare, presentando nodi lineari tra loro, o può prevedere sistemi gerarchizzati binari o non binari, a seconda delle molteplici possibilità di azioni previste. Il modello che regola le reti del web costituisce il modello di riferimento anche per molti degli spettacoli che prevedono situazioni partecipative destinate a soli spettatori. Strutture così articolate creano la tessitura del dispositivo che procede per aperture o per chiusure, spesso a seconda della risposta o della reazione dello spettatore. I dispositivi scenici mutuano il formato delle reti digitali per creare e prevenire azioni e relazioni mediate che, per formato e contenuto, si discostano dalle normali relazioni faccia a faccia. Si tratta di relazioni digitali, mediate da un dispositivo che non si basa su principi di relazione individualizzanti, una condizione che riporta al mutamento delle società contemporanee, dove primeggiano spazi altri per le relazioni, progettati all'interno del web, come ad esempio gli spazi dei social network.

In questo senso assume sempre maggior rilievo la progettazione degli spazi web, che deve prevedere la struttura generale degli spazi e la fruizione dell'utente: in una parola deve creare un'*architettura dell'esperienza* che preveda e inglobi ogni suo singolo aspetto, dove la separazione tra spazio reale e spazio virtuale perde fatalmente di significato. Come osserva Andrea Resmini, architetto dell'informazione

Only there is no such thing as a separate Web. Information has gone mobile and has bled into physical space: cross-channel ecologies is where pseudo-modernism meets postdigital, producing a new feed for place and meaning. The role of information architecture is to answer this need<sup>161</sup>.

Il ruolo dell'architettura dell'informazione consiste nel creare spazi web non più separati dalla realtà (e cioè virtuali) ma ibridati, mescolati inevitabilmente alla materialità del reale<sup>162</sup>.

---

161 A. Resmini, *Information Architecture in the Age of Complexity*, "Bulletin of the American Society for Information Science and Technology", 39, October 2012, [https://www.researchgate.net/publication/263963078\\_Information\\_Architecture\\_in\\_the\\_Age\\_of\\_Complexity](https://www.researchgate.net/publication/263963078_Information_Architecture_in_the_Age_of_Complexity).

162 Per un approfondimento al proposito rimandiamo agli studi di A. Resmini, L. Rosati, *Pervasive Information Architecture*, Burlington, Morgan Kaufmann, 2011.

Un processo che appare tangibile anche nelle esperienze di teatro partecipativo che presentano dimensioni spaziali ibride, nelle quali ogni singola parte si configura come un tassello indispensabile allo svolgimento dello spettacolo, prevedendone modalità di coinvolgimento, contenuti, azioni ed eventuali interazioni fra spettatori e attori. Di fatto il dispositivo acquista pienamente senso quando entra in relazione con il partecipante, ovvero quando un'azione preventivata si traduce fattivamente nella scrittura scenica dello spettacolo.

In questo modo, il processo drammaturgico cambia volto: assume i tratti di un'architettura finalizzata alla partecipazione del fruitore, prevedendo la coesistenza di spazi e tempi differenti: quelli preventivati dal dispositivo e, al contempo, quelli presenti nella realtà circostante, esterna all'evento scenico.

Spostando l'attenzione sulla figura e sul ruolo attribuito allo spettatore, quale valore possiamo riferire all'*agency*<sup>163</sup> determinata dal dispositivo?

Per prima cosa l'azione dello spettatore, oltre a essere mediata, risponde a un piano già programmato e preventivato dal dispositivo scenico, dove lo spazio per una libera iniziativa reale del partecipante è minimo. Certo, va detto che lo spettatore può decidere di non intervenire attivamente: il rischio resta sempre aperto, seppur esiguo. La tendenza vede primeggiare il coinvolgimento, a fronte del suo opposto, cioè l'astensione dalle dinamiche preventivate. Su questo punto dobbiamo registrare almeno due tendenze, tra le principali. La prima, in linea con i presupposti contenuti nelle premesse storiche delle dinamiche partecipative, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, vede nell'azione dello spettatore i caratteri propri della spontaneità e dell'emancipazione. L'attività realizzata dallo spettatore possiede in questo senso, una

---

163 La nozione di *agency* pertiene a un universo complesso, e il suo potenziale euristico varia a seconda dell'ambito di appartenenza: essa, suggerisce l'antropologo Ugo Fabietti, "rinvia alla relazione tra cultura, linguaggio e società nella prospettiva dell'interazione umana tanto come prodotto di varie forme di intenzionalità, quanto come frutto dei limiti sociali e culturali entro cui tale intenzionalità può attuarsi". Il concetto di *agency* può così rinviare alla capacità socioculturalmente mediata di agire; oppure può riferirsi "a un agente in grado di agire in modo trasformativo sul mondo". L'intenzionalità appare l'elemento determinante per mantenere viva la distinzione tra pratiche routinarie e "atti agentivi che intervengono sul mondo con qualcosa nella mente (o nel cuore)". Sul concetto di *agency* si vedano i contributi di U. Fabietti, in A. Donzelli, A. Fasulo (a cura di), *Agency e linguaggio. Etnoteorie della soggettività e della responsabilità nell'azione sociale*, Roma, Meltemi editore, 2007, p. 8 e di A. Donzelli, A. Fasulo (a cura di), *Agency e linguaggio. Etnoteorie della soggettività e della responsabilità nell'azione sociale*, Roma, Meltemi editore, 2007, pp. 17-18.

potenzialità trasformativa di se medesimo e della società che lo circonda. È il caso dei dispositivi propri dell'assemblea e del laboratorio: in questi casi permane un margine di intervento libero dello spettatore attraverso il quale egli può trovare un modo *altro* di esprimersi e di dare libero corso alla propria creatività.

La seconda invece prevede un'azione manipolata, sempre più separata dall'intenzionalità e dalla libera scelta dell'individuo. Il disegno drammaturgico, di fatto, prevede già quali saranno le azioni sceniche e in questo processo il partecipante assume il ruolo di mero esecutore. L'assenza di una reale intenzionalità da parte del partecipante può essere considerata come l'assenza di una reale *agency*, rendendo in qualche modo esplicito ed evidente il processo di manipolazione cui sono sottoposti gli spettatori. Lo studioso Gareth White osserva al proposito:

The apparent opposite of creating positions of (reasonably) informed agency for participants is to create positions in which their actions are manipulated, because they cannot be said to have sufficient information to intend the consequences of their actions. The result might be to create experiences, but not experiences of choice[...]<sup>164</sup>.

Il punto concettuale messo a fuoco da White rileva un'interessante ambiguità: l'esperienza prodotta da una scena concepita come dispositivo, in particolar modo nel caso delle declinazioni partecipative spettattoriali, è un'esperienza che non deriva dalla libera scelta ma appare guidata e veicolata da un meccanismo ogni volta diverso. Lo spettatore in un primo momento crede di scegliere, ma nel corso delle dinamiche partecipative capisce di essere l'ingranaggio di un meccanismo che ha già previsto la sua azione. Ed è proprio in questo spazio liminale che si inscrivono gli aspetti più interessanti di questa forma di "azione manipolata". Tra le possibili letture della funzione manipolatoria del dispositivo, vi è quella che lo associa a un sofisticato sistema di potere. A questo proposito Óscar Cornago, riprendendo le tesi di Maurizio Lazzarato circa le forme di subordinazione alle macchine, distingue una *soggezione sociale*, che si riferisce all'identificazione sociale di ogni partecipante in relazione alle sue risposte, che riguardano il suo ruolo, il suo lavoro, le sue posizioni politiche etc., e una *servitù alla macchina* o *molecolare*, che agisce sulle relazioni preindividuali<sup>165</sup>.

---

164 G. White, *Audience Participation in Theatre*, cit., p. 62.

165 Ó. Cornago, *Estéticas de la participación y éticas del (des)encuentro*, cit., p. 200.

Come osserva Lazzarato è la soggezione alla macchina che conferisce al capitalismo contemporaneo una specie di “onnipotenza che attraversa i ruoli, le funzioni e i significati attraverso i quali gli individui si riconoscono e si alienano”<sup>166</sup>. Un meccanismo che, così come governa l’interazione degli individui nella società, secondo lo studioso si materializza anche a livello scenico nel momento in cui gli individui aderiscono alle regole imposte dal gioco. Essi seguono i passaggi previsti dai dispositivi scenici, trovando in questo meccanismo una logica implicita. In questo senso, se il dispositivo produce soggettività – come sostiene Giorgio Agamben in *Che cos’è un dispositivo?* – è sempre più diffusa anche la tendenza opposta, secondo cui il dispositivo implica al contempo processi di desoggettivizzazione. Qualsiasi dispositivo, dallo smartphone ai tablet, non prevede la costruzione di un nuovo soggetto se non in “forma larvata”<sup>167</sup>.

Accanto a questa lettura del dispositivo che vedrebbe gli spettatori assuefatti e soggiogati dal processo manipolatorio, crediamo esista un’altra interpretazione possibile. La natura manipolatoria del dispositivo va infatti riconsiderata nell’ambito del gioco teatrale. Come osservavamo, il gioco si basa su determinate regole che portano lo spettatore ad assumere *temporaneamente* un ruolo in cui percepisce di essere manipolato. Questo fa sì che il partecipante si confronti con dubbi, tentennamenti, interrogativi: in altre parole, il dispositivo *mette in crisi* il suo ruolo di spettatore e lo porta ad *agire* come *spett-attore*, mobilitando le proprie risorse interpretative ed interrogandosi su ogni momento della sua partecipazione. A quel punto, prendendo consapevolezza della logica manipolatoria alla quale è subordinato, ne prende inevitabilmente le distanze e lascia spazio alla sfera del pensiero critico. Si tratta quindi di dispositivi che, oltre a contenere gli strumenti per la loro stessa critica, permettono allo spettatore di sperimentare la complessità del ruolo che gli compete, che Roberto Fratini Serafide definisce *amletico*<sup>168</sup>.

---

166 M. Lazzarato, *Postfacio* in G. Raunig, *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, Madrid, Traficantes de sueños, 2008, pp. 109-118, p. 115.

167 G. Agamben, *Che cos’è un dispositivo*, cit. p. 30-31.

168 R. Fratini Serafide, tavola rotonda *Forme della Partecipazione*, cit. Su questo punto ritorneremo in seguito, nell’ambito del focus dedicato al lavoro della compagnia catalana Roger Bernat\_FFF, con la quale Fratini Serafide collabora in qualità di drammaturgo.

In questo senso, il dispositivo si presenta come uno strumento dotato di innumerevoli ricadute, che prevede formati partecipativi molto diversi tra loro, oltre a differenti possibilità di intervento da parte dello spettatore. Prendendo atto di questo, la nostra indagine è approdata alla definizione di una mappa che comprende i diversi paradigmi partecipativi che abbiamo individuato nel panorama teatrale europeo.

#### **I.4 Paradigmi partecipativi**

Il teatro di partecipazione si caratterizza per molteplici elementi distintivi: essi pertengono alle relazioni che si innescano tra i partecipanti, alle relazioni tra attori e spettatori, alla particolarità della dimensione spazio-temporale. Elementi che, se uniti insieme, danno vita a diverse forme di coinvolgimento.

La partecipazione si declina in formati differenti, tutti appartenenti a quello che lo studioso inglese James Frieze definisce il *campo* della performance partecipativa:

Participatory performance [...] is a field rather than a set of forms or formulae, a field in which form is intensely dynamic – evolving through dialogue about the effects of form, dialogue within which feedback from participants contends with projections and assumptions cast by the makers of the work<sup>169</sup>.

La definizione di Frieze introduce due termini essenziali, ovvero “campo” e “forma dinamica”. Il primo termine restituisce la complessità di un terreno, quello legato alla partecipazione, ancora poco battuto, in cui la molteplicità delle forme confonde spesso sia gli elementi fondanti delle pratiche partecipative sia le definizioni che sono state coniugate al proposito. La partecipazione si configura infatti come una pratica non univoca, che al suo interno abbraccia forme e formule in trasformazione, che non possono essere ricondotte a *un unico* teatro di partecipazione. La “forma dinamica” cui fa riferimento Frieze investe a tutti gli effetti il teatro di partecipazione che registra la compresenza di linguaggi e forme specifiche. Ma, nonostante il teatro di partecipazione non sia riconducibile a “un insieme di forme o di formule”, il dinamismo delle sue pratiche può tuttavia essere iscritto in una sorta di topografia riferibile alle sue principali declinazioni. È possibile infatti guardare alla partecipazione come a un campo di esperienze dinamiche in grado di restituire una sua visione d’insieme. In altre parole, una sua organicità.

---

169 J. Frieze (edited by), *Reframing Immersive Theatre*, cit., p. 3.

Cercheremo pertanto di ricondurre tali esperienze a una serie di *paradigmi*: dei quali individueremo i *tratti* distintivi, utili a fare emergere i rispettivi punti di confluenza o di rottura.

Abbiamo individuato tali tratti nei seguenti fattori distintivi:

- modalità di inclusione dello spettatore e conseguente relazione tra attore e spettatore;
- filtro drammaturgico;
- componente spazio-temporale.

Questi elementi definiscono la morfologia degli spettacoli e ne determinano l'appartenenza ai diversi paradigmi.

La combinazione dei differenti tratti determinerà quella che è stata definita *drammaturgia della partecipazione*<sup>170</sup>: gli spettacoli partecipativi danno forma a gradi di partecipazione distinti, tali da determinare relazioni differenti tra il ruolo degli spettatori e quello degli attori, nonché specifiche dimensioni spazio-temporali.

Nel panorama scenico contemporaneo, secondo l'ipotesi che qui proponiamo, crediamo sia possibile individuare la seguente mappatura di paradigmi partecipativi: il *paradigma immersivo*, il *paradigma interattivo*, il *paradigma partecipato* e il *paradigma spett-attoriale*. Ciascuno di essi presenta una precisa e distintiva combinazione dei tratti sopra elencati. In particolare, i paradigmi appartengono a due categorie distinte: il paradigma immersivo, il paradigma interattivo e il paradigma partecipato rientrano nelle modalità di coinvolgimento che abbiamo definito *co-partecipative*, dove lo spettatore interagisce con gli attori in qualità di *co-partecipante*. Il paradigma spett-attoriale corrisponde invece a una modalità partecipativa a tutto campo, che investe lo spett-attore dell'intera responsabilità dello spettacolo, senza cioè l'intervento di attori. Il partecipante è così unico protagonista, insieme agli altri spett-attori, della dinamica scenica.

---

<sup>170</sup> La critica inglese definisce “*dramaturgy of participation*”, il principio di combinazione delle differenti tipologie di coinvolgimento del pubblico. Secondo il nostro approccio, tale principio, oltre a consentire di combinare forme differenti di partecipazione, individua anche i gradi differenti di partecipazione caratteristici di ogni paradigma. Per un approfondimento al proposito si veda P. J. Maravala, J. L. Ramos, *A Dramaturgy of Participation: Participatory, Rituals, Immersive Environments, and Interactive Gameplay in Hotel Medea*, in J. Frieze, *Reframing Immersive Theatre*, cit. pp. 151-169.



I paradigmi sono inoltre soggetti a un grado variabile di ibridazione: non è escluso che una o più tipologie di paradigmi partecipativi possano coesistere all'interno dello stesso lavoro; come non è escluso che all'interno dello stesso paradigma possano coesistere sottoinsiemi diversi, dotati di caratteristiche specifiche.

Nel tracciare la mappatura dei paradigmi, gli spettacoli costituiscono la base da cui prende avvio la nostra analisi, l'*oggetto materiale*<sup>171</sup>, per dirla con De Marinis, che ci permette di individuare caratteristiche e modalità specifiche. È bene precisare che, nella mappatura qui proposta, si inseriranno spettacoli e lavori performativi che appartengono al panorama scenico contemporaneo e, al contempo, spettacoli riconducibili agli anni Ottanta e Novanta del Novecento: in questo caso, tali esperienze sono inserite come precorritrici o pioniere, destinate a tracciare una precisa declinazione che ha segnato, in alcuni casi, l'evoluzione contemporanea delle pratiche partecipative.

#### **I.4.1 Paradigma immersivo**

Il paradigma immersivo si riferisce ai lavori partecipativi che propongono allo spettatore di *immergersi* in un'esperienza che lo vede protagonista, accompagnato dal performer. È possibile distinguere alcuni sottoinsiemi: il primo riguarda le esperienze che presentano una forte dimensione *multisensoriale*; il secondo è caratterizzato da una dimensione *itinerante* che propone agli spettatori attraversamenti, per lo più di carattere urbano, che corrispondono a esperienze visive e percettive extraquotidiane.

In generale il termine "immersivo" esalta la *dimensione esperienziale* vissuta dal partecipante, così da poter affermare che l'esperienza dello spettatore coincide con lo spettacolo stesso, che risulta perciò diverso per ciascuno dei partecipanti. Importante è anche l'*incontro* tra lo spettatore con gli altri spettatori e con i performer, che determina l'instaurarsi di una comunità provvisoria. Altro tratto fondante è la dimensione *collaborativa* tra i partecipanti e gli attori, che sancisce una sorta di *contratto* tacito tra i partecipanti. Va inoltre precisato che gli spettacoli di tipo immersivo prevedono una dimensione spazio-temporale tendenzialmente separata da

---

171 Si veda M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit., p. 61.

quella della realtà, che viene proiettata in una dimensione remota o immaginaria, in uno spazio-tempo *altro*.

Gli studi di area anglosassone utilizzano la definizione *Immersive Theatre* per riferirsi a un genere teatrale proprio di alcune performance sperimentali, in cui il pubblico costituisce l'elemento indispensabile affinché gli spettacoli giungano a compimento. Il termine *Immersive Theatre* è stato utilizzato per la prima volta dalla compagnia britannica Punchdrunk in riferimento a una delle loro produzioni di maggior successo *Sleep No More*. Un termine che, come precisa lo studioso Marvin Carlson, fino ad allora non era ancora stato utilizzato né dalla critica anglosassone né da quella statunitense, dove è stato introdotto a partire dal 2011-2012.

Pur individuando caratteristiche differenti, il termine *immersive theatre* si riferisce, a livello generale, ad esperienze che prevedono la partecipazione del pubblico all'interno di situazioni sceniche particolari, dalle più sperimentali, ambientate in contesti totalmente extra-scenici, alle più convenzionali, caratterizzate dalla semplice condivisione di uno spazio comune da parte di spettatori e performer. Il termine *immersive* sta quindi a significare il particolare tipo di fruizione che gli spettatori sperimentano durante la performance. Dopo l'esperienza della compagnia Punchdrunk, altre compagnie si sono dedicate a questa particolare declinazione performativa<sup>172</sup>. Ora, è bene precisare che quello che definiamo qui come paradigma immersivo è solo parzialmente coincidente con l'*immersive theatre*, dal quale si distanzia.

A differenza di quanto emerge dagli studi di area anglosassone, riteniamo sia opportuno parlare di *paradigma* immersivo anziché di *teatro* immersivo (*immersive theatre*), poiché riteniamo che esso non costituisca un genere di teatro a sé stante, ma una declinazione del teatro di partecipazione, inteso come ambito. Il paradigma immersivo, a nostro avviso, interpreta una *modalità* di partecipazione e, insieme ai paradigmi interattivo, spett-attoriale e partecipato, rappresenta una parte dello stesso frastagliato universo. Di conseguenza è necessario fare riferimento al macro genere di cui i paradigmi individuati rappresentano altrettante occorrenze.

---

<sup>172</sup> Si veda al proposito M. Carlson, *Immersive Theatre and the Reception Process*, "Forum Modernes Theater", MMXII, 1-2, vol. 27 (2012), pp. 17-25.

### I.4.1.1 Paradigma immersivo-multisensoriale

Il paradigma immersivo prevede che i partecipanti si trovino a sperimentare spazi inconsueti o sconosciuti. La presenza del performer assume in questo caso il ruolo di guida, che accompagna gli spettatori, tramite istruzioni o indicazioni. Avviene una sorta di *contratto per la partecipazione* che può essere esplicito, attraverso la spiegazione delle “regole del gioco”, prima che lo spettacolo abbia inizio, oppure implicito, attraverso alcune indicazioni. Pensiamo, a questo proposito, allo spettacolo *Pequeños ejercicios para el buen morir* (2013) del Teatro de los Sentidos, del regista e antropologo colombiano Enrique Vargas: qui il pubblico, dopo aver scelto se attraversare il mondo dei vivi o il mondo dei morti, viene bendato e deve lasciarsi guidare dai performer che lo accompagnano. In un'altra produzione del gruppo, *El hilo de Ariadna* (1992), lo spettatore deve invece attraversare il labirinto da solo, incontrando di volta in volta alcuni performer che lo guidano o che gli indicano il tracciato che deve seguire. Come spiega la studiosa inglese Josephine Machon

Immersive theatres combine the act of immersion – being submerged in a medium that is different to our ‘known’ environment and that feels unusual – with a deep involvement in the activity within that medium, where all the senses are engaged and manipulated<sup>173</sup>.

La pratica dell'immersione prevede dunque la condizione dell'essere immersi all'interno di un *medium* completamente distinto dall'ambiente conosciuto - quello appartenente alla sfera della realtà - dallo spettatore. Si può trattare di un viaggio nel mito, di un percorso all'interno del labirinto, di un viaggio nel mondo degli inferi o di una camminata per le vie di una città. In ogni caso lo spettatore è catapultato in uno spazio-tempo *altro*, che corrisponde a un preciso impianto drammaturgico.

Il *medium*, di fatto, non consiste in questo caso in un dispositivo tecnologico, ma piuttosto in una costruzione scenografico-spaziale e in una drammaturgia della percezione che accompagna l'esperienza dello spettatore.

L'esperienza stimolata dalla pratica immersivo-multisensoriale investe diverse dimensioni: il “sensuale e l'intellettuale”, “il letterale e il laterale” e, come rileva

---

<sup>173</sup> J. Machon, *On Being Immersed: The Pleasure of Being: Washing, Feeding, Holding*, in J. Frieze (ed. by), *Reframing Immersive Theatre*, cit. pp. 29-42, pp. 29-30.

sempre Machon, la percezione dello spettatore dal piano *semantico* (*making sense*), legato a una percezione cognitiva, al piano *somatico*, legato a una percezione corporea (*sense making*)<sup>174</sup>. La sinergia tra queste due dimensioni esalta la capacità evocativa delle esperienze, riportando la mente dei partecipanti ai ricordi (spesso legati al mondo dell'infanzia), che passano anche attraverso la memoria del corpo e coinvolgono tutti i sensi: olfatto, udito, tatto, vista e gusto. Gli autori, in questo caso, creano una vera e propria *drammaturgia sensoriale* all'interno della quale lo spettatore costruisce il *suo* percorso divenendo un vero e proprio *viaggiatore*, accompagnato dai performer che rappresentano gli *abitanti* di ambienti scenici pensati come veri e propri universi di *senso*.

Un caso emblematico in questo senso è rappresentato dal lavoro del Teatro de los Sentidos che, come suggerito dal nome del gruppo, è una fucina creativa che attinge all'universo dei sensi. La poetica della compagnia, guidata dal regista e antropologo Enrique Vargas, è basata sulla *drammaturgia sensoriale* e pone particolare attenzione alla sfera olfattiva e uditiva. Gli odori (dalla menta, al talco, all'incenso etc.) e i suoni prodotti da suoni naturali, come l'acqua, o da strumenti musicali, così in *Pequeños ejercicios para el buen morir* come in *El hilo de Ariadna*, accompagnano costantemente il percorso dello spettatore per realizzare quella fusione tra percezione semantica e somatica in grado di creare uno spazio e un tempo *altri*.

Come osserva il collettivo inglese Non zero one "Audiences are asked to consider the experience as a whole - the site, the sound, the smell [...] - and to become part of the world that has been created for them"<sup>175</sup>. La relazione dello spettatore con l'esperienza performativa non prevede la relazione frontale ma l'immersione in un mondo che è stato creato per lui e di cui è parte. Il suo contributo consiste nel *suo* percorso, fatto di percezioni del tutto soggettive e intime. L'involucro scenico e drammaturgico resta invariato, mentre i processi percettivi e cognitivi dello spettatore mutano al contatto con esso. Grazie agli stimoli dell'ambiente che lo circonda, lo spettatore elabora il suo

---

174 *Ivi*, p. 32-33.

175 Non zero one, *Reflections on Immersion and Interaction*, in J. Frieze (ed. by), *Reframing Immersive Theatre*, cit. pp. 137-144, p. 137.

percorso, in altre parole il *suo spettacolo*. Diviene, a tutti gli effetti, il co-creatore dell'esperienza scenica.

Lo spazio che accoglie il viaggio dei partecipanti è concepito spesso come un ambiente, da attraversare e, in alcuni casi, da *abitare*. In qualche modo si tratta di un universo concettuale affine all'*environment* concepito da Richard Schechner, per un rapporto più intimo e avvolgente con il pubblico. Ma se l'*environment*, per quanto cercasse di annullare le barriere tra spettatori e performer, prevedeva uno spettatore fruitore-osservatore, l'esperienza di tipo immersivo prevede uno spettatore co-creatore. La posizione del partecipante *ri-sente* dello spazio che sta esperendo divenendo anch'esso detonatore del suo percorso.

Gli allestimenti scenici assumono così una dimensione essenziale. Si tratta di ambienti curati in ogni dettaglio: gli artisti del Teatro de los Sentidos, oltre a essere “abitanti”, sono artigiani nel creare spazi scenografici e oggetti, veri e propri mondi tra l'onirico e l'immaginario. La loro è una *poetica dell'immaginario*, ponte tra la realtà e l'ambiente scenico in cui è immerso il viaggiatore. Il mondo dell'aldilà è così tradotto in un incontro gioioso con commensali sconosciuti, mentre alcune magliette bianche pendono dal soffitto a richiamare presenza spettrali (*Pequeños ejercicios para el buen morir*); il labirinto spaziale diventa il labirinto intimo e nascosto di ogni partecipante, quasi a suggellare la stretta risonanza tra spazio interno e spazio esterno e il percorso di ricerca necessario per trovare un possibile cammino dentro e fuori se stessi (*El hilo de Ariadna*).

Gli spazi scenici costruiti in *Dopo* (2015), installazione sensoriale di Gabriella Salvaterra, “abitante” del Teatro de los Sentidos, permettono al viaggiatore non solo di attraversarli ma di avvicinarsi al profondo significato dell'*abitarli*, entrando in intimo contatto con gli oggetti che rappresentano una o più rotture, materializzate nelle loro crepe. A proposito del concetto dell'abitare lo spazio, Gaston Bachelard spiega che la funzione di abitare “congiunge il pieno e il vuoto: un essere vivente riempie un rifugio vuoto e le immagini abitano, tutti gli angoli sono affollati, se non abitati”<sup>176</sup>.

---

176 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Universitaires de France, 1957, ed. it. *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, p. 171.

Il viaggiatore, sollecitato da stimoli multi-sensoriali, sperimenta la risonanza di ambienti in grado di evocare spazi intimi e lontani, nel tempo, nella memoria o nell'immaginazione. Il suono delle gocce d'acqua è l'elemento che accompagna il percorso dei viaggiatori, invitati a scavare nella memoria tra le crepe e le rotture delle proprie vite. Lo spazio diviene così un ponte, finestra aperta, per i percorsi degli spettatori.

L'intimità della stanza diventa la nostra intimità [...] lo spazio intimo è divenuto così tranquillo, così semplice che tutta la quiete della stanza è localizzata e centralizzata in esso. La stanza è molto profondamente la nostra stanza, essa è dentro di noi[...]. E tutte le nostre stanze precedenti arrivano ed entrano in essa<sup>177</sup>.

L'intima risonanza tra spazio esteriore e spazio interiore esplicitata da Bachelard percorre trasversalmente la maggior parte dei lavori immersivi. Il percorso del viaggiatore attraversa così spazialità distinte: da un lato, uno spazio mediato dall'azione guida degli abitanti; dall'altro uno spazio inaccessibile, intimo, che corrisponde allo spazio che ogni viaggiatore costruisce a seconda della propria esperienza.

Se le esperienze immersive conducono lo spettatore ad abitare spazi altri, i viaggiatori si trovano ad attraversare anche una dimensione temporale distinta da quella della realtà. Si tratta di un tempo che rimanda al concetto greco di *kairos*, come spiega la studiosa catalana Belvis Pons:

The audience-participant's creation of a memory out of the experience also connects with the notion of a hybrid time which evokes the notion of *kairos*. *Kairos* is an ancient Greek term meaning the right or opportune moment. Unlike *chronos*, which refers to the chronological sequence of time, *kairos* connotes a moment in between (timeless time) when something significant happens, when a specific time becomes meaningful<sup>178</sup>.

Il concetto di *kairos* si riferisce a un tempo "tra" (in between), a un "tempo senza tempo" (timeless time) che caratterizza la temporalità sperimentata dallo spettatore nei lavori immersivi. Questo significa che il tempo immersivo perde i connotati canonici della sequenza cronologica per avvicinarsi a una temporalità che segue le lancette

---

<sup>177</sup> Ivi, p. 188.

<sup>178</sup> E. Belvis Pons, *Outdoors: A Rimini Protokoll Theatre-Maze*, in *Reframing Immersive Theatre*, cit. pp. 119-127, p. 122. Per un approfondimento del concetto si veda inoltre E. B. Pons, *Transformative Theatre: Living Further Realities*, PhD Theatre and Performance Studies, University of Warwick School of Theatre, Performance and Cultural Policy Studies & Autonomous University of Barcelona, Faculty of Philosophy and Arts, March 2012.

dell'evocazione, della ri-evocazione, dell'immaginazione. Il tempo *presente* delle esperienze immersive è correlato al suo significato etimologico derivante dal termine “prae”, prima e “sum” essere, cioè “essere prima”. Si tratta di una dimensione temporale intimamente legata alla percezione somatica e razionale-semanticamente dello spettatore: è l'esperienza del corpo – inteso nella sua totalità – a generare l'esperienza del tempo.

Inoltre, le esperienze proposte dal Teatro de los Sentidos e da Gabriella Salvaterra sono profondamente legate a una dimensione rituale: i percorsi compiuti dai viaggiatori seguono normalmente alcune tappe, a partire dall'iniziazione, durante la quale lo spettatore viene accolto e inizia a prendere confidenza con il percorso, per passare a momenti successivi e procedere poi verso una conclusione in cui lo spettatore coglie il significato profondo dell'esperienza vissuta.

Uno spettacolo esemplare, per la sua forte componente legata al mito, è rappresentato da *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore* (1996) del Teatro del Lemming, del regista Massimo Munaro, in cui lo spettatore, si trova a incarnare la funzione drammaturgica del protagonista. Il mito offre qui la possibilità di ritornare sulle tracce di ciò che l'uomo ha perduto: si tratta di riportare lo spettatore a stretto contatto con sensazioni emotive e sensoriali che lo proiettano in un percorso mitologico che lo costringe a confrontarsi prima di tutto con se stesso. Il mito apre le porte all'umano e reciprocamente, l'umano apre le porte al mito.

Il regista ha recentemente aperto le esperienze immersive su base mitologica ai cittadini di Vicenza per una inedita *Metamorfosi. Chiamata Pubblica per i cinque sensi dell'attore* (2017): due settimane di incontri e di lavoro intensivi dedicati alla pratica immersiva alla scoperta del mito. Gli attori della compagnia hanno così aperto la loro pratica a spettatori spesso occasionali che hanno deciso di mettersi in gioco magari solo per una giornata di lavoro. I cinque sensi dell'attore sono diventati così i cinque sensi dello spettatore, in una dimensione di multi-sensorialità che viene sintetizzata nella seguente formula-mantra:

*Pesa il chiaro volere*

*Volgi il sentire vero*

*Tempra il pensare saldo*

*Saldo pensare regge*

*Retto sentire salva*

*Al chiaro volere segue*

*L'atto*

Volere, sentire, pensare, pensare, sentire, volere: è questo il percorso, in crescendo, che ogni attore deve compiere affiancando gli spettatori nei loro momenti esperienziali. Si tratta di un verso-mantra di ispirazione steineriana che durante l'esperienza laboratoriale ha visto uniti attori e spettatori. Un esercizio che ancora una volta mette in evidenza l'intrinseca correlazione tra la percezione semantica e la percezione somatica, che riguarda non solo lo spettatore ma anche il performer-guida. È lui, in definitiva, a farsi veicolo dell'esperienza dello spettatore, unendo volere e sentire, pensare e sentire. Il lavoro dell'attore diviene un  *dono*  per lo spettatore: l'attore compie le sue azioni al servizio dello spettatore, divenendo in qualche modo il propiziatore della sua esperienza. Le esperienze immersive suggellano quello che il gruppo definisce  *teatro dello spettatore* : un'esperienza immersiva unica e irripetibile, altra rispetto alla vita quotidiana.

Oltre alla vista e all'olfatto, nei lavori immersivi multisensoriali trova spazio anche il gusto. Il Teatro delle Ariette ha saputo farsi pioniere in questo senso di un modo diverso di praticare il teatro del quale lo spettacolo  *Teatro da mangiare?*  (2000) rappresenta un esempio calzante.

Il percorso dello spettacolo inizia in realtà lontano dal teatro, in uno spazio ignoto agli spettatori: i campi di grano nella valle del Marzatore, che sono il terreno fertile da cui Stefano Pasquini, Paola Berselli e Maurizio Ferraresi traggono la loro materia prima, nella vita ma anche, e soprattutto, nel teatro. Il grano racconta prima di tutto la loro storia. Non a caso il gruppo ha dedicato un intero spettacolo al tema con  *Tutto quello che so del grano*  (2016): l'abbandono del teatro a Bologna, la scelta di una vita a stretto contatto con la campagna dedicata all'agricoltura biologica. Per ritornare poi,



nuovamente e inesorabilmente al teatro che, nel frattempo, aveva inglobato un altro mondo, un mondo “da mangiare”, un mondo che portasse traccia di quel contatto aspro e dolce con la terra.

Il nostro teatro è fortemente autobiografico e il tavolo è l'elemento centrale della nostra vita, anche al di là del teatro: è luogo di incontro, tra noi e con gli altri, di condivisione anche civile. Il primo tavolo è quello di casa, che trasportiamo in *Teatro da mangiare?*. E così diventa una specie di tappeto volante che può portare ovunque, con la sua semplice tovaglia cerata a quadretti bianchi e blu. Là sono seduti gli spettatori. Intorno si cucina, si mangia, nasce la magia del teatro<sup>179</sup>.

Il racconto degli artisti riproduce l'atmosfera del loro *Teatro da mangiare?*, un'atmosfera che si ripropone anche all'interno della loro ultima produzione, *Attorno a un tavolo* (2018). Qui lo spettatore prende parte a un lento processo di trasformazione: in un primo momento, in qualità di testimone. Come in un rito, segue ogni passaggio: dalla raccolta del grano, alla farina, alle uova, al mattarello, alla sfoglia, alle tagliatelle. Poi il pesto, noci e rosmarino tritati. E ancora la farina, le uova, la cannella, le mele, il forno, il profumo, la torta di mele. In scena Stefano Pasquini e Paola Berselli impastano, tritano, spezzettano mentre intrecciano alle parole gli aneddoti della vita delle Ariette, gli ingredienti di cui è fatto il loro teatro. Nell'impastare, gli attori ridanno vita al teatro: il cibo si fa elemento diegetico della narrazione e la cucina diventa il dispositivo drammaturgico della declinazione immersiva dello spettacolo.

In un secondo momento, quello finale, lo spettatore entra direttamente all'interno del processo. Avvicina la sedia al tavolo al centro della scena e assapora le tagliatelle e la torta di mele. In altre parole, gli spettatori entrano in intimo contatto con quanto hanno visto preparare poco prima: con il processo drammaturgico – l'impastare, il cucinare – che ha prodotto il cibo e anche con tutto quello che l'ha preceduto, invisibile agli occhi degli spettatori – l'aratura dei campi, la semina del grano etc. Attraverso il gusto, gli spettatori si immergono in un mondo che li attraversa, grazie a questo legame, *abitano* lo spazio scenico e gli ingredienti della scena abitano gli spettatori che se ne nutrono. In questo caso l'*osservare* e il *gustare* fanno parte di un processo che rende lo spettatore intimamente legato a quanto accade in scena, prima e dopo: il fatto che

---

179 M. Marino (a cura di), *Teatro delle Ariette. La vita attorno a un tavolo*, Corazzano, Titivillus, 2017.

osservi quello che di lì a poco mangerà (spesso senza saperlo) attribuisce al gesto degli attori in scena un valore *rituale* che proietta gli spettatori già attorno a quel tavolo, dentro alla materia stessa che suggella in qualche modo la loro stessa immersione e il significato conclusivo del procedimento scenico, con il loro nutrirsi della “materia teatrale”.

*Attorno a un tavolo* e le produzioni sopra citate, seppure ciascuna in modo differente, dimostrano come i paradigmi immersivi implicino un rapporto mutato tra spettatore, opera e performer, un rapporto che porta gli spettatori a divenire parte della drammaturgia scenica, alla quale partecipano attraverso un’esperienza *multisensoriale* e *sinestesica*. Ma esiste un’ulteriore declinazione del paradigma immersivo che prevede il coinvolgimento dei partecipanti in percorsi itineranti guidati, alla scoperta di luoghi e spazi urbani. Esso permette di aggiungere un’indispensabile componente di ciò che qui intendiamo per paradigma immersivo.

#### **I.4.1.2 Paradigma immersivo-itinerante**

Se finora abbiamo visto come la drammaturgia della percezione unita alla drammaturgia dello spazio siano gli elementi centrali del paradigma immersivo multisensoriale, altre esperienze si fondano piuttosto sulla drammaturgia testuale, e dunque narrativa, sviluppata in una dimensione itinerante. L’immersione dello spettatore segue in questo caso le dinamiche regolate da un impianto drammaturgico strutturato in senso narrativo, che coinvolge come funzioni determinanti l’attore, lo spettatore e lo spazio.

Precorritrice, in questo senso, la *Trilogia. In viaggio con lo spettatore* della compagnia Laboratorio di Pontedera, diretta dal regista Roberto Bacci. Il gruppo di Pontedera rivolge la sua attenzione alla relazione tra attore e spettatore, alla relazione tra narratività e percezione dello spettatore nonché al ruolo e alla funzione del regista. Gli spettacoli realizzati, *Laggiù Soffia* (1987), *Era* (1988), *In Carne e Ossa* (1990), sono poi andati a comporre la *Trilogia* (1991). L’idea alla base di questa ricerca, come osserva Roberto Bacci, consiste nello “scoprire altri modi di ‘essere nel presente’”<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> R. Bacci, *In viaggio con lo spettatore*, in Stefano Geraci (a cura di), *In cammino con lo spettatore. Laggiù soffia, Era, In carne e ossa*, Firenze, La Casa Usher, 2008, p. 43.

attraverso l'esperienza teatrale. La Trilogia è stata infatti definita *drammaturgia dell'esperienza*, ossia

una catena d'azioni che, partendo dall'attore guida e passando per la trasformazione dello spazio, del tempo e del movimento dello spettatore, giungeva a cambiare la potenzialità della sua percezione fisica dell'essere "narrato"<sup>181</sup>.

Quanto affermato da Roberto Bacci ci permette di individuare gli elementi che caratterizzano un'esperienza senza precedenti: prima fra tutti, la presenza di alcuni attori-guide all'interno dei tre spettacoli che adottano tecniche distinte *per far vedere* allo spettatore procedimenti che incidono profondamente, modificandola, sulla dimensione spazio-temporale dello spettacolo che diventa *altra* rispetto a quella della realtà. Inoltre la storia narrata nei tre spettacoli non è univoca e lascia intervalli di senso o spazi di intervento che devono essere completati dagli stessi spettatori. In *Laggiù Soffia* i livelli narrativi su cui si muove il percorso attraverso la città di Pontedera offrono spunti per realizzare libere associazioni con il *Moby Dick* di Herman Melville, da cui trae spunto lo spettacolo; in *Era*, invece, gli spettatori attraversano due città, quella di tutti i giorni, percorsa nelle sue vie e percepita nell'immagine di una "città dell'immondizia materiale, degli oggetti svuotati di vita e di funzione"<sup>182</sup>, e quella che resta invisibile agli occhi quotidiani, la città delle storie dimenticate; *In Carne e Ossa* propone invece l'itinerario di una mente che sogna all'interno dello spazio e del tempo, ambientato questa volta nelle sale del teatro di via Manzoni di Pontedera.

Nei tre itinerari ritroviamo dunque il *viaggio*, il *percorso*, l'*itinerario*, ora nelle vie della città, ora nelle stanze chiuse di un teatro, come tramite dell'esperienza percettiva e semantica dello spettatore, anche attraverso gli spunti e le evocazioni fornite di volta in volta dalla partitura drammaturgica, in spazi-tempi *altri*, dimenticati o invisibili alla lettura quotidiana. Ed è proprio il viaggio lo strumento tramite cui attivare l'immersione dello spettatore, che si realizza dapprima in uno spazio-tempo alterato; secondariamente, in uno-spazio-tempo evocato, immaginato o sognato. La Trilogia mantiene al suo interno gli elementi costitutivi della messinscena (testo, attore, scena) che non sono uniti però dal legame della drammaturgia narrativa ma da quello della

181 *Ibidem*.

182 *Ibidem*.

*drammaturgia dell'esperienza*: gli attori-guida, le tracce testuali – *Moby Dick* di Melville in *Laggiù Soffia*, Kafka e Böll in *Era*, *L'Angelo* di Blake per *In Carne e Ossa* –, gli elementi della realtà che entrano casualmente nello svolgimento dello spettacolo concorrono a fare sì che lo spettatore entri a tutti gli effetti a fare parte integrante della scrittura scenica. In definitiva, è lui a costruire, in qualità di co-creatore, la *sua* esperienza itinerante. La dimensione “narrativa” della *Trilogia* si spiega come una modalità di scrittura scenica fondata sulla “strategia della decostruzione”. Lorenzo Mango osserva che il testo drammaturgico produce una “frammentazione del racconto”, che si risolve in una “situazione drammatica, priva di personaggi (intesi come soggetti psicologici), di azioni da agire, di mondo da rappresentare”<sup>183</sup>. Infatti, a ben vedere, il mondo o i mondi della *Trilogia* non sono *rappresentati*, ma *attraversati* da personaggi sprovvisti di connotati psicologici e perciò più assimilabili alla dimensione delle *persone*.

La *Trilogia* di Pontedera ha messo in campo, con un ruolo pionieristico, istanze destinate a svilupparsi nel tempo, aprendo la strada alla riconsiderazione della relazione tra attore e spettatore e a una rinnovata concezione della matrice spazio-temporale della scena, e a una scrittura drammaturgica basata sulla percezione dello spettatore.

La *Trilogia* ha introdotto, per dirla con Piergiorgio Giacchè “un viaggio del teatro fuori da sé e però dentro il suo senso”<sup>184</sup>, in grado di creare un linguaggio scenico fondato sul presente dell'evento e sviluppato materialmente e simbolicamente nel viaggio: chi deve costruire il senso generale del cammino è lo spettatore, a tutti gli effetti co-creatore della scrittura scenica.

Anche la poetica di alcune produzioni della compagnia Cuocolo/Bosetti IRAA Theatre, composta da Renato Cuocolo e da Roberta Bosetti, riflette sulla possibilità di porre lo spettatore all'interno di un percorso che gli richiede un'inedita esperienza della percezione. Il viaggio, ancora una volta, nei termini di “cammino” o di

---

183 L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 77.

184 P. Giacchè, *Un soffio di teatro*, in S. Geraci (a cura di), *In cammino con lo spettatore*, cit., pp. 118-126, p. 118.

“esplorazione di uno spazio chiuso”, è la chiave per dare vita a un’esperienza immersiva.

*Interior Site Project* (2000-2003) è un progetto articolato in tre spettacoli distinti – *Room of Evidence*, *The Secret Room*, *The Water Room* – che propongono agli spettatori di vivere una situazione immersiva all’interno di una casa, dalle otto di sera alle otto di mattina, per una durata complessiva di dodici ore. Lo spettatore può così accedere a una dimensione abitativa intima, in cui la protagonista – Roberta, l’attrice – si racconta. Roberta racconta di sé e del luogo che sta abitando proponendo allo spettatore di attraversare e vivere contemporaneamente lo spazio. Mano a mano che il racconto progredisce, lo spettatore è portato a immergersi al suo interno: dal racconto del sogno alla cena condivisa fino al momento in cui di notte può ascoltare altre storie raccontate dalla protagonista tramite alcune cuffiette. Come accade in *The Secret Room*, l’addentrarsi dello spettatore nella casa equivale all’addentrarsi nello spazio intimo del racconto fino a giungere agli elementi più delicati della narrazione, la violenza dell’ambiente domestico, l’anoressia e il superamento del trauma.

Lo spazio attraversato dagli spettatori si carica di realtà, facendosi “iperreale”<sup>185</sup>, come sostengono gli autori, soprattutto in relazione all’esperienza di *The Secret Room*, dove tutti gli oggetti, oltre a essere reali, si caricano di un significato che necessita di una decodificazione di secondo livello da parte dello spettatore. Una “iper-realtà”, però, sovrapposta e separata dalla realtà dello spettatore, che permette a quest’ultimo di realizzare un percorso intimo e soggettivo all’interno del racconto, distaccandosi o avvicinandosi alla *sua* realtà. Il medium del viaggio in questo caso è sintetizzato nella figura dell’attrice, Roberta, che dà voce al particolare filtro drammaturgico dello spettacolo, che consente agli spettatori di compiere il *loro* viaggio. L’epilogo dell’esperienza immersiva avviene con la colazione al mattino, quando gli spettatori, dopo aver vissuto dodici ore di totale distacco/vicinanza, non se ne vogliono allontanare. Ricorda Roberta Bosetti che gli spettatori al termine delle dodici ore dicevano: “Non rimandateci nel mondo reale!”<sup>186</sup>.

---

185 L. Bevione (a cura di), *Interior Sites Project. Il teatro di Cuocolo/Bosetti. IRAA Theatre*, Corazzano, Titivillus, 2017, p. 37.

186 *Ivi*, p. 47.

È chiaro come, anche in quest'esperienza immersiva, seppure non basata come le precedenti sull'esperienza multi-sensoriale, si crei un'intima coesione con lo spazio abitato tale da favorire il distacco dal mondo esterno. Ma, in questo caso, gli spettatori rimangono comunque radicati nel contesto reale – non rappresentato da una dimensione immaginifica o onirica, come accade invece per il paradigma immersivo multi-sensoriale – che produce una situazione drammatica non finalizzata alla rappresentazione, ma all'abitazione e all'attraversamento di una realtà percettivamente modificata. Lo spettatore può così creare il suo viaggio legandolo inevitabilmente con il suo vissuto, ossia con la sua storia biografica.

Una procedura simile la ritroviamo in un'altra produzione della compagnia, *Roberta va in hotel/Private Eye* (2005), spettacolo totalmente ambientato in un hotel, che propone agli spettatori di fruire dell'esperienza immersiva singolarmente. La scelta di isolare lo spettatore consiste, da un lato, nel volerlo sradicare da una posizione consueta, estremizzando l'unicità dell'esperienza a cui sta prendendo parte; dall'altro tende a rimarcare l'elemento che ne costituisce il fulcro centrale, ovvero quello dell'*esperienza*. Come precisa Roberta Bosetti:

In quel caso non essere spettatore unico avrebbe significato già essere al sicuro, potersi nascondere, essere passivo: avrebbe significato essere spettatore nel senso tradizionale del termine, non fare un'esperienza<sup>187</sup>.

La ricerca di Cuocolo Bosetti ruota pertanto attorno alla necessità per lo spettatore di “fare un'esperienza”, al di fuori del suo *habitus* convenzionale. E da qui nasce anche il desiderio di costruire l'incontro dello spettatore con gli attori – in questo caso sia con Renato Cuocolo che con Roberta Bosetti – avvolto dal rischio. Lo spettatore assume diverse posizioni, quella di osservatore e quella di oggetto dell'osservazione: in un primo momento si relaziona con Roberta che interpreta il ruolo di *dark lady* “disincantata”, “annoziata” e “misteriosa”<sup>188</sup>. In un secondo momento, invece, la protagonista invita lo spettatore a entrare in un armadio dal quale, contestualmente, viene fatto uscire un altro spettatore. Solo in quel momento, lo spettatore si rende conto di essere stato l'oggetto di osservazione di uno sconosciuto – che abbandona la stanza –, ruolo che egli stesso assumerà all'ingresso nella camera di un altro spettatore.

---

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 66.

L'esperienza immersiva dello spettatore finisce così per ruotare anche attorno al tema dell'identità e alle infinite possibilità di rappresentazione di se medesimo, individuo osservato e individuo osservante. Si inserisce in questo contesto, un elemento ludico appartenente alla categoria della *mimicry* che, come analizzavamo precedentemente, prevede che il giocatore si trasformi in un personaggio differente da se medesimo, così come avviene per gli spettatori di *Roberta va in hotel*, prima soggetti osservati e poi soggetti osservanti.

Alla base di questo procedimento c'è un cambiamento della posizione spettatoriale: se nelle esperienze immersive multi-sensoriali lo spettatore era stimolato a scoprire ricordi, memorie o immaginari inattesi, *sentendo e percependo* in maniera diversa, qui è condotto a interrogarsi, come spiega Roberta Bosetti, “a *vedere* le cose con un occhio diverso o meglio, a *vederle tout court*”<sup>189</sup>. Sentire diversamente, da un lato, e vedere diversamente, dall'altro, a partire dal racconto che diviene esso stesso fonte di evocazione, di ricordo, di memoria.

Un elemento che si ripropone nello spettacolo *Roberta fa una passeggiata/The Walk* (2013), dove, sempre a partire da un racconto autobiografico – la morte di Calos, un caro amico degli autori – Roberta Bosetti e Renato Cuocolo costruiscono un percorso all'interno delle città, ogni volta diverso, durante il quale gli spettatori attraversano luoghi e vie guidati da radio-guide che permettono loro di sentirsi a stretto contatto con Roberta, l'attrice, la voce narrante della passeggiata. Anche in questo caso il testo gioca un ruolo determinante poiché alterna allo spazio esteriore della città, uno spazio interiore, che agisce sull'intimità dello spettatore, a partire dal tema della perdita, ovvero dalla rielaborazione del lutto da parte della protagonista. Quello che avviene è una “collisione tra interiorità ed esteriorità, la vita della città e la vita interiore della persona”<sup>190</sup> che fa della camminata un *tramite di pensiero* per arrivare a una sorta di “città inconscia [...] attraverso le contraddizioni del presente”<sup>191</sup>. Il percorso costruito dai registi diviene allora un percorso che può risvegliare la memoria e lo sguardo dello spettatore, invitato a prestare attenzione a tutti quei micro-suoni del mondo esterno che

---

189 *Ivi*, p. 49.

190 *Ivi*, pp. 101-102.

191 *Ibidem*.

entrano a fare parte del paesaggio sonoro interiore – veicolato in maniera più intima attraverso le radio-guide – avvicinandolo a ricordi lontani e vicini. Immerso nel percorso, lo spettatore osserva quanto lo circonda in modo diverso, interrogando il normale fluire della realtà. E si scontra, parallelamente, con la dimensione provvisoria di quanto sta accadendo. Alla conclusione del percorso, lo spettatore vive l'abbandono dell'attrice che, lentamente scompare chiedendo agli spettatori, prima di congedarsi, di contare fino a 100 prima di riaprire gli occhi. Il partecipante ritorna così lentamente nel flusso della realtà, dopo aver attraversato uno spazio-tempo nel quale eccezionalmente si era realizzato un corto circuito fra esteriorità e interiorità.

La dinamica immersiva delle produzioni di Cuocolo-Bosetti, caratterizzata da un filtro drammaturgico che influisce fortemente sulla dilatazione della percezione dello spettatore, proiettata in uno spazio-tempo al contempo esteriore e interiore, la ritroviamo, seppure in forma diversa, in *Remote X* (2013) della compagnia berlinese Rimini Protokoll, formata da Helgard Haugh, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel. Il lavoro propone agli spettatori un itinerario da percorrere, diverso a seconda della città in cui viene realizzato. Non variano, il punto di partenza, un cimitero, e il punto d'arrivo, un ospedale. Gli spettatori sono invitati, attraverso una voce di sintesi trasmessa da una radio-guida, a riflettere sul tema della morte, della malattia e sul ritmo spesso incurante e schizofrenico della città che li circonda. In questo caso il racconto determina il viaggio dello spettatore, che è stimolato così a percorrere un *suo* itinerario al di là di quello materiale. È sempre il tema della morte al centro di un'altra produzione del gruppo, *Nachlass* (2016), in cui i partecipanti visitano otto stanze diverse, all'interno delle quali otto persone hanno lasciato un messaggio prima della loro morte imminente. Gli spettatori devono raccogliere i lasciti di presenze ormai spettrali di cui arriva l'immagine o la voce e, di volta in volta, mentre attende di entrare in un'altra stanza, osserva sul soffitto della piccola sala d'attesa l'accendersi o lo spegnersi di alcune piccole lucine intermittenti: è la rapidità con cui le vite umane si spengono, a sottolineare la transitorietà dell'esistenza umana. Ogni spettatore è così portato a compiere un'intima riflessione sulla sua provvisoria condizione di protagonista e di spettatore della sua stessa vita.



Sullo stesso registro si muovono i lavori di Circolo Bergman, formato da Sarah Chiarcos, Paolo Giorgio e Marcello Gori che elaborano percorsi immersivi per soli spettatori mediante l'utilizzo di alcune audio-guide. *Fondamenta* (2015) ha proposto un itinerario fuori e dentro il Teatro Ringhiera di Milano, poco prima della sua chiusura, coinvolgendo gli spettatori in un percorso che ne tracciava la storia, prima punto di incontro per tanti ragazzi di periferia, poi cantiere aperto, poi destinato alla costruzione di un supermercato. Lo spettatore percorre il perimetro del teatro, mentre parallelamente accede allo spazio evocato, attraverso le suggestioni fornite dal racconto. Lo immagina e lo disegna nella mente, secondo una elaborazione del tutto personale. Il gruppo ripropone una dinamica simile in *Pergine, Via San Pietro 4* (2017), un progetto site specific elaborato in occasione del Festival Pergine Spettacolo Aperto, in cui ripercorre i fili rossi della memoria, proponendo agli spettatori di attraversare gli spazi del manicomio di Pergine Valsugana. Si tratta di una riflessione sul *genius loci*, ovvero sui tratti socio-culturali, architettonici, culturali che caratterizzano lo spazio manicomiale. Gli spettatori seguono le indicazioni date di volta in volta dalla voce registrata in cuffia lungo un percorso spaziale e drammaturgico preciso, attraversando i luoghi materiali dell'ex ospedale psichiatrico, oppure i luoghi semplicemente evocati perché non più esistenti. Lo spettatore è portato così a confrontare il passato con il recente presente, realizzando, anche in questo caso, il *suo* viaggio. Come spiega Marcello Gori, artista della compagnia, "il pubblico non è [...] il destinatario di un messaggio ma il soggetto di un incontro. La sua esperienza è lo spettacolo stesso"<sup>192</sup>. Lo spettatore *incontra* i luoghi conosciuti per anni o, diversamente, mai percorsi prima, e li vede sotto una luce diversa, inusitata, che in qualche modo scava in profondità per raccontare i frammenti delle storie di chi li ha abitati nel tempo. Lo spettatore attraversa cioè un luogo materiale per abbracciare spazi rievocati perché non più esistenti o perché negli anni hanno mutato fisionomia. Si produce, anche in questo caso, una *drammaturgia dell'esperienza* dello spettatore che si traduce nello spettacolo personale di ciascuno.

---

192 Intervista a Circolo Bergman, a cura di chi scrive, realizzata il 28 febbraio 2018.

Il viaggio, l'itinerario, il percorso ma soprattutto l'*essere narrati*, in quanto veri e propri esecutori del viaggio, sono gli elementi fondativi del paradigma immersivo-itinerante che disegnano l'universo esperienziale dell'individuo.

#### **I.4.2 Paradigma interattivo**

Una delle caratteristiche fondanti del *paradigma interattivo*, (che è comune, così come abbiamo visto, salvo qualche eccezione, anche al paradigma immersivo) è la sostanziale compresenza di attori e spettatori. Ma, a differenza di quanto notavamo a proposito delle esperienze immersive, che prevedono il coinvolgimento dei partecipanti per l'intero svolgimento dello spettacolo, seppure mediato dall'azione degli attori-performer, nel caso del paradigma interattivo la partecipazione del pubblico è perlopiù sporadica e intermittente, riguarda cioè solo parte del pubblico, e limitatamente a porzioni delimitate dello spettacolo.

Nella maggior parte dei casi che prenderemo qui in esame, lo spettatore si trova nella posizione che gli è normalmente attribuita a teatro: seduto in platea di fronte allo spazio scenico e può essere coinvolto – su base volontaria o mediante dispositivi che scelgono casualmente i partecipanti – all'interno delle dinamiche sceniche. Si genera così un'interazione diretta tra attori e spettatori.

Si potrebbe obiettare che tutto il teatro è per sua natura “interattivo”, come vuole il significato etimologico del termine: “reciprocamente attivo, di due o più elementi che esercitano reciproca attività l'uno sull'altro”. Effettivamente l'esperienza teatrale è basata statutariamente sulla relazione scena-sala e lo spettacolo induce nello spettatore riflessioni, perplessità, emozioni, domande, dubbi. Non solo, ma è appurato che “anche lo spettatore è provvisto di corpo, oltre che di una mente e di competenza enciclopedica e intertestuale, e che è con il suo corpo e nel suo corpo che egli fa esperienza dello spettacolo, cioè lo percepisce, lo vive, lo comprende, gli reagisce”, come rileva Marco De Marinis<sup>193</sup>. Inutile dire, dunque, che la “relazione teatrale” non potrebbe dirsi e definirsi come tale senza la presenza degli spettatori. Dobbiamo però considerare la differenza fra *interazione implicita* o *immanente* (propria di qualsiasi

---

193 M. De Marinis, *Il Teatro dopo l'età d'oro*, cit. pp. 75-76.

relazione tra attore e spettatore), e una *interazione esplicita*, che si realizza attraverso l'intervento diretto dello spettatore. Il contributo dello spettatore in questo caso non si limita al "lavoro" che egli "compie in quanto tale a teatro"<sup>194</sup> ma interviene nello svolgimento dello spettacolo.

Chiaramente le caratteristiche del paradigma interattivo variano a seconda degli spettacoli: non dobbiamo dimenticare che l'*oggetto materiale* a cui guardare per rintracciare le differenti declinazioni del paradigma resta il fatto teatrale.

*Revolution Now!* (2010), del gruppo anglo-tedesco Gob Squad, rende evidente come il *coinvolgimento intermittente* dello spettatore all'interno delle dinamiche sceniche contribuisca ad alimentare il filo narrativo dello spettacolo. Il tema centrale della creazione scenica è la rivoluzione: i performer in scena invitano i componenti del pubblico a farsi partecipi delle dinamiche rivoluzionarie. I performer invitano così alcuni spettatori a farsi ritrarre insieme a loro in alcune fotografie, scattate in platea, che vengono poi trasmesse, mediante l'utilizzo di una videocamera che riprende in diretta, sullo schermo posto sul fondo della scena e contemporaneamente sullo schermo posto all'esterno del teatro, visibile ad alcuni passanti casuali. Queste immagini vanno a fare da cornice agli scontri che si producono in scena e arricchiscono il corollario visivo dello spettacolo. Altri spettatori, invece, entrano nel vivo delle azioni sceniche sul palco, chiamati dai performer ad assumere le parti di chi deve morire e di chi deve uccidere nel nome della rivoluzione. Un altro spettatore ancora, scelto tra i passanti casuali all'esterno del teatro, deve assumere la parte del "popolo" e rendere così possibile la rivoluzione. Si tratta, in tutti i casi qui esposti, di una *partecipazione parziale* alle dinamiche sceniche ma che arricchisce, modificandolo, il composito disegno drammaturgico dello spettacolo. In altre parole, lo spettatore entra a fare parte della scrittura scenica che non può considerarsi completa senza il suo contributo.

Un ruolo decisivo, nella percezione complessiva dello spettacolo, lo svolge la videocamera che registra in diretta le immagini che vanno a costruire la narrazione della rivoluzione alla quale contribuiscono fattivamente anche gli spettatori. Una

---

<sup>194</sup> Di "lavoro dello spettatore" ha parlato Marco De Marinis, *Ivi* (Cfr. nota 6, p. 76). Si veda inoltre, sempre dell'autore, *Semiotica del teatro*, cit. pp. 179-208.

componente che ritroviamo anche in un altro spettacolo, *Roberta va al cinema/MM&M Movies, Monstrosities and Masks* (2015) della compagnia Cuocolo/Bosetti IRAA Theatre, basato sulla costruzione di una sorta di autobiografia collettiva, realizzata attraverso i film che più hanno inciso nell'immaginario della generazione degli autori. In entrambi i casi, l'utilizzo della videocamera dà luogo a livelli narrativi differenti: in *Revolution Now!*, essi corrispondono ai diversi luoghi in cui si svolge l'azione, ovvero palco, platea, e area esterna del teatro; in *Roberta va al cinema*, invece, la triplicazione della narrazione segue di pari passo quella dell'immagine proiettata dalla telecamera e può così essere seguita dagli spettatori in tre dimensioni: nello specchio della videocamera (che inquadra i libri e gli oggetti accumulati sul tavolo), e, infine, sullo schermo posto sul fondale. L'effetto di tale triplicazione di livelli narrativi e visivi produce un coinvolgimento degli spettatori che sentono in cuffia la voce di Roberta e si trovano a sperimentare una condizione fortemente "immersiva"<sup>195</sup>. Lo spettatore partecipa infatti allo spettacolo visivamente e acusticamente rimanendo seduto di fronte all'installazione scenica, senza essere coinvolto direttamente ma vivendo tuttavia una dimensione spaziale avvolgente in quanto la voce dell'attrice non attraversa la sala ma comunica direttamente con ciascuno toccando e valicando le barriere del corpo.

Una dinamica partecipativa simile a quella proposta dal collettivo Gob Squad la ritroviamo nello spettacolo *War Now!* (2014) di Sotterraneo. In questo caso gli spettatori partecipano alla costruzione drammaturgica dello spettacolo interrogati casualmente dai performer, oppure intervengono su base volontaria, per dare vita a scene tra l'ironico e il paradossale che catapultano gli spettatori nell'ipotetico scoppio di una III Guerra Mondiale. Come avviene in *Revolution Now!* ciò che colpisce maggiormente non sono tanto le tematiche su cui fanno perno le azioni partecipative del pubblico, ma *le modalità* spesso spiazzanti con cui lo spettatore è coinvolto: del tutto impreviste, a chiamata, e facendo spesso leva sull'offerta volontaria del pubblico. Quando gli spettatori sono scelti casualmente dai performer, la dinamica si avvicina al procedimento ludico tipico dell'*alea*, dove il ruolo del *caso* è predominante e si traduce in alcuni casi in un'allettante proposta, in altri invece, in minaccia da evitare. L'ironia

<sup>195</sup> Così la definisce Renato Cuocolo in Laura Bevione (a cura di) *Interior Sites Project*, cit., p. 120.

è presente in entrambe le produzioni e in *Revolution Now!* acquisisce spessore in riferimento alla rivoluzione, considerata più come un miraggio, in cui oramai non crede più nessuno (non a caso il pubblico viene continuamente incitato dai performer ad applaudire *spontaneamente* più forte), mentre in *War Now!* va di pari passo con la forte spettacolarizzazione dell'orrore in cui i partecipanti vengono coinvolti. In entrambi in casi, si assiste a scene buffe, grottesche con reazioni spesso imbarazzate degli spettatori.

In generale, come visto, quel che caratterizza il paradigma interattivo è il mantenimento della frontalità degli spettatori, posizione dalla quale, però, l'interazione fra le due parti muta profondamente gli equilibri.

Tuttavia esistono casi specifici in cui la partecipazione può essere letta come una *sottile forzatura*, dove le azioni degli spettatori in platea, oltre a realizzare un'interazione diretta con lo spettacolo, corrispondono a una presa di coscienza critica nei confronti dello spettacolo. È quel che accade ad esempio in *Amleto* (2014) di Collettivo Cinetico, nel quale gli spettatori devono scegliere, attraverso il dispositivo dell'applauso, registrato mediante un applausometro, chi, tra gli aspiranti futuri "Amleto" in scena<sup>196</sup>, sia più meritevole di ottenere l'ambita parte. Segue procedure simili anche lo spettacolo *Overload* (2017) di Sotterraneo: qui gli attori invitano gli spettatori ad alzarsi in piedi per intervenire in modo determinante sugli sviluppi dello spettacolo. L'applauso e l'alzarsi in piedi sono i segnali della *scelta* compiuta da ogni componente del pubblico. La partecipazione corale in *Amleto* diviene individuale in *Overload*, avvicinandosi ai tratti di un altro paradigma, quello spett-attoriale, che invita lo spettatore a prendere parte al gioco scenico e, parallelamente, a riflettere sul *perché* stia assumendo quella posizione specifica. Come osserva Daniele Villa, regista del gruppo:

Ci interessa che lo spettatore singolo o individuale sia chiamato a operare delle scelte all'interno di una drammaturgia solida, che ha al suo interno delle piccole

---

<sup>196</sup> Si tratta in questo caso di partecipanti volontari a cui, due settimane prima dello spettacolo, viene inviato un manuale di istruzioni con alcune parziali indicazioni sulle azioni che dovranno compiere durante lo spettacolo (ad esempio alcune canzoni e brevi parti estratte dall'*Amleto* da imparare a memoria). Va precisato, però, che i partecipanti non sanno cosa accadrà durante la rappresentazione ma lo scopriranno attraverso le istruzioni che verranno fornite loro dalla voce della regista quando saranno già in scena. Per cui i volontari non possono essere considerati partecipanti già preventivamente e totalmente preparati alle dinamiche sceniche.

variabili sulle quali o il singolo spettatore o il pubblico nel suo insieme può operare delle scelte. Ci interessa attivare un meccanismo di riflessione sulla scelta, cioè sul fatto che ciò che accade è anche sempre un po' responsabilità di chi guarda<sup>197</sup>.

Entrambi gli spettacoli rimandano alla dimensione ludica propria nell'*interactive gameplay*, che mette alla prova l'*agency* del giocatore, attraverso le dinamiche della *gamification*, che, attraverso alcune regole specifiche (nel caso di *Amleto* gli applausi, nel caso di *Overload* l'alzarsi in piedi) modifica e attiva il coinvolgimento del giocatore. La partecipazione assume così i connotati del gioco condiviso, ponendo in relazione diretta attore e spettatore, senza mai però un'atmosfera di evasione e intrattenimento, ma stimolando piuttosto interrogativi e spunti critici<sup>198</sup>. A proposito del procedimento della *gamification*, Daniele Villa precisa:

La *gamification* permette agli spettatori di partecipare in minima parte e in modo attivo al gioco, che è sempre un gioco al massacro, poiché le scelte che vengono adottate hanno sempre conseguenze non necessariamente positive o che comunque hanno un loro peso specifico. [...] Ci interessa sviluppare una macchina che sia a cavallo tra palco e platea e in questa macchina il pubblico non è il *player* principale ma un *player* intermittente, sia come individuo, sia come collettività<sup>199</sup>.

L'equilibrio tra scena e platea, nel paradigma interattivo, presenta dunque un riposizionamento per cui lo spettatore è coinvolto in prima persona, in platea o in scena, chiamato non solo ad agire a fianco dei performer, ma in alcuni casi, anche a sostituirli. Un esempio di tale dinamica viene offerto dallo spettacolo *Gob Squad's Kitchen – You've Never Had It So Good* (2007), un'altra produzione del gruppo anglo-tedesco Gob Squad, ispirato all'omonimo film di Andy Warhol. L'atmosfera riproposta dallo spettacolo è la stessa degli anni Sessanta e i performer in scena sono ossessionati dalla ricerca del modo giusto per interpretare il loro ruolo nel film. Per questa ragione, i performer scelgono alcuni componenti del pubblico affinché, indossando delle radio-guide, li sostituiscano in scena grazie alla tecnica dell'*eterodirezione*. La formula adottata dal gruppo si basa sulla teoria secondo cui il

---

197 Intervista a Daniele Villa, a cura di chi scrive, realizzata il 28 giugno 2018.

198 Cfr. S. Casi, *I pesci rossi di David Foster Wallace* in "Casicritici - di teatro, cinema e altro ancora", 7 novembre 2017, <https://casicritici.com/2017/11/07/i-pesci-rossi-di-david-foster-wallace/> (pagina web consultata il 20.08.2018).

199 Intervista a Daniele Villa, cit.

modo per aderire maggiormente alla realtà e alla parte da interpretare sia quello di trovare nel pubblico il proprio sostituto.

Si tratta di un vero e proprio scambio di ruoli, per cui lo spettatore sale sul palco, il performer gradualmente gli cede il posto e si siede in platea. Un gioco che scombina i piani tra finzione e realtà, con un progressivo scivolamento del piano narrativo fittizio (gli interpreti impegnati nella ricerca ossessiva di trovare il modo giusto per recitare la parte di fronte alla videocamera) in quello reale degli spettatori che irrompono all'interno del perimetro scenico. Al proposito Sharon Smith, performer del gruppo, precisa:

*In Kitchen* we engage the audience quite directly. Conceptually we want someone who replace ourself, because there is a kind of double body's state of reference. As a matter of fact, the audience can see at the same time the speaker-performer with the big headphone and the member of the audience entering the space while the speaker performer leaves it. The spectator is innocent and doesn't know what is happening during the performance and there's a lot of fantasy that can take place between (on one side) an audience member and (on the other side) an audience member who becomes a performer in this situation<sup>200</sup>.

La dimensione interattiva, come precisano le parole di Smith, giunge qui alle sue conseguenze più estreme, ovvero all'abbandono da parte del performer del suo ruolo per lasciare che sia il pubblico a farsi carico del ruolo performativo, proprio nella sua più consueta impreparazione. Nessuno dei partecipanti, infatti, sa che cosa accadrà una volta salito sul palco. Gli spettatori coinvolti si trovano a dover rispondere ad alcune domande trasmesse attraverso radio-guide, mentre continuano a essere ripresi dalla videocamera che dilata la profondità delle loro immagini.

Ne deriva così un cortocircuito tra ruolo dello spettatore e ruolo del performer che rimanda alla dinamica ludica della *mimicry*, secondo la quale il giocatore deve impersonare un ruolo altro da sé. Quel che unisce spettatori e performer nello scardinamento dei rispettivi ruoli, è inoltre il gioco degli sguardi tra le parti: lo sguardo dei partecipanti in scena, fisso nell'obiettivo della telecamera che li riprende e proietta il loro sguardo in platea; e lo sguardo dei performer e degli spettatori in platea rivolti verso la scena. Uno scambio reciproco di sguardi, oltre che di ruoli, tra scena e platea,

---

200 Intervista a Sharon Smith, performer della compagnia Gob Squad, a cura di chi scrive, realizzata a Berlino il 6. dicembre 2017.

amplificato dall'utilizzo della telecamera, che corrisponde a un'auto-rappresentazione dello spettatore sulla scena, di fronte a se stesso e, contemporaneamente, di fronte a chi lo osserva, ossia i performer e gli spettatori in platea. Un meccanismo che ritroveremo nel paradigma *spett-attoriale*, che pone lo spettatore in una posizione critica rispetto al suo ruolo e a quello degli altri spettatori.

Lo spettacolo introduce inoltre il tema dell'*identità* di performer e spettatore, portando alle estreme conseguenze una riflessione che percorre trasversalmente, in modi differenti, gli spettacoli fondati nel paradigma di tipo interattivo. Il performer “deve essere semplicemente se stesso”, come ripetono i performer in scena, e su tale base si pongono le condizioni per l'intercambiabilità tra attori e spettatori. “Essere se stessi” è la chiave su cui si basa l'intera sfida dello spettacolo.

Il tema dell'identità è al centro del lavoro *To be or not to be Roger Bernat* (2016) di Fanny & Alexander, una conferenza-spettacolo sull'*Amleto* di Shakespeare. Qui la riflessione ruota primariamente attorno all'identità dell'attore, a partire dall'usurpazione dell'identità del regista catalano Roger Bernat da parte del protagonista. Marco Cavalcoli, l'attore in scena, viene eterodiretto dalla voce registrata del regista, di cui ripete l'inflessione e la cadenza. In alcuni momenti lo spettacolo coinvolge direttamente il pubblico su base volontaria. Il tema trasversale dello spettacolo, oltre all'usurpazione identitaria, è quello relativo all'eterodirezione, per cui il corpo dell'attore si trasforma in una sorta di penna che restituisce, attraverso stimoli provenienti dalla radio-guida, la voce e l'attitudine dell'identità usurpata. Al centro della riflessione proposta dallo spettacolo ritroviamo, da un lato, il tema della *scelta* che unisce l'attore e gli spettatori, a partire dal *topos* di Amleto, simbolo per eccellenza di volontà vacillante e, dall'altro, il tema del contributo dello spettatore (concettuale e fattivo) e quindi del suo ruolo nella relazione teatrale. Il dispositivo dell'eterodirezione agisce anche sugli spettatori seduti in platea, indotti a riflettere sulla dialettica tra essere e non essere, tra passività (non essere) e attività (essere). Osserva Giulio Sonno:

In questa conferenza spettacolo Cavalcoli-eterodiretto/Bernat chiama in causa lo spettatore su due fronti (emancipandolo dalla passività dell'“essere”): concettualmente, affermando che in fondo, anche fuori da qualunque evento teatrale, tutti siamo “spett-attori” (così Bernat definisce il pubblico del suo teatro partecipato), perché proprio al pari di Amleto sempre ci ritroviamo in una



situazione reale che non sappiamo gestire ma che reclama la nostra azione-reazione (solamente il passato ci concede il lusso di essere elaborato, ma il presente no, il presente accade, non finisce mai, è sempre e solo adesso –proprio come il teatro); concretamente, invece, coinvolgendolo in maniera attiva (“non essere” *solo* spettatore) nello sviluppo dello spettacolo stesso<sup>201</sup>.

*To be or not to be Roger Bernat* sintetizza in maniera efficace gli elementi fondanti del paradigma interattivo che abbiamo analizzato sin qui – la compresenza tra attori e spettatori, la frontalità della scena, l’intervento diretto del pubblico su base volontaria o meno, la componente ludica.

Alcuni elementi presenti nei meccanismi dell’interazione teatrale appartengono allo stesso modo, come vedremo, al paradigma spett-attoriale, che pone al centro una riflessione sul valore dell’azione e dell’eterodirezione, dell’osservare e dell’essere osservati, dell’essere spettatore e dell’essere attore.

### **I.4.3 Paradigma spett-attoriale**

Se nel *paradigma interattivo* la partecipazione degli spettatori è parziale e costituisce un elemento del più ampio disegno drammaturgico dello spettacolo, nel paradigma *spett-attoriale* il coinvolgimento degli spettatori è l’elemento fondante dell’impianto scenico, l’ingranaggio indispensabile perché lo spettacolo si realizzi. Negli spettacoli spett-attoriali, infatti, la partecipazione rappresenta il punto di partenza dell’ispirazione drammaturgica, tanto che in molti casi la figura del performer scompare, per lasciare la scena esclusivamente allo spettatore. E, anche qualora la declinazione scenica partecipativa preveda la presenza di uno o più performer, la sfera d’azione spetta allo spettatore, cui viene affidata la realizzazione dello spettacolo. Lo spett-attore di fatto controlla la tessitura dello spettacolo, compiendo scelte precise in relazione alle istruzioni o alle domande ricevute da differenti dispositivi tecnologici (lettori mp3, tablet, schermi, auricolari etc). Il partecipante, in altre parole, viene reso consapevole *del meccanismo che governa l’azione*: sia nel caso in cui decida di aderire al procedimento proposto, sia nel caso in cui decida di estraniarsi da esso, lo spettatore sta compiendo una scelta. E, nel farlo, struttura la sua azione-scelta in una dimensione

---

201 G. Sonno, *Non essere e pur creare. Fanny & Alexander riportano il teatro alla sua essenza*, “[paper street]”, 26 dicembre 2016, <http://www.paperstreet.it/to-be-or-not-roger-bernat-fanny-alexander-cavalcoli-lagani-de-angelis-teatro-recensione/> (pagina web consultata il 13.09.2018).

che è individuale e collettiva insieme, interagendo con altri partecipanti che, come lui, possono/non possono intervenire alla dinamica scenica. Lo spett-attore *agisce e osserva* gli altri agire e, in questo meccanismo, si produce un effetto per cui l'*altro* diviene *specchio* di se medesimo, grazie al quale il partecipante *si vede agire*.

In questo contesto lo spett-attore, nella prospettiva degli studi semiotici, assume il duplice ruolo attanziale di Soggetto e Destinatario<sup>202</sup>, come vuole la composizione duale del termine, che distingue lo spett-attore sia dall'attore professionista, sia dal non professionista, o dal non-attore.

Il dispositivo scenico, che veicola la concezione globale della scena, determina profondamente il profilo della figura spett-attoriale. Esso prevede uno schema drammaturgico ben definito che acquisisce spessore proprio grazie all'intervento dello spett-attore. Uno schema che potrebbe essere considerato come uno scheletro vuoto, definito nell'ossatura e nello snodo prevedibile di ogni sua articolazione, a cui deve aggiungersi l'azione effettiva dello spett-attore, determinata dalle sue scelte e dalle sue decisioni. Non a caso la scrittura drammaturgica può essere equiparata a una vera e propria architettura processuale affidata agli interventi degli spett-attori.

Il risultato determina *situazioni sceniche* differenti che portano lo spett-attore ad assumere di volta in volta ruoli distinti: ora pedina di un gioco che lo invita a prendere posizione (*Domini Públic*, Roger Bernat\_FFF, 2008); ora deputato chiamato a legiferare in una seduta parlamentare (*Pendiente de Voto*, Roger Bernat\_FFF, 2012); ora protagonista di un'assemblea operaia che mette a confronto la storia di due fabbriche (*Numax-Fagor-plus*, Roger Bernat\_FFF, 2014); ora doppiatore impegnato a ridare voce alle scene mute di alcuni film (*We need to talk*, Roger Bernat\_FFF, 2015); ora spettatore che, posto di fronte ad alcune scene simultanee interpretate da tre performer, deve scegliere la scena che preferisce (*No se registran conversaciones de interés*, Roger Bernat\_FFF, 2016-17); ora giocatore all'interno di una dinamica ludica che indaga il profilo economico e politico dell'Europa, in un gioco ambientato tra le mura domestiche di un appartamento (*Home Visit Europe*, Rimini Protokoll, 2015); ora utente di una biblioteca, chiamato a leggere silenziosamente le pagine di un libro

---

202 Cfr. supra, § A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique*, cit., Paris, Hachette, 1979; A. J. Greimas, *Du sens II – Essais sémiotiques*, cit.

insieme a un altro spett-attore (*The Quiet Volume*, Ant Hampton – Tim Etchells 2010); ora responsabile della “cabina di comando” che decide i movimenti dei danzatori all’interno del *foyer* di un teatro (*IXI No, non distruggeremo*, Collettivo Cinetico 2010); ora protagonista, insieme a una persona *transgender*, di una intervista doppia che diviene una conversazione intima sul tema dell’identità di genere (*iD*, Dynamis, 2017); ora nei panni di un tossicodipendente, di uno studente, di un residente, o di un poliziotto per ridare vita, attraverso uno scontro ludico tra le parti, a una delle anime di Piazza Verdi, il simbolo della vita universitaria di Bologna (*XY Condividi la posizione – un gioco con, in e per piazza Verdi*, Manimotò, 2018).

Sono solo alcuni esempi di spettacoli che prevedono la costruzione di situazioni specifiche, attraverso la partecipazione diretta degli spett-attori. È chiaro che la lista potrebbe essere più lunga – ed è in continuo aggiornamento e ampliamento –, ma questa ristretta campionatura ci permette di inquadrare da più vicino il ruolo e la posizione assunta dagli spett-attori.

Il dispositivo scenico delle varie declinazioni partecipative produce situazioni specifiche che pongono gli spett-attori di fronte a una scelta: non solo quella di aderire o non aderire alle vicende proposte dallo schema drammaturgico, ma di sperimentare un personale percorso critico rispetto alle posizioni assunte. Il meccanismo che governa le scelte dello spett-attore corrisponde, a ben vedere, a un livello superficiale del percorso partecipativo. In altre parole, il dato rilevante non consiste tanto nel fatto che lo spett-attore decida di partecipare o meno, condizione che si realizza nella maggior parte dei casi, bensì nello svelare la natura manipolatoria dei dispositivi scenici, attraverso lo strumento dell’*eterodirezione*: le domande poste ai partecipanti di *Domini Pùblic*, o le indicazioni fornite in *Home Visit Europe*, propongono scelte obbligate, già preventivate, dove lo spett-attore deve effettivamente scegliere *quale posizione* assumere e *come* aderire alle dinamiche proposte. Il procedimento sotteso tende, infatti, a produrre uno sguardo consapevole e critico del partecipante che, nel *ri-conoscere* di essere sottoposto a un meccanismo che lo governa, è portato a decifrare meccanismi analoghi di manipolazione, condizionamento, eterodirezione presenti nella vita sociale e collettiva. L’azione dello spett-attore non è semplicemente propulsiva

dello svolgimento scenico, ma corrisponde a una visione critica, da parte di chi si trova contemporaneamente a essere artefice e osservatore.

Il dispositivo scenico in questo senso non solo determina la struttura complessiva degli spettacoli ma, ad un livello più profondo, applicando una lettura semiotica, corrisponde al simulacro del ruolo attanziale di Destinante nei confronti del ruolo aperto e non immediato del Destinatario. Lo spett-attore, di fatto, in quanto Destinatario, può riconoscere e portare a termine l'Oggetto del suo percorso sviluppando una prospettiva auto-critica nei confronti di se medesimo e del percorso scenico che sta attraversando; oppure può aderire unicamente alle azioni senza impegnarsi in una riflessione critica.

Per questo motivo, come precisavamo in precedenza, la figura spett-attoriale è legata al ruolo attanziale di *soggetto virtuale*, che non può dirsi attualizzato e realizzato nel contesto scenico (e dunque di avere acquisito competenza). Il paradigma spett-attoriale si caratterizza dunque per la partecipazione di uno spett-attore che, in relazione al dispositivo messo in campo, può aderire al disegno superficiale dello spettacolo, oppure può agire a un livello più profondo (su questo punto ritorneremo in seguito quando prenderemo in esame le creazioni del gruppo catalano Roger Bernat\_FFF).

Se finora abbiamo analizzato gli spettacoli che declinano la partecipazione degli spettattori nell'adesione a una situazione specifica, esistono altre dinamiche partecipative che propongono percorsi di tipo itinerante che acquisiscono la valenza di vere e proprie cerimonie. Ma, anziché esaltare la loro componente rituale, introducono un procedimento di indagine o di desacralizzazione. *Desplazamiento del Palacio de La Moneda* (2014), progetto del gruppo catalano Roger Bernat\_FFF, ne è un esempio. Esso prevede il trasporto di una piccola *maqueta* (miniatura) rappresentante il Palacio de La Moneda, sede del Governo cileno, lungo le vie e i quartieri di Santiago del Cile, attraverso un corteo formato da associazioni e collettivi della città. Il progetto si basa sull'idea che solo nello *spostamento* e nel *distacco* da se medesima, la sede simbolo del potere cileno possa essere desacralizzata e riconsegnata ai cittadini attraverso il loro coinvolgimento nel trasporto della *maqueta*. Un procedimento simile viene adottato per un altro progetto del regista catalano, *The place of the Thing* (2017),

realizzato per Documenta 14, con l'ideazione di una riproduzione della "pietra del giuramento", antico monolite su cui i membri del consiglio ateniese giuravano fedeltà alla Repubblica, destinata a essere trasportata da vari gruppi e collettivi da Atene alla Germania per essere seppellita a Kassel. Al di là delle modifiche apportate al progetto in itinere si registra anche in questo caso il dislocamento di un simbolo: la pietra viene di fatto trasportata da alcuni giovani volontari lungo un percorso che si inoltra nel tessuto della capitale greca, attraverso un corteo con musica e danza che prevede momenti performativi in alcuni punti strategici della città e provvisorie interruzioni del traffico. I due progetti del gruppo catalano presentano caratteristiche simili a quelle di un altro lavoro, *Cross Section* (2014) della compagnia israeliana Public Movement diretta da Dana Yahalomi, che prevede, anche in questo caso, un percorso itinerante con un gruppo di spettatori, a Kiev, in Ucraina, che si conclude all'Ukrainian House, Palazzo del Governo ucraino. Il corteo-cerimonia, che funge da dispositivo dello spettacolo, vede affiancati performer e spettatori, e mette in moto un simbolo, quello rappresentato dall'Ukrainian House, incentivando i partecipanti, man mano che ci si avvicina al Palazzo del Governo, a prendere posizione sul proprio orientamento politico, in particolar modo attorno al tema delle relazioni tra Ucraina e Russia, a seguito dell'indipendenza dello stato ucraino. A proposito della funzione svolta dal corteo-cerimonia nella performance, Dana Yahalomi racconta:

With *Cross Section* we based our working method on previous study we conducted about a phenomenon called *civil pilgrimage*. It was extensively analysed by the anthropologist Dr. Jackie Feldman, who also cites sociologist David Kerzer who wrote about it already in the nineteen eighties. Nation states started using the format and rationale of religious pilgrimage and adopted it for national or ideological purposes. He analyses it according to the studies of Victor Turner, in particular to the *communitas*, which demonstrates that by participating in the theatrical characteristics of pilgrimage – walk, march, ceremony – the participant becomes an agent of history, and he/she feel as if they embody history with in them<sup>203</sup>.

La partecipazione diviene dunque indispensabile per la realizzazione del pellegrinaggio, grazie alla quale il partecipante si trasforma in *agente della narrazione* e della storia stessa che si compie durante la cerimonia. Sempre Yahalomi precisa:

---

203 Intervista a Dana Yahalomi, a cura di chi scrive, realizzata il 7 agosto 2018.

The idea of participation is a key element when using the strategy of *civil pilgrimage* because it turns the public into a Public Movement. We know from social studies that the participants of such event turned into embodied storytellers or an agent of history. [...] The ceremonies construct modes of identification, who we think we are part of – or who is not part of our group, who we antagonise<sup>204</sup>.

Negli esempi qui esposti, assistiamo a un procedimento che per certi versi si distanzia dagli spettacoli menzionati precedentemente, poiché se nel primo caso le “moltitudini solitarie”<sup>205</sup>, dei partecipanti, pur essendo organizzate in gruppi, prevedono azioni dei singoli – o comunque isolati dall’utilizzo di auricolari o tablet – nelle creazioni spettattoriali itineranti si tende invece a ricreare tra i partecipanti un senso di adesione collettiva attraverso la messa in discussione di alcuni simboli particolarmente rappresentativi sul piano identitario, e la riappropriazione degli stessi mediante il dispositivo della cerimonia e del corteo. Nel caso delle produzioni che mettono in campo il meccanismo della scelta si producono comunità effimere che corrispondono di fatto allo svuotamento di senso degli strumenti di rappresentanza collettiva. Nel caso delle produzioni che agiscono sui simboli identitari, si assiste alla destrutturazione delle visioni preconcepite, attraverso la desacralizzazione e l’appropriazione dei simboli da parte della comunità. Per questo motivo il paradigma spettattoriale che utilizza il meccanismo cerimoniale come *medium* partecipativo non può essere assimilato o equiparato al paradigma immersivo-itinerante. Il paradigma spettattoriale rimane infatti legato al dato della realtà per produrre un’*emersione* dello spettatore, che corrisponde a una lettura della realtà stessa, non di tipo narrativo, ma di tipo esperienziale, sviluppata tassello dopo tassello nella trama dell’azione partecipativa. Nei cortei aderenti a un paradigma di tipo spettattoriale non esiste infatti un vero e proprio filtro drammaturgico che accompagna il partecipante durante il percorso: viene definito l’itinerario in diverse tappe, prevedendo la lettura di interventi da parte dei collettivi (*Desplazamiento del Palacio de La Moneda*) o di poesie (*The place of the Thing*) oppure vengono improvvisati frammenti di danza urbana con il successivo coinvolgimento del pubblico (*Cross Section*). Non vi è nessuna voce guida che suggerisce domande, osservazioni, riflessioni durante il

---

204 *Ibidem*.

205 La definizione è del sociologo Guy Debord, *La Società dello spettacolo*, cit. Ritourneremo su questo concetto in seguito, nel capitolo dedicato al gruppo catalano FFF\_Roger Bernat.

percorso. L'unica voce, intima e silenziosa, che il partecipante deve ascoltare, in relazione a quanto avviene durante il corteo, è la *sua*.

Il paradigma spett-attoriale invita il partecipante a sviluppare un percorso critico nei confronti del suo ruolo e nei confronti della situazione partecipativa nella sua globalità, pur permanendo all'interno della stessa. Per certi versi, il modello qui proposto pare rappresentare un'efficace sintesi tra una visione artaudiana e una visione brechtiana della scena: da un lato lo spettatore è "scosso dal dinamismo interno dello spettacolo"<sup>206</sup>; dall'altro, la sua partecipazione è "una partecipazione intellettuale e critica"<sup>207</sup>. Tradotto, i partecipanti si trovano a interagire con una scena in grado di produrre profondi scuotimenti e, al contempo, di agire su quella esperienza semantica intellettuale e cognitiva cui facevamo riferimento nell'analisi dei paradigmi precedenti. La partecipazione, in definitiva, non viene proposta come atto liberatorio o emancipatore ma si pone di per se stessa come materia di osservazione: lo spett-attore viene condotto più a porsi interrogativi sul *perché* partecipa che non a intravedere nel suo atto partecipativo una possibile risposta risolutiva della situazione cui sta prendendo parte. Quello spett-attoriale lo si potrebbe definire come il paradigma che trova la sua vera ragion d'essere nelle innumerevoli domande. Ritorniamo così allo spunto da cui traeva origine la riflessione attorno alla figura dello spettatore come colui che "non è una soluzione ma una domanda continua". E, procedendo in questa direzione, aggiungiamo l'ultimo tassello alla mappatura dei paradigmi partecipativi.

#### **I.4.4 Paradigma partecipato**

Come abbiamo visto per i modelli paradigmatici precedenti, lo spettatore coinvolto non è preparato preventivamente alle dinamiche partecipative, ma le scopre direttamente all'interno del processo performativo. Accade diversamente, invece, per le dinamiche relative ai progetti di teatro *partecipato*: qui infatti, nella maggior parte dei casi, i partecipanti non prendono parte unicamente alla dinamica spettacolare ma

---

206 A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard, 1964; ed. it. *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.

207 P. Pavis, *Dizionario del Teatro*, cit., p. 462. Si veda inoltre B. Brecht, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1957; ed. it. *Scritti Teatrali*, Torino, Einaudi, 1962. Si veda il *Breviario di estetica teatrale*, pp. 113-149.

sono coinvolti, in vario modo, anche nel processo creativo, ad esempio attraverso percorsi laboratoriali di durata variabile. Per questo motivo, nel caso degli spettacoli *partecipati*, risulta più appropriato parlare di *progetti* anziché di spettacoli, abbracciando così sia il momento di partecipazione laboratoriale, sia il momento di restituzione del lavoro attraverso la messa in scena finale. Di conseguenza, cambia il ruolo attribuito allo spettatore che diviene così *partecipante* nel momento laboratoriale e *non-attore* nel momento della restituzione scenica. Di fatto, una delle caratteristiche proprie di questo paradigma non consiste tanto nel voler spiazzare il partecipante attraverso dispositivi che ne mettano in discussione la posizione convenzionale di spettatore (paradigma spett-attoriale), ma nel voler ricucire un rapporto visibile e proficuo tra attore, spettatore e comunità di riferimento. In altre parole, diviene centrale il tema del teatro *fuori dal teatro*, che rinuncia alla propria autoreferenzialità, per farsi interlocutore diretto delle comunità e dei territori dove sposta la sua azione.

Rientrano in questo paradigma anche gli spettacoli definiti di “inclusione sociale”, dove il teatro diviene strumento attivo nel coinvolgimento di soggetti emarginati o in situazioni di disagio, come negli ambiti del carcere, delle disabilità fisiche e psichiche e di comunità particolari. Non prenderemo in esame in questa sede tale ambito teatrale, ma per una lettura il più possibile pertinente della materia è bene considerare quanto il paradigma partecipato sia rappresentativo anche di molti percorsi caratteristici del cosiddetto teatro sociale<sup>208</sup>.

Come dicevamo, tra le modalità di coinvolgimento *partecipato* degli spettatori, si pongono i percorsi laboratoriali, di durata variabile, che hanno l’obiettivo di unire un gruppo di persone – ovvero di partecipanti non professionisti – nella collaborazione con gli attori e con i registi per la realizzazione di uno spettacolo. In alcuni casi, gli

---

208 Cfr. su questo tema C. Bernardi, *Il teatro sociale*, cit.; F. Fiaschini, *Teatri di confine: problemi epistemologici e metodologici*, in *I Fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, a cura di C. Bernardi, B. Cuminetti, S. Dalla Palma, Milano, EuresisEdizioni, 2000, pp. 275-353; A. Pontremoli, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, Utet Università, 2007; F. Fiaschini, *L’utopia praticabile. Teatro e comunità nel ’900*, “Itinerari Mediali. Analisi e riflessioni sulla Comunicazione”, MMVII, 2 (2007), pp. 4-15; F. Fiaschini, *Di cosa parliamo quando parliamo di teatro sociale*, “Biblioteca Teatrale”, MMXIII, 105-106 (2013), pp. 153-170; G. Innocenti Malini, *Una rivoluzione copernicana. Appunti di drammaturgia comunitaria e spunti per una rivoluzione dell’immaginario*, in C. Bernardi, A. Chignola, L. Aimo (a cura di), *Ti Amo: il teatro sociale e di comunità nel territorio mantovano*, Milano, Quaderni CIT Centro di cultura e iniziativa teatrale “Mario Apollonio”, EDUCatt, 2014, pp. 23-31.



spettatori possono contribuire, oltre alla messa in scena finale, anche al processo di scrittura dello spettacolo, dando vita concretamente a una *drammaturgia partecipata*. *Futuri Maestri* (2015-2017) della Compagnia del Teatro dell'Argine, è un esempio che ben sintetizza le caratteristiche del paradigma partecipato. Si tratta di un progetto che ha coinvolto 1000 ragazzi, dai tre ai diciotto anni, provenienti da scuole di diverso grado e ordine della città di Bologna. Come si legge nelle note di regia<sup>209</sup>, il percorso laboratoriale articolato in distinti appuntamenti, ha prodotto “un teatro scritto da tutti e che potenzialmente possa essere interpretato da tutti”<sup>210</sup>. Nicola Bonazzi, scrive a proposito del progetto:

Nasce da più di vent'anni di frequentazione di giovani e giovanissimi da parte del Teatro dell'Argine, da più di vent'anni di gioco con loro attraverso gli strumenti del teatro, da più di vent'anni di lento, laborioso apprendistato alla scuola della giovinezza: l'apprendistato dell'utopia, l'idea che tutto possa essere continuamente rimesso in gioco per arrivare ad approdi temporanei anch'essi da superare, in una corsa incessante verso l'irrealizzabile<sup>211</sup>.

I vent'anni di lavoro con i ragazzi hanno fornito l'occasione concreta per progettare un viaggio verso l'utopia, così come descritto da Bonazzi, attraverso cinque parole: *amore, lavoro, guerra, crisi, migrazione*. Compito dei ragazzi, accogliere le cinque parole per interrogarle, trasformarle e conferire loro un senso innovato. Le “traduzioni” dei ragazzi “sono state i primi mattoni su cui edificare la drammaturgia dello spettacolo”<sup>212</sup>, composta da idee, visioni, riflessioni provenienti dal loro contributo. Il teatro in questo caso, come osserva Gerardo Guccini

non spinge a fingere oppure a cercare se stessi nell'altro da sé, ma a trovare ciò che unisce e distingue l'io quotidiano dall'io assestato nel corso di attività collettive che allenano i partecipanti a passarsi l'un l'altro immagini e pensieri, il più delle volte mediati, fissati o raccolti dalle parole del testo<sup>213</sup>.

La partecipazione drammaturgica e scenica pone al centro dello spettacolo i contributi degli stessi partecipanti non-attori. Osserva sempre Guccini:

La funzione didascalica alimenta i contenuti del dire, svelando il senso d'una drammaturgia che riscrive e descrive quello che le accade accanto, nel contesto

---

209 Cfr. Teatro dell'Argine, *Il Progetto*, <http://www.futurimaestri.it/index.php/il-progetto/>.

210 *Ibidem*.

211 N. Bonazzi, *In viaggio verso Utopia*, in *Futuri Maestri, Teatro dell'Argine*, Bologna, Cue Press, 2018, pp. 6-9, p. 7.

212 *Ibidem*.

213 G. Guccini, *Dove sono i futuri possibili?* in *Futuri Maestri*, cit., pp. 14-16, p. 15.

d'un teatro illimitatamente aperto alla partecipazione sociale. E ciò fino a ricavare, a forza di connessioni, risposdenze e trasferimenti, un testo che è al contempo consuntivo, perché composto nel corso del progetto, e preventivo, perché prevede ciò che accadrà nel corso dello svolgimento scenico<sup>214</sup>.

Ne deriva un testo che sintetizza efficacemente il lavoro di partecipazione svolto nella fase laboratoriale in vista del risultato scenico a base partecipativa.

In altri casi invece, i partecipanti non portano tanto temi e contenuti personali quanto testimonianze del passato, come accade in *Un'Odissea in Valsamoggia* (2018), parte del progetto *Territori da cucire* del Teatro delle Ariette, sviluppato nelle realtà marginali e periferiche del territorio, creando un tessuto di incontri e di relazioni con gli abitanti della Valsamoggia. In alcuni casi, infatti, i racconti di cittadini stranieri provenienti da paesi lontani divengono parte dell'intreccio narrativo dell'*Odissea*, articolata dalle Ariette in cinque tappe. I partecipanti al progetto collaborano alla realizzazione delle scene, dei costumi, dell'allestimento e della recitazione di alcuni passi tratti dall'opera di Omero. Un percorso realizzato sotto la guida di Stefano Pasquini e di Paola Berselli, all'insegna delle ricerca di ciascuno del significato della *propria Odissea*, di che cosa rappresenti Itaca e quale valore attribuire al viaggio che si concretizza, nella restituzione finale del lavoro, in un reale incontro con la comunità di riferimento: cinque piazze di cinque paesini differenti accolgono le avventure di Ulisse, e gli spettatori abitano, insieme ai partecipanti-vogatori in prima fila, la nave pronta a salpare. I partecipanti invitano così gli spettatori a farsi parte di quel viaggio, a leggere insieme un'*Odissea* che riguarda la storia di ognuno. Le parole chiave, ancora una volta, sono *laboratorio*, come occasione di confronto e di creazione condivisa, *incontro*, tra teatro e comunità. Si tratta di parole che ritroviamo anche in altri progetti come *Il Ratto d'Europa* (2013), guidato dal regista Claudio Longhi, dove il laboratorio, inteso come entità, è, di fatto, un luogo in cui ricercare “suggestioni tematiche” per una riflessione estesa al significato, sociale e politico, di “Europa”<sup>215</sup>. E ancora, la pratica del laboratorio anima il W.i.s.e. Project (2015) a cura di Sonia Antinori, Heidrun Kaletsch e Katja Von Der Ropp, un progetto volto a raccogliere le testimonianze di vita di alcune persone alla soglia dei sessant'anni, con particolare

---

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> Si veda al proposito la pagina web del progetto <http://modena.ilrattodeuropa.it/>.

riferimento alla loro coscienza politica, soprattutto nei confronti del progetto che ha dato vita all'Europa. Un progetto articolato tra Germania, Polonia e Italia, che ha generato incontri e lo spettacolo *Demokratie! Meinen Enkeln erklärt (La politica insegnata a mio nipote – Romanzo di Formazione Europa)* in cui il tessuto drammaturgico riporta le tracce di chi ha testimoniato e partecipato. Nell'ambito del teatro partecipato, che vede il laboratorio come luogo di incontro e di partecipazione creativa, va registrato l'uso frequente del *coro*. Ciò avviene nell'*Odissea in Valsamoggia* col coro dei navigatori verso Itaca, nel progetto *Inferno* (2017) del Teatro delle Albe, in cui, come si legge nelle note di regia di Ermanna Montanari e di Marco Martinelli “tutta la città è palcoscenico, tutti i cittadini sono chiamati a farsi luogo, a farsi comunità”<sup>216</sup>. Di fatto l'esperienza proposta dal Teatro delle Albe si è articolata in una “chiamata pubblica” che ha visto la partecipazione al momento laboratoriale e di preparazione dello spettacolo di alcuni “amici sapienti”, tra cui scrittori, studiosi, filosofi e di decine di cittadini partecipanti. Si è costituita una vera e propria comunità in viaggio, alla scoperta dei gironi danteschi, composta da alcuni partecipanti, quelli della chiamata pubblica, voci che accompagnano i versi del poema insieme a quelle delle due guide, Ermanna Montanari e Marco Martinelli. Ispirandosi al teatro rivoluzionario di massa di Majakovskij alla Sacra Rappresentazione medioevale, il Teatro delle Albe ha ideato una “città-palcoscenico”, come la definisce Renato Palazzi, dove “i tanti Dante-spettatori” si sono ritrovati “davanti al sepolcro del poeta [...] accolti da un insolito Virgilio bifronte, nei panni di una coppia di guardiani – incarnati dagli stessi Montanari e Martinelli” condotti “per mano all'ex-chiesa romanica di Santa Chiara, divenuta ora la loro sede, il Teatro Rasi”<sup>217</sup>, diviso in tanti luoghi destinati a essere attraversati dal pubblico.

Ma, come accennavamo in precedenza, rientrano nelle esperienze di teatro partecipato anche i progetti di teatro sociale, che prevedono il laboratorio come elemento costitutivo. Prendiamo qui come esempio paradigmatico lo spettacolo *Mercuzio non vuole morire – La vera tragedia in Romeo e Giulietta* (2012) della Compagnia della

---

216 Si vedano la pagina dedicata al progetto *Inferno* nel sito web del Teatro delle Albe <http://www.teatrodellealbe.com/ita/spettacolo.php?id=93&PosPadre=9> e la pagina dedicata al *Cantiere Dante*, <http://www.teatrodellealbe.com/ita/contenuto.php?id=113>.

217 R. Palazzi, «*Inferno*», *il colossal della città-palcoscenico*, “Il sole 24 Ore”, 14 maggio 2017, p. 35.

Fortezza diretta da Armando Punzo, che sintetizza in maniera efficace le modalità di lavoro del regista con i detenuti della Casa di Reclusione di Volterra. Si tratta infatti di un *laboratorio stabile* che il regista conduce all'interno dell'istituto di pena. Lo spettacolo si concentra sulla figura di Mercuzio dell'opera *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, "il poeta, l'artista, l'attore, l'uomo di cultura"<sup>218</sup>, colui che, per non morire, nel progetto di Punzo ha bisogno dell'intervento di cittadini, studiosi, intellettuali, studenti, gente comune che partecipino direttamente alle azioni sceniche. Uno spettacolo che, prima del debutto nel carcere di Volterra, nel luglio del 2012, ha dato vita a un vero e proprio progetto di massa, destinato a coinvolgere i cittadini del territorio e non solo. A Bologna, in particolare, il Parco della Zucca, di fronte al Museo per la Memoria di Ustica, si è trasformato nello scenario per uno spettacolo partecipato, con la richiesta del regista agli spettatori-attori di portare una valigia, un libro e un mazzo di fiori per andare così a completare le scene in divenire, costruite in tempo reale sotto la guida di Punzo che dettava le istruzioni attraverso un megafono. Una procedura che richiama, solo in parte, i meccanismi delle dinamiche partecipative ideate dal regista catalano Roger Bernat: gli spettatori-attori non sanno che cosa dovranno fare durante lo spettacolo, conoscono solo gli oggetti che devono portare con sé. È interessante che Punzo si sia ispirato per questo e altri progetti proprio allo spettacolo *Domini Públic* di Roger Bernat, cercando di declinare l'idea di spett-attore al suo lavoro con il pubblico: lo spettatore, in quel palcoscenico "proiettato", non può vedere tutto perché è chiamato "a una scelta di partecipazione"<sup>219</sup>. Si pone dunque anche nel teatro di Punzo l'urgenza della scelta, una *scelta consapevole*.

Un procedimento di lavoro diverso vale invece per i detenuti, che seguono un laboratorio annuale continuativo attraverso il quale acquisiscono tutte le competenze attoriche per interpretare lo spettacolo. *Mercuzio non vuole morire* esemplifica così, da un lato, un modello di teatro partecipato e, dall'altro, presenta elementi di tipo spett-

---

218 M. Marino, *Il mio teatro totale*, "Corriere di Bologna", 4 luglio 2012.

219 M. Marino, *Il salto oltre il confine: Mercuzio non vuole morire al Museo della memoria per Ustica a Bologna*, "Corriere della Sera"/Blog – Controscena, 5 luglio 2012, <http://boblog.corrieredibologna.corriere.it/2012/07/05/il-salto-oltre-il-confine-mercuzio-non-vuole-morire-al-museo-della-memoria-per-ustica-a-bologna/>.

attoriale, a riprova del fatto che, come anticipavamo, i paradigmi possono essere suscettibili di processi di ibridazione.

Se facciamo riferimento a una lettura semiotica, notiamo come il ruolo del partecipante in questi casi sia diverso rispetto a quello dello spett-attore: anche il partecipante riveste il ruolo attanziale di Destinatario ma egli, diversamente dalla condizione spett-attoriale, acquisisce totale competenza all'interno del momento laboratoriale e scenico, cosicché il suo ruolo può dirsi realizzato e giunge all'Oggetto del suo percorso, nel momento in cui giunge a compimento il processo laboratoriale, con la restituzione scenica dell'esperienza. Il partecipante può così dirsi, in definitiva, *soggetto competente*.

Le esperienze a cui abbiamo fatto riferimento, sono solo alcuni degli esempi che si potrebbero portare di un ambito sempre più vasto<sup>220</sup>. Come abbiamo visto infatti, il laboratorio è la base delle esperienze che nascono dal contributo creativo dei partecipanti; è inoltre luogo di incontro, di confronto, di dialogo, di sguardo del teatro dentro alla realtà, nel suo elemento di congiunzione con le comunità di riferimento a cui si rivolge.

Troviamo qui un valore completamente altro attribuito al senso di comunità, rispetto ai paradigmi analizzati precedentemente: è il teatro che si mette alla ricerca dell'incontro, del dialogo, della relazione con il partecipante che dà testimonianza del suo processo creativo, che vede il teatro farsi comunità e la comunità farsi teatro.

A questo proposito, troviamo utile fare riferimento a una delle esperienze che, per prime in Italia, ha fatto della relazione tra teatro e comunità la propria cifra stilistica e poetica. Si tratta del Teatro Povero di Monticchiello, sorto a partire dagli anni Sessanta dall'esigenza di ricostruire la comunità di un paese che si stava spopolando, facendo della scena un luogo di incontro, di collaborazione e, in definitiva, di partecipazione. Non sorprende che una delle prime forme utilizzate dal gruppo di Monticchiello sia stata quella tipica dell'assemblea, utilizzata come vero e proprio dispositivo

---

220 Tra queste, le esperienze di teatro partecipato a cura di Rita Maffei del CSS di Udine (*La resurrezione rossa e bianca di Romeo e Giulietta – Progetto Cantiere Killing Shakespeare, N46°-E13° ETC.*), e l'esperienza del Teatro due Mondi con il progetto *Senza Confini*, laboratorio di teatro partecipato per non-attori e attori, rivolto ai profughi e alla loro inclusione sociale. Cfr. <http://www.cssudine.it/progetti>, <https://teatroduemondi.it/casa-del-teatro/laboratori/>.

laboratoriale per il confronto tra i cittadini e un gruppo più ristretto di responsabili del progetto<sup>221</sup>. La formazione del Teatro Povero di Monticchiello ricalca la struttura propria delle esperienze cooperativistiche che, a partire dagli anni Settanta, hanno praticato forme associate basate sulla condivisione di ruoli e responsabilità<sup>222</sup>. Siamo di fronte dunque a una tipologia di teatro formata interamente da attori non professionisti, gli *abitanti attori*, così come si definiscono i componenti del Teatro Povero di Monticchiello, che appartengono a una forma di teatro che con il tempo è andata acquisendo un proprio linguaggio e un proprio metodo di *drammaturgia partecipata*, che vede il coinvolgimento almeno di tre soggetti distinti: le assemblee della compagnia/comunità; il gruppo degli attori; il gruppo delle “assemblee ristrette”, deputato a trasformare le suggestioni provenienti dagli attori e dalle assemblee in scalette e infine in copioni. Una struttura che rimane tale anche per le produzioni più recenti, come ad esempio quella dello spettacolo *Il malComune* (2017), in cui il gruppo mette in scena una situazione paradossale, “un progetto di semplificazione tecnico-amministrativa efficiente e spietato” come recitano le note di regia dello spettacolo, che mette in serio pericolo l’unità e la coesione di una piccola comunità. Il fulcro dello spettacolo ruota attorno alla “duplice paradossale tentazione a riconoscersi e dividersi”, una minaccia che si tramuta così nell’occasione per discutere un tema nevralgico per il senso stesso all’origine della comunità, ieri come oggi<sup>223</sup>.

In questa prospettiva, il Teatro Povero di Monticchiello rientra a tutti gli effetti in una forma di teatro partecipato che trova la sua ragione d’essere nella relazione con la comunità di riferimento. Si tratta di una forma di teatro che, come per le esperienze citate precedentemente, si differenzia da ciò che definiamo come *teatro partecipativo*.

#### **I.4.5 Conclusioni: il teatro partecipato e il teatro partecipativo**

Come abbiamo visto, i paradigmi immersivo, interattivo e spett-attoriale prevedono il coinvolgimento di spettatori non precedentemente preparati alle dinamiche di partecipazione scenica. Il paradigma partecipato è di tipo opposto: il partecipante è

---

221 Per un approfondimento circa il lavoro del Teatro Povero di Monticchiello si veda la pagina web del gruppo <http://teatropovero.it/>. Si veda inoltre G. Russo, *Il teatro comunitario in Argentina*, cit.

222 Cfr. S. Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, cit.

223 Cfr. <http://teatropovero.it/spettacoli-teatro-povero/malcomune-autodramma-2017-teatro-povero/>.

coinvolto infatti a partire dal processo creativo dello spettacolo (laboratori, assemblee etc.). Possiamo dire, perciò, che i paradigmi immersivo, interattivo e partecipato costituiscono declinazioni co-partecipative, mentre invece, il paradigma spett-attoriale prevede il coinvolgimento totale dello spett-attore, chiamato di fatto a farsi carico interamente delle azioni sceniche. Si forma pertanto una distinzione fondamentale tra *teatro partecipato* e *teatro partecipativo*. Terminologie che, nel panorama del teatro contemporaneo, vengono spesso utilizzate come sinonimi quando in realtà è fondamentale attribuire loro i distintivi ed essenziali rimandi semantici.

Lo spunto per sciogliere questo nodo terminologico ci viene offerto da Massimo Marino che, a proposito dello spettacolo *Il malComune* del Teatro Povero di Monticchiello, osserva:

Questi spettacoli [...] sono un vero esempio di quel ‘teatro partecipativo’ che va tanto di moda (ma qui si fa da cinquantuno anni) e che racchiude sotto la sua sigla varie cose. Si va da esperienze come quelle del catalano Roger Bernat o di altri, che ti chiedono di schierarti durante lo spettacolo, di scegliere tra varie opzioni, offrendo una partecipazione tra scelte obbligate che sa un po’ di eterodirezione, a lavori che crescono ascoltando comunità esistenti o create ex-novo in determinate condizioni<sup>224</sup>.

Nell’ascrivere il Teatro di Monticchiello all’ambito del “teatro partecipativo”, Marino sente la necessità di distinguerlo di fatto dalle esperienze di Roger Bernat, che fa agire gli spettatori in scena attraverso strumenti assimilabili alla “eterodirezione”. La differenza, individuata dallo stesso studioso, si pone dunque fra “lavori che crescono” nelle comunità ed esperienze che appartengono a precise modalità di direzione registica. L’esperienza teatrale del Teatro Povero di Monticchiello ha origini lontane, a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso e, come abbiamo analizzato nelle pagine precedenti, il contesto socio-politico che incise sullo sviluppo di forme partecipative in quegli anni fu molto diverso rispetto a quello contemporaneo.

Il Teatro Povero di Monticchiello è persino antitetico, rispetto al teatro di Roger Bernat perché quest’ultimo prevede il coinvolgimento di spettatori che non sono in alcun caso partecipanti inseriti nel processo di costruzione dello spettacolo. Anzi, essi sono del

---

224 M. Marino, *Il malComune di Monticchiello*, “Doppiozero”, 10 agosto 2017, <http://www.doppiozero.com/materiali/il-malcomune-di-monticchiello>.

tutto impreparati alle dinamiche cui prendono parte per la prima volta durante lo svolgimento dello spettacolo.

Il Teatro Povero di Monticchiello, insieme a tutte le esperienze teatrali che si basano su un coinvolgimento dei partecipanti dalle forti valenze sociali e comunitarie, può essere ascrivibile all'ambito del *teatro partecipato*, dove il participio passato sta a indicare un'azione giunta al suo completamento sul piano *progettuale, sociale, laboratoriale* e, in definitiva *comunitario*. Parla di *teatro partecipato* Mimmo Sorrentino in riferimento all'insieme di esperienze realizzate a partire dalla sua attività laboratoriale che vede il teatro come “mezzo”, come strumento per il coinvolgimento dei partecipanti in un processo che si riveli fonte di emancipazione e di inclusione sociale<sup>225</sup>. La riflessione si lega in questo caso alle nozioni di *marginie* e di *disagio*: è nell'ottica di un loro efficace superamento che la partecipazione, attraverso i dispositivi del progetto e del laboratorio, viene messa in campo, andando a coinvolgere quei soggetti emarginati che trovano nel teatro un elemento di confronto e lo strumento per una elaborazione individuale dei loro percorsi.

Di altra natura appare, come accennavamo, il *teatro partecipativo*, che, alla lettera, ha “carattere di partecipazione o si realizza mediante partecipazione”. L'aggettivo sta a indicare così tutte quelle forme in cui l'azione scenica presenta una partecipazione *in divenire* e si rivolge a un pubblico estemporaneo, non legato da alcun vincolo se non dalla partecipazione allo spettacolo. Gli spettatori in questo caso non partecipano al processo di creazione dello spettacolo, scoprendo direttamente durante il suo svolgimento le dinamiche proposte.

All'interno delle esperienze ascrivibili a quello che chiamiamo come *teatro partecipativo*, risaltano le dimensioni legate all'*esperienza* (paradigma immersivo), quelle riferibili al *conflitto tra visione e azione* innescato a partire dall'intervento sporadico e *randomico* dello spettatore (paradigma interattivo) e quelle che coinvolgono lo spettatore affidandogli la responsabilità delle azioni sceniche e obbligandolo a un ripensamento del suo stesso ruolo (paradigma spett-attoriale). Paradigmi che presentano tratti distintivi insieme a una cifra che in qualche modo li attraversa tutti: mirare a uno spiazzamento della posizione assunta convenzionalmente

225 M. Sorrentino, *Teatro partecipato*, Pisa, Titivillus, 2009.



dallo spettatore, in alcuni casi per portarlo a rivivere lontani ricordi e luoghi della memoria; in altri per invitarlo ad assumere un ruolo inedito da semplice spettatore che osserva nella distanza della platea; in altri ancora per innescare un processo di disconoscimento della sua stessa posizione.

Si tratta, in definitiva, di un teatro partecipativo che, attraverso varie gradazioni di coinvolgimento, sfocia in una dimensione *partecip-attiva*: non per ricalcare la dicotomia tra attivo e passivo che ha contraddistinto l'attività scenica delle generazioni artistiche a partire dalle avanguardie storiche, ma per superarla mettendo al centro la profondità semantica dell'*azione*.

## II CAPITOLO

### Il teatro dei sensi di Enrique Vargas

#### II.1 Enrique Vargas: la scoperta dell'arte scenica tra teatro e antropologia

Enrique Vargas rappresenta una figura chiave nel ripensamento della relazione tra attore e spettatore. Antropologo, drammaturgo e regista, Vargas ha elaborato nel tempo una vera e propria *poetica dei sensi*, giunta a piena realizzazione con la nascita, nel 1993, del Teatro de los Sentidos.

Formatosi dapprima alla Scuola Nazionale di Arte Drammatica di Bogotá, in Colombia, Enrique Vargas si dedica in un secondo momento allo studio dell'Antropologia Teatrale nel Michigan. Dopo quindici anni di indagine sui giochi, i rituali, e i miti nell'Amazzonia Colombiana, nel 1993 fonda il Teatro de los Sentidos e porta avanti la ricerca di un linguaggio sensoriale che reinventi la relazione tra performer e spettatore, e, in generale, la fruizione spettatoriale.

Ma per capire più a fondo la poetica del regista colombiano, è necessario fare riferimento agli anni della sua infanzia, il periodo che ha forse influito maggiormente sul suo teatro.

La scoperta del teatro per Enrique Vargas avvenne a soli sei anni, quando un giorno, accompagnato dal padre, si recò a casa degli amici Álvaro e Copo Gutiérrez e li trovò un “gioco magico”: quello che lo stesso Vargas avrebbe definito “piccolo nido” per “osservare senza essere visti”, dove poter cercare qualcosa che era avvolto da una coltre misteriosa. Questa scoperta magica Enrique Vargas la racconta così:

Con almohadas, mantas, telas y otros objetos, Copo había construido debajo de la cama un pequeño laberinto: era como si hubiese encontrado mi primer hogar, mi primer nido mágico, una segunda piel. Nunca lo olvidaré. En la vida pasa así: un momento puede marcar una vida entera, un parpadeo cambia el sentido de tu camino. Esta tarde en casa de Copo marcó mi vida<sup>226</sup>.

---

226 E. Vargas in M. Pagliaro, *Todo ya está aquí aunque no se vea. Enrique Vargas y el Teatro de los Sentidos*, Barcelona, Corre la Voz, 2016, p. 25; ed. it. *Le coincidenze sospese. Enrique Vargas e il Teatro de los Sentidos*, Palermo, Navarra Editore, 2018.

I giochi a casa di Copo segnarono profondamente il percorso artistico di Vargas, che entrò in contatto per la prima volta con l'*hogar*, una dimensione *altra*, quella di un labirinto magico, nascosto, distante dalla vita ordinaria: un rifugio, un nido, una seconda pelle da abitare.

Da quel momento i giochi di Vargas si concentrarono sulla costruzione di labirinti nelle coltivazioni di caffè, dove inventava sofisticati percorsi per perdersi nelle sterminate piantagioni del paesaggio andino. L'artificio ideato da Vargas bambino ricreava la sensazione di protezione del nido che si adattava alla sua corporatura minuta: luoghi piccoli che gli permettevano di nascondersi e di sentirsi totalmente protetto da una seconda pelle. Nacque così l'amore di Enrique Vargas per il teatro, un'arte che sapeva riconoscere e intravedere anche nelle situazioni quotidiane: come quella offerta dal mercato di Manizales, la piccola cittadina dove viveva, in cui ciascun ambulante inventava una "drammaturgia" e una "architettura dello spazio" ben precisa per attirare l'attenzione dei compratori. E poi c'era il teatro di marionette e di burattini, il circo vagante, il teatro di rivista dei Campitos, tutte forme di spettacolo destinate a lasciare un'impronta nella mente del piccolo Enrique fino a portarlo alla risoluta convinzione di voler fare teatro. "Lo que quiero es hacer teatro"<sup>227</sup> disse un giorno al padre e così decise di volersi iscrivere alla Scuola Nazionale di Arte Drammatica di Bogotà. Tale era l'impazienza del giovane di entrare in contatto diretto con il teatro, che non aspettò di compiere la maggiore età per accedervi: cambiò il documento di identità così da poter iniziare a frequentare la scuola quando aveva soli quindici anni.

Vargas salì per la prima volta sul palcoscenico nel marzo del 1955. Mentre frequentava il secondo anno della Scuola Nazionale di Arte drammatica di Bogotà, lavorò come tuttofare per il regista Felipe Ravinet. Un giorno un attore della compagnia che doveva andare in scena non si presentò e così venne scelto Vargas come sostituto.

Gli anni della scuola furono fondamentali per lo sviluppo della sua concezione artistica. L'idea di teatro di Vargas restava ancorata nelle radici della sua infanzia, nei giochi nelle piantagioni di caffè, nel circo, nelle marionette, nella grande tradizione orale del teatro colombiano, nei racconti intorno al fuoco e nella magia delle ombre<sup>228</sup>.

---

<sup>227</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 27.

Tutto quest'immaginario entrava in contraddizione con la scuola di teatro, dove si studiavano Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina:

Hablaba con los profesores y decía “hagamos nuestro teatro”, pensando en los espectáculos de marionetas y en los circos que llegaban al pueblo. Pero todos ellos eran europeizantes y su concepto de teatro era algo museológico. Quizás ni entendían mi petición. En los años que vendrían después respetaría mucho el teatro clásico, pero en ese momento, Calderón estaba muy, muy lejos de mí<sup>229</sup>.

Vargas voleva dare vita a un teatro non “europizzato” né museale, che lo riportasse a stretto contatto con la dimensione magico-rituale. Era questo il terreno che intendeva esplorare insoddisfatto dell'impostazione europocentrica della scuola:

La pregunta que me atormentaba era: ¿qué es el relativismo cultural? La cultura como verdad relativa. Me preguntaba si existía una cultura mejor que otra. Para mí era importante dar una respuesta a este interrogante. Mi dignidad estaba en juego. Cuando preguntaba a mis profesores porque el teatro europeo se consideraba superior, me hacían sentir como un pobre ignorante<sup>230</sup>.

Spinto da tale urgenza, Enrique Vargas si iscrisse al corso di Antropologia presso l'Università del Michigan, dopo aver vinto una borsa di studio. Oltre alla curiosità attorno al concetto di relativismo culturale, la ragione che motivò il regista a intraprendere gli studi di antropologia, Vargas la racconta così:

Estudié Antropología porque buscaba un teatro distinto al convencional; quería tocar al espectador, pero sin forzarlo. No me ha gustado nunca ese teatro ‘participativo’, en le cual suben al espectador y lo obligan a hacer cosas de manera artificial. Precisamente, lo que me molestaba de los happenings era que al final la experiencia era unifocal. Es decir, se suscitaban una serie de sensaciones, generalmente visuales, que se vivían pero no se relacionaban con otras experiencias. Yo quería saber si de ese tiro de mortero contra un estilo anquilosado que eran los happenings, podía surgir una dramaturgia<sup>231</sup>.

Di fatto, proprio il desiderio di cercare nuove vie per la dramaturgia, spinge il giovane Vargas ad accompagnare agli studi antropologici il lavoro artistico come regista e come drammaturgo. Nel 1960 conobbe il Teatro Campesino, diretto da Luis Valdez e iniziò a seguire l'attività del gruppo. Vargas aveva finalmente incontrato “*un verdadero maestro*”<sup>232</sup>.

---

229 *Ibidem*.

230 *Ivi*, p. 71.

231 E. Vargas, in M. E. Girardin, *Vivo buscando el juego*, “El Diario de Caracas”, 24 aprile 1995.

232 M. Pagliaro, *Todo ya está aquí aunque no se vea*, cit., p.71.

Pochi anni dopo, nel 1962, affittò con alcuni amici un piccolo locale a Kalamazoo, nel Michigan, all'interno del quale realizzavano serate di poesia, teatro e jazz. Nel 1964 decise di spostarsi insieme al gruppo alla volta di New York per lavorare al caffè La Mama, nell'off-off Broadway. A La Mama rimasero ben poco: si resero conto che non gli interessava lavorare per un pubblico hippy – movimento che consideravano “decadente” e “paternalista”<sup>233</sup> – ma volevano dare vita a una protesta più efficace contro il razzismo e il colonialismo. Nel quartiere newyorkese di East Harlem, il gruppo teatrale diretto da Vargas divenne il Gut Theatre, “*un teatro de calle muy visceral*”<sup>234</sup>. Reclutavano gli attori direttamente nel quartiere: in strada i bambini giocavano a “policias y yonquis”<sup>235</sup>, dando vita a performance del tutto spontanee in cui “chicos actores jugaban con lo de siempre y abrían sus juegos a los espectadores”<sup>236</sup>. Si trattava di una tipologia di teatro che entrava a stretto contatto con la vita di strada, come osserva John Lahr:

L'arte non ha nulla a che fare con la vita di una strada. Nella 104<sup>a</sup> Street di East Harlem, i tamburi neri scandiscono – secondo Enrique Vargas, organizzatore del Gut Theatre – il ritmo del momento. Siedono sui davanzali delle finestre e sui tetti e suonano. Dalla loro musica si può capire se le cose vanno lisce, se c'è in giro un ispettore della squadra narcotici, o se c'è scarsità di eroina. Quello che vediamo nelle strade non è la vernice brillante di una raffinata tradizione, ma un simbolo della brutalità della miseria integrale<sup>237</sup>.

Il gruppo diretto da Vargas venne invitato a Québec e a Montreal per partecipare a un festival internazionale molto importante, l'Expo Sixty Seven. In quell'occasione il gruppo propose due spettacoli, il primo destinato a un pubblico di bambini e ragazzi, il secondo a un pubblico adulto. Quest'ultimo era di forte impatto politico: conteneva una denuncia contro la complicità tra i trafficanti di droga e la polizia di Harlem che agiva sotto la connivenza dei politici. In questo modo – secondo Vargas – si creava un controllo politico ed economico molto forte sul quartiere. Lo spettacolo chiaramente generò uno scandalo e il risultato per Enrique Vargas, una volta rientrato a New York, fu la prigione. Ci vollero tre anni per dimostrare la sua innocenza. Furono organizzate

---

233 *Ivi*, p. 73.

234 *Ibidem*.

235 *Ibidem*.

236 *Ibidem*.

237 J. Lahr, *Per le strade del ghetto*, “Evergreen Review/Sipario”, 1968, pp. 99-101.

molte iniziative in suo supporto, come l'evento organizzato dal Bread & Puppet Theater e del Living Theatre per raccogliere i fondi necessari per pagare la cauzione per la sua scarcerazione. L'evento ebbe un grande successo, gli amici di Vargas gli procurarono un nuovo avvocato e così, qualche settimana dopo, tornò a essere un uomo libero, e dopo pochi mesi venne completamente assolto.

Gli anni ad Harlem, al di là delle battaglie politiche che lo videro coinvolto, furono inoltre dedicati alla ricerca sulle origini della Commedia dell'Arte.

¿Cuál era la necesidad de esta forma teatral? ¿Cómo nacieron Pantalón, Polchinela, Arlequín? Cuando dirigía el Gut Theatre nuestra pregunta era: ¿Cuál es el equivalente de todos estos personajes aquí en Harlem?<sup>238</sup>

Fu così che nacque il personaggio di Popo, “un insolente anarchico amico dei bambini” che divenne il protagonista degli spettacoli di strada del gruppo, soprattutto in occasione delle feste patronali di Harlem<sup>239</sup>.

Nel 1971 il giovane drammaturgo decise di ritornare a casa, in Colombia. La rivoluzione culturale latino-americana non stava dando i risultati sperati ed Enrique Vargas ritornò in Colombia accompagnato da una nuova domanda: “*Cuál es el misterio del juego? Por qué juegan los niños?*”<sup>240</sup>.

Fu così che decise di spingersi nella regione della Guajira, al confine con il Venezuela, nel nord della Colombia, dove fece ricerca in veste di antropologo per l'Università Colombiana di Bogotà. Una volta ogni due, tre mesi Vargas organizzava delle sessioni di ricerca sul campo a cui si potevano aggiungere alcuni studenti universitari per lavorare con lui all'interno delle tribù. L'antropologo durante le sue sessioni di ricerca nelle comunità indigene portava alcuni piccoli lavori basati sull'animazione degli oggetti e sul racconto orale. L'animazione dell'oggetto divenne poco a poco l'animazione degli spazi, destinata a creare micro-mondi, micro-universi da *abitare* e da *attraversare*. È in questo momento, tra ricerche nelle comunità indigene e sessioni di studio in Università, che nasce il Teatro de los Sentidos, formato da giovani studenti motivati a seguire le ricerche dell'antropologo colombiano. Negli anni in cui Enrique Vargas decise di dedicare la sua ricerca alla ritualità del gioco, il Banco de la

---

238 E. Vargas in M. Pagliaro, *Todo ya está aquí aunque no se vea*, cit., pp. 101-102.

239 *Ibidem*.

240 *Ivi*, p. 76.

República, una banca etica colombiana, si interessò al suo lavoro e decise di finanziarne una parte, con particolare interesse alle relazioni tra il mito, il rituale e la tradizione festiva nelle comunità indigene e nelle campagne<sup>241</sup>.

In questi anni nacque uno dei primi spettacoli di Enrique Vargas in Colombia, *Faustino Rimales* che conferma l'interesse dell'antropologo per il mondo delle marionette legato alla tradizione colombiana del teatro orale. Il personaggio Faustino Rimales nasceva dalla sintesi di due distinte tradizioni. La prima derivava dallo spettacolo di marionette di Punch&Judy, molto popolare nella Londra del XVII secolo. Vargas trovò un personaggio simile a quello di Punch in Don Pedro de Urtemadas – Pedro Rimales – della tradizione spagnola, che proveniva a sua volta dalla tradizione del personaggio Al-Andalus, Mullah Nasruddin. Si tratta di un contadino amico dei bambini che si diverte a fare trappole alla morte e al diavolo<sup>242</sup>. La seconda derivava dal *Faust* di Christopher Marlowe che Goethe aveva visto da giovane sotto forma di marionette rimanendone talmente colpito da trarne spunto per il suo *Faust*. Vargas coniugò il personaggio che si prende gioco del diavolo e della morte con quelli di Faust e di Pedro Rimales. Presentò il lavoro nelle grandi città colombiane, in particolar modo nei quartieri della prostituzione, dove all'epoca si parlava un particolare tipo di lunfardo<sup>243</sup> picaresco. Decise di presentarlo anche nel quartiere rosso di Manizales, all'interno di una grande sala da ballo. Lo spettacolo si inseriva nell'intervallo tra un ballo e l'altro: il pubblico rimase estasiato, tanto che la rappresentazione arrivò a durare più di trentacinque minuti (a differenza del minuto iniziale previsto). Lo spettacolo ebbe un successo sempre crescente tanto da venire rappresentato anche in altre città e al Festival di Manizales, nell'ambito del quale ottenne un premio.

L'interesse di Vargas ruotava, in quegli stessi anni, anche attorno al lavoro sul corpo, con un'indagine specifica sul suo carattere sovversivo. Gli interrogativi sulla natura del gioco e sulla possibilità di un lavoro scenico maggiormente rivolto alla dimensione corporale dell'attore e, contemporaneamente, dello spettatore furono gli spunti da cui prese avvio, nel 1987, quello che sarebbe diventato in seguito *El Hilo de Ariadna*, un

---

241 *Ibidem*.

242 *Ivi*, p. 95.

243 Il lunfardo è originariamente il gergo dei bassifondi di Buenos Aires e di altre città del Río de la Plata. Ha un lessico di base spagnolo, con molti elementi italiani, portoghesi, francesi e inglesi.

lavoro che definì in maniera significativa l'orientamento artistico di Enrique Vargas. Si tratta in effetti del “*primer laberinto*” che l'antropologo colombiano realizzò negli anni in cui collaborava con l'Università di Bogotá. *El Hilo de Ariadna* rifletteva sul tema dell'oscurità e della memoria ancestrale e portava traccia degli elementi che avrebbero caratterizzato *Oráculos*, la seconda parte di quella che in seguito sarebbe divenuta la Trilogia *Bajo el signo del laberinto* (*El Hilo de Ariadna*, *Oráculos*, *La memoria del vino*).

Il rettore dell'Università di Bogotá, Antanas Mockus, dopo aver preso parte a una prova dello spettacolo, volle che *El Hilo de Ariadna* rappresentasse l'Università alla Biennale di Arti Plastiche di Bogotá, una piattaforma culturale molto importante all'epoca. Lo spettacolo riscosse un esito inaspettato soprattutto per Enrique Vargas, che lo considerava rudimentale e non all'altezza di un simile concorso. Invece, i critici della Biennale assegnarono a *El Hilo de Ariadna* il primo premio, pari a un milione di pesos colombiani. Nel 1996 debuttò *Oráculos*, sempre a Bogotá, e a partire da quel momento iniziarono ad arrivare molti inviti da tutta Europa – tra cui il Festival di Cadiz, il Festival de La Villette di Parigi, a Lubiana etc. – oltre a numerosi premi – tra cui il Gaz di Madrid e il Sebastian Gasch di Barcellona. Nel 1996 Giorgio Zorcù, direttore del festival di Arcidosso Toscana delle Culture, dopo aver visto *Oráculos* in Francia chiese a Enrique Vargas di presentarlo al festival di quello stesso anno ad Arcidosso. Nel frattempo la compagnia del Teatro de los Sentidos – che ancora non vantava una sua sede stabile – era formata perlopiù da artisti colombiani a cui si aggiungevano, nelle varie peregrinazioni europee, nuovi artisti e ricercatori desiderosi di scoprire il linguaggio dei sensi. Fin da principio si rende chiara la missione del Teatro de los Sentidos, radicata nella *formazione*: divulgare un linguaggio, lasciandone traccia.

Dopo l'enorme successo riscontrato nella tournée europea, Vargas venne invitato a rientrare in Colombia dall'Università di Bogotá per riprendere il lavoro. Ma, dato che Antanas Mockus non era più il rettore dell'Università e vi erano molti malumori da parte dei colleghi per le ricerche sperimentali condotte dall'antropologo, Vargas decise di non rientrare e di restare in Europa. Nel 1998 l'antropologo arrivò a Madrid e iniziò



la ricerca di una residenza che potesse divenire sede stabile per il Teatro de los Sentidos. Ma non riuscì a trovarla. Nel frattempo, Pietro Valenti, direttore di Emilia Romagna Teatro Fondazione, offrì una residenza di alcuni anni alla compagnia ed Enrique Vargas accettò. Tra il 1999 e i primi anni 2000, il regista trascorse lunghi periodi in Italia – in residenza e proponendo vari laboratori del gruppo. Nel 1997 *Oráculos* venne presentato a Modena, in occasione di Vie Festival. Il Teatro de los Sentidos, a partire da questo momento, iniziò a essere composto da artisti colombiani e da artisti spagnoli che, in assenza di una sede stabile, si riunivano in occasione di lunghe tournée o residenze, quali momenti di lavoro collettivo. Nel 2001 si concluse il rapporto di collaborazione con Emilia Romagna Teatro Fondazione e nel 2003 il Municipio di Barcellona offrì a Enrique Vargas e al Teatro del los Sentidos una residenza artistica, dove poter far nascere una prima sede del gruppo: el Polvorín de Montjuïc. Il sogno, finalmente, si era avverato:

Me quedé en Europa, y se inició el recorrido que finalmente nos llevó a Barcelona, donde por invitación del Ayuntamiento finalmente fundamos nuestra Escuela de los Sentidos y nuestro Teatro en el Polvorín del Castell de Montjuïc, edificio que antiguamente se utilizaba para almacenar la pólvora de los cañones con los que se amenazaba a la ciudad<sup>244</sup>.

Restare in Europa per Enrique Vargas significò trovare una casa a Barcellona, e un “nido”, il Polvorín di Montjuïc che divenne la vera e propria fucina creativa del Teatro de los Sentidos. A partire da questo momento il gruppo di lavoro della compagnia divenne più stabile, assumendo un’identità sempre più marcata. Nacque così la Scuola dei Sensi, con la quale il gruppo offrì un percorso formativo più stabile a quanti desideravano avvicinarsi al linguaggio sensoriale. In questo modo il Polvorín si trasformò da deposito per la polvere da sparo, a “un detonador de deseos”<sup>245</sup>, un detonatore di desideri, così come lo definì Vargas.

Il Polvorín rappresenta la materializzazione dell’*hogar* intuito da bambino: un luogo in cui creare, giocare, immaginare, sognare, viaggiare. Un luogo che racchiude in sé gli elementi fondanti del percorso artistico di Enrique Vargas: il gioco, il rituale, il mito e tutta l’eredità culturale proveniente dal teatro delle marionette, dal teatro di strada e dal

---

244 E. Vargas in M. Pagliaro, *Todo ya está aquí aunque no se vea*, cit., p. 76.

245 *Ivi*, p. 84.

circo vagante, unita alle competenze antropologiche. È attraverso l'antropologia che Vargas arriva al teatro e, reciprocamente, è dal teatro che parte la sua indagine antropologica. L'elemento che li unisce è la ricerca sull'uomo inteso nella sua complessità: vita, amore, paura, morte, i quattro grandi temi che interrogano l'esistenza umana. I detonatori per un possibile percorso di ricerca e di creazione sono le domande che l'antropologo colombiano si pone nelle fasi del suo percorso artistico, e che ne orientano la direzione. E, percorrendo il tracciato di queste domande, possiamo tentare di mettere ulteriormente a fuoco la poetica elaborata dal regista insieme agli artisti del Teatro de los Sentidos, nel nido del Polvorín del Castell di Montjuïc.

## **II.2 Teatro de los Sentidos: la poetica dei sensi**

Il percorso del Teatro de los Sentidos è strettamente legato alla visione maturata da Enrique Vargas fin dai tempi della Scuola di Arte Drammatica di Bogotá, con la presa di distanza da una concezione europocentrica del teatro. Il “gioco delle domande” è sempre stato indispensabile per Vargas poiché necessario alla *sua* costruzione personale oltre che artistica.

È in Europa che la ricerca del regista è giunta a maggior compimento, distaccandosi dalla tradizione egemonizzante del teatro europeo su quello latino-americano. Il Polvorín di Montjuïc è divenuto il luogo dove lavorare sulla relazione tra i giochi, i miti e i rituali in intima relazione con la memoria del corpo.

Come accennavamo, il Teatro de los Sentidos è stato fondato nel 1993 da Enrique Vargas e, dopo varie peregrinazioni in giro per il mondo e per l'Europa, nel 2003 la compagnia ha trovato sede nel Polvorín di Montjuïc, a Barcellona. Qui trova spazio tutt'ora anche la Scuola dei Sensi, una scuola di specializzazione post-laurea che, in collaborazione con l'Università di Girona, è volta all'approfondimento delle tematiche relative all'esperienza sensoriale. La scuola dei sensi ha trovato inoltre una sua sede italiana, presso Il Funaro<sup>246</sup> di Pistoia. Il Teatro de los Sentidos è formato da un nucleo

---

<sup>246</sup> Il Funaro è un centro indipendente di formazione, ricerca e creazione teatrale. Nasce nel 2009 a Pistoia, grazie all'associazione culturale Teatro Studio Blu, fondata nel 2003 da Antonella Carrara, Lisa Cantini, Mirella Corso e Francesca Giaconi, e grazie a un gruppo di artisti e operatori riuniti nell'associazione e ad Andrés Neumann, curatore artistico. Da più di dieci anni il Funaro è la sede

di artisti-ricercatori di differenti nazionalità e discipline, il cui scopo principale consiste nell'approfondimento delle tematiche legate ai sensi, indagando la relazione tra linguaggi sensoriali e creazione teatrale.

Rispetto ai paradigmi partecipativi che abbiamo individuato, gli spettacoli del Teatro de los Sentidos si inseriscono a pieno titolo in un paradigma di tipo immersivo-multisensoriale, poiché propongono agli spettatori di compiere un viaggio immersivo-esperienziale all'interno di mondi/ambienti creati e abitati dagli *habitantes* (abitanti), in grado di accogliere i *viajeros* (viaggiatori), gli spettatori. Il contratto che si instaura tra performer e spettatore può essere tacito, oppure il performer fornisce anticipatamente alcune istruzioni allo spettatore. Il partecipante diviene un *viajero* e un *imaginante*, immerso nell'oscurità o in atmosfere oniriche, invitato a costruire in ogni sua parte il suo percorso individuale: diventa a tutti gli effetti co-creatore dell'esperienza teatrale.

In primo luogo, la poetica del gruppo si iscrive in un modello alternativo a quello occidentale, che si avvicina più a un modello asiatico della fruizione teatrale, basata su una partecipazione sinestesica e cinestesica. È quello che Richard Schechner definisce come “teatro rasico”, riferendosi al modello del teatro indiano che si fonda su due nozioni basilari, *bhava*, “emozione” e *rasa*, “sapore”<sup>247</sup>. L'arte scenica diviene così, come osserva De Marinis “un'arte che permette allo spettatore di assaporare le emozioni, di gustarle quasi alla stregua di cibi (e insieme ad essi)”<sup>248</sup>. La fruizione spettatoriale per il Teatro de los Sentidos si inserisce all'interno di questo modello, per offrire un coinvolgimento sinergico tra mente e corpo, con particolare attenzione all'universo sensoriale (non a caso tra i sensi maggiormente sollecitati vi sono proprio il gusto e l'olfatto).

Gli artisti della compagnia possiedono una loro “caja de herramientas”, una cassetta degli attrezzi necessari per dare vita al *teatro dei sensi*. Uno di essi è costituito dal *gioco*:

---

italiana della Scuola dei Sensi della compagnia del Teatro de los Sentidos. Per ulteriori informazioni si veda la pagina web del centro <http://www.ilfunaro.org/>.

247 Cfr. R. Schechner, *Rasaesthetics*, in “Teatro e Storia”, 20/21, 1998-1999, pp. 19-37, p. 32.

248 M. De Marinis, *Il Teatro dopo l'età d'oro*, cit., p. 82.

Mi trabajo es básicamente el de constructor de juegos. Soy un artesano del juego. Detrás de todo buen juego hay siempre un misterio [...]. Cuando tenemos una pregunta insistente, como sensación, o en forma verbal o en imágenes, tenemos que jugarla, tenemos que darle forma [...]. Los niños tienen que hacer estos juegos porque deben enfrentarse al miedo. El niño siente que la guerra o la muerte no pueden quedar como una idea abstracta. Tiene que darle forma y sólo así puede transformar la realidad, haciéndola suya<sup>249</sup>.

Il gioco è un antidoto alla paura e, al contempo, è un modo per mettere in forma le domande, per attraversarle alla ricerca di una risposta. Il gioco si lega a una parte innata nell'essere umano: qualsiasi bambino da piccolo si è confrontato con il gioco, con il camuffarsi, o immaginarsi altro da sé dando sfogo alla propria curiosità. Il Teatro de los Sentidos fa appello alla dimensione del gioco per riportare lo spettatore-viaggiatore a una condizione legata all'infanzia. Ma, a differenza di quanto avviene nella dinamica di gioco *mimicry* individuata da Roger Caillois, lo spettatore non è semplicemente chiamato a improvvisarsi altro da sé, indossando i panni di un altro personaggio, ma è invitato a entrare in contatto con quell'altro da sé che lo abita in profondità, sepolto in ricordi ormai remoti. La multisensorialità costituisce in questo senso un elemento necessario alla costruzione dell'"altra pelle" con cui l'individuo deve entrare in contatto, diversa dalla pelle della quotidianità e appartenente a un mondo di significati perduto o dimenticato. Tale mondo si ritrova esclusivamente in piccole tribù, legate a una concezione della vita fortemente connessa alla natura e ai suoi cicli vitali – come accade ad esempio nelle tribù andine frequentate per lungo tempo in Colombia da Enrique Vargas.

I sensi divengono così il tramite privilegiato per un ascolto di tipo sinestesico: olfatto, udito, vista, tatto, gusto divengono parte di un unico *sentire* in grado di coinvolgere nella sua totalità lo spettatore. Si tratta di sollecitazioni sensoriali che ampliano la capacità d'ascolto dell'individuo conducendolo in spazi inesplorati.

En psicología se habla de lo que aparentemente es sólo un fenómeno: la sinestesia. Supuestamente sólo algunos la experimentan: olores, sonidos, imágenes, se unen en un único sentido. Es un momento en el que todos los sentidos se vuelven uno y, si vemos bien, nos damos cuenta de que no se trata de un fenómeno tan raro [...]. Es un momento de escucha trascendente del cuerpo, una ampliación del nivel de

---

249 E. Vargas in M. Pagliaro, *Todo ya está aquí aunque no se vea*, cit., p. 87.

conciencia, cuando estoy en el presente absoluto con mi cuerpo, presente, pasado y futuro confluyen en un instante trascendente<sup>250</sup>.

Si tratta di quello che Vargas definisce *sincronismo*, ovvero il momento in cui i sensi convergono in uno solo e consentono all'individuo di accedere a una dimensione di trascendenza che lo proietta in uno stadio di ascolto profondo. Le parole sono quasi inesistenti, per lasciare spazio a una vera e propria drammaturgia dei sensi:

Per noi gli spettacoli sono esperienze profonde che invitano alla trasformazione. Gli odori, per esempio, aprono un mondo: non esci e dici che buoni odori, che bella scenografia, che bravi gli attori. Se i commenti sono questi, si vede che ci stiamo sbagliando noi, oppure c'è una chiusura da parte dello spettatore. Quello che ci interessa non è un'esperienza di pelle, ma un'esperienza profonda: secondo noi attraverso i sensi si possono aprire degli immaginari che ti fanno uscire un po' cambiato dall'esperienza che hai appena vissuto. Questo è il tipo di viaggio artistico che ci interessa<sup>251</sup>.

Il Teatro de los Sentidos offre, come spiega Giovanna Pezzullo, *habitante* della compagnia nonché curatrice della drammaturgia olfattiva, un'esperienza volta a produrre un cambiamento nello spettatore tramite la sua partecipazione immaginativo-emotiva, che lo riporta a emozioni inconse o dimenticate.

Tutto quello che facciamo è volto ad aprire l'immaginario del viaggiatore. È una drammaturgia a servizio di chi entra. Per questo non creiamo un finale con una morale, una risposta rispetto agli interrogativi che ci poniamo. Non vogliamo arrivare a una conclusione negli spettacoli, perché questo significherebbe chiudere il viaggio e perché, così facendo, sarebbe la nostra esperienza e non quella del partecipante. Così non si interrompe il flusso dell'immaginazione. Esiste un'esigenza profonda nel raccontare qualcosa, che si traduce nell'atto creativo e nell'atto poetico: non stiamo offrendo la risposta ma la domanda<sup>252</sup>.

I lavori proposti dal gruppo aprono immaginari, come suggerisce sempre Giovanna Pezzullo, e traggono spunto da domande relative all'esistenza umana, senza proporre soluzioni: la vita, la morte, il cammino-labirinto con cui ciascun individuo si confronta nel corso della vita. Ogni spettacolo nasce da una domanda che può generare a sua volta ulteriori interrogativi senza che vi sia l'urgenza di una risposta vera e propria: essa può dar luogo a una domanda successiva, oppure la risposta può non arrivare affatto risolvendosi in una concatenazione continua di domande. La componente

---

250 *Ivi*, p. 36.

251 Intervista a Giovanna Pezzullo, a cura di chi scrive, realizzata a Barcellona il 20 gennaio 2014.

252 *Ibidem*.

essenziale del viaggio proposto dagli artisti del Teatro del los Sentidos è “*el arte de la escucha*”, “l’arte dell’ascolto”, come lo definisce Enrique Vargas:

Escuchar es un arte que nos permite preguntarnos, que nos permite hacernos preguntas vitales para construir nuestras propuestas. ¿Cómo se carga un silencio? ¿Cómo se carga un espacio? ¿Cómo se relacionan el silencio y la oscuridad? ¿Cuáles son los imaginarios del silencio? ¿Qué es lo que hace que a veces no resistamos el silencio? ¿Qué hace que a veces no resistamos a la oscuridad?<sup>253</sup>

L’arte dell’ascolto ci riporta all’importanza delle domande, unita alla dimensione del silenzio. Il silenzio è parte dell’esistenza umana poiché l’essere vivente giunge dal silenzio e va verso di esso. “Lo que llamamos vida es un punto inmerso en el silencio” afferma l’antropologo, per sottolineare la pervasività del silenzio nell’esistenza, senza che spesso ve ne sia una piena consapevolezza:

Les invito a hacer una pequeña reflexión sobre el origen del silencio y su relación con el sonido. Probemos a escuchar el silencio más que a las palabras y también al silencio que hay entre una palabra y otra [...]. No es fácil porque no somos conscientes de este proceso, pero es el que normalmente seguimos en una conversación. Me pregunto ¿cuál es el punto de encuentro en un diálogo, el silencio o la palabra?<sup>254</sup>

Il silenzio è il principale terreno di ricerca del gruppo: è nel silenzio infatti che si fonda la capacità dello spettatore-viaggiatore di porsi in ascolto con quanto lo circonda e con quanto lo abita in uno strato più profondo e intimo, ossia con la dimensione dell’interiorità. Ed è nel silenzio che si iscrive la *capacità immaginativa* dello spettatore, altro dato essenziale della poetica del Teatro de los Sentidos. Di fatto, gli impulsi e gli stimoli non riguardano esclusivamente la sfera della memoria o del ricordo, ma coinvolgono anche la dimensione dell’immaginazione, portando l’individuo a vedere quello che gli occhi non vedono. Lo spettatore-*viajero* è anche *imaginante*, chiamato ad attraversare i percorsi immerso nell’oscurità, o in un’atmosfera crepuscolare, o ancora bendato. D’altro canto l’oscurità si relaziona al silenzio e costituiscono entrambi il territorio entro cui il viaggiatore può dare inizio al suo viaggio, spesso percorrendolo a partire da visioni e immagini del tutto personali, in relazione agli stimoli sensoriali offerti. Il percorso acquista inoltre una dimensione

---

253 E. Vargas in M. Pagliaro, *Todo ya está aquí aunque no se vea*, cit., p. 83.

254 *Ivi*, p. 90.

onirica, legata a emozioni archetipiche, comuni a tutti gli individui, a prescindere dalla loro provenienza e dalle loro esperienze di vita.

La poetica dei sensi si lega dunque al tema dell'ascolto, e, parallelamente, propone una pratica ascetica di liberazione dello spettatore: non solo liberazione dalla posizione standardizzata attribuitagli dalle convenzioni teatrali. La liberazione riguarda più ampiamente impulsi, sensi e ricordi, per dare vita a un immaginario inedito e irripetibile per ciascuno spettatore.

La liberazione interviene nella relazione tra spettatore e performer: quest'ultimo è accompagnatore e stimolo nel recupero di una emotività perduta, che può essere realizzata solo dal *viajero*. L'*habitante* è il propiziatore del suo percorso, più guida che performer. Un'immagine questa che richiama la figura dell'uomo-luce grotowskiano, sintesi perfetta tra corporeità e spiritualità<sup>255</sup>. Una dimensione che si ritrova nella concezione antropologica di Enrique Vargas e nella sua visione dell'arte scenica:

Il tema centrale del nostro lavoro è l'altro che ci abita, la sua risonanza è al tempo stesso quello della nostra mortalità e dualità: dobbiamo tenerlo nascosto o giocare con lui quando spinge per uscire? Il Teatro de los Sentidos è un sacco di domande una dopo l'altra, le offriamo agli spettatori usando i sensi, senza manipolazioni, come fanno gli animali. Il nostro scopo è cercare la domanda che ognuno ha nascosto dentro sé. Siamo tutti paradossi con le gambe, io sono il contrario di quello che dico o, come diceva Borges, "io sono quello che mi manca"<sup>256</sup>.

Il luogo della domanda è un ambiente sospeso tra la realtà e l'onirico. Accanto alla drammaturgia sensoriale troviamo una *drammaturgia dell'ambiente*, studiata nel più piccolo dettaglio per accogliere gli spettatori-viaggiatori. In tal senso gli artisti del Teatro de los Sentidos, oltre a essere abitanti e animatori di un mondo popolato da molteplici interrogativi, sono gli artefici dello stesso in quanto artigiani delle ambienti destinati ad accogliere il *viajero*.

Ma cosa significa dunque che lo spettatore si trasforma in *imaginante*? E quale cambiamento apporta l'abitare uno spazio all'arte praticata dai performer?

---

255 F. Perrelli, *I Maestri della Ricerca Teatrale*, cit., p. 168.

256 P. Russo, *Enrique Vargas: teatro senza palco dove contano odori e sapori*, "La Repubblica Firenze", 29 aprile 2014.

## II.2.1 *Viajeri e habitantes*: lo spettatore come *imaginante* e l'arte dell'abitare

Come abbiamo visto, gli spettacoli del Teatro de los Sentidos sono ingegnose costruzioni per gli spettatori-viaggiatori e, al contempo, sono i mondi abitati dai performer, dove non conta tanto l'arte del recitare quanto l'arte dell'accompagnare e dell'essere in qualche modo propiziatori del viaggio dello spettatore. Quest'ultimo è un *viajero* e il suo viaggio, oltre a realizzarsi materialmente nello spazio dello spettacolo, attraversa le vie dell'immaginazione o della rievocazione. In questo senso lo spettatore è definito anche *imaginante*. Mentre i performer *habitantes* creano le condizioni per favorire l'attraversamento di ogni spettatore. Il loro lavoro si fonda infatti sul presupposto che ciascuno spettatore sia dotato degli strumenti necessari per compiere il viaggio proposto, magari nascosti o sepolti sotto gli strati di una percezione ordinaria: si tratta di riscoprirli e di farli riaffiorare.

La posizione dello spettatore sperimenta una variazione della sua condizione percettiva. Come anticipavamo nel primo capitolo, a proposito del paradigma immersivo-multisensoriale, la percezione degli spettatori assume sfumature distinte. Notavamo infatti, sulla scorta delle teorie di Josephine Machon, che la percezione passa da una dimensione puramente semantica (*making sense*), e dunque legata alla sfera razionale, a una dimensione somatica (*sense making*), legata alla sfera corporea<sup>257</sup>. In ascolto del proprio corpo, spesso in situazioni di oscurità, lo spettatore è portato a immaginare quanto non può vedere con gli occhi. Lo spettatore *imaginante* produce pertanto una sintesi tra le due dimensioni percettive. Ascolto, silenzio e oscurità sono i tre elementi che costituiscono la *poetica dell'immaginario* che funge da detonatore per il percorso dello spettatore:

Todos somos seres imaginantes. Por naturaleza, todo ser imaginante es un transgresor. Los límites están hechos para ser transgredidos, para ser empujados más allá [...]. Somos seres imaginantes: si sabemos escuchar, sabemos, imaginamos. La imaginación es entrometida, descarada. No perdona<sup>258</sup>.

---

257 Cfr. J. Machon, *On Being Immersed*, cit., pp. 29-30.

258 E. Vargus in M. Pagliaro, *Todo ya está aquí aunque no se vea*, cit., pp. 91-92.



Lo spettatore, come osserva Enrique Vargas, deve saper ascoltare, così da carpire il potenziale immaginifico stimolato dagli spettacoli. Mente e corpo sono dunque sollecitati in stretta sinergia grazie agli stimoli multi-sensoriali che lo spettatore organizza in un personale lavoro di *montaggio*. Termine cardine di molte teorie novecentesche, il montaggio proviene originariamente dall'ambito del cinema, ed è alla base dell'elaborazione teorica di Sergej Ejzenštejn che lo definisce un essenziale principio drammaturgico.

Daniela Sacco definisce il montaggio “meccanismo mitopoietico all'opera sia nel teatro ‘predrammatico’ che in quello ‘postdrammatico’”<sup>259</sup>. Secondo la studiosa, il montaggio è “quel meccanismo compositivo che definisce la semantica e la grammatica delle immagini, le particelle elementari del pensiero prelogico e prediscorsivo”. Un concetto che, se rapportato al nostro campo di indagine, corrisponde al principio drammaturgico che presiede non tanto alla semantica e grammatica delle immagini, quanto piuttosto alla semantica e grammatica dell'esperienza. Il montaggio è il processo attraverso il quale gli artisti organizzano le varie situazioni immersive; e, parallelamente, è il meccanismo tramite il quale lo spettatore organizza personalmente, la sua esperienza, a partire dalle stimolazioni sensoriali che riceve.

Di conseguenza, anche il ruolo del performer varia sensibilmente. Se lo spettatore è il *viajero* e l'*imaginante*, il performer è da un lato l'abitante del mondo che accoglie lo spettatore e, dall'altro, è il creatore di quel mondo. Il ruolo del performer attiene qui alla capacità di *farsi guida*, di accompagnare e divenire in qualche modo il propiziatore dell'esperienza immersiva dello spettatore. Per questo motivo i performer devono sottoporsi a un periodo di preparazione per acquisire la tecnica necessaria per divenire *habitantes*. La Scuola dei Sensi, il corso di Posgrado dell'Università di Girona, e i workshop tenuti da Enrique Vargas e dagli artisti del Teatro de los Sentidos sono le fucine creative per giovani talenti ai quali vengono trasmessi gli elementi alla base della poetica del sentire. Uno degli insegnamenti chiave su cui poggia la pedagogia della scuola è racchiuso nella formula *menos es mas* – meno è di più. Un precetto che

---

<sup>259</sup> Cfr. D. Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Milano – Udine, Mimesis, 2013, pp. 9-15.

rimanda alla necessità di mettersi in ascolto dello spettatore: l' *habitante* deve essere in grado di accompagnare il *viajero* senza imporsi, ma conducendolo armoniosamente nel suo cammino. Gabriella Salvaterra, *habitante* della compagnia, spiega il significato dell' *abitare*:

Il lavoro dell' *habitante* è un lavoro di grande generosità perché ogni volta si è in relazione con l'altro e lo si ascolta, per capire di cosa ha bisogno in quel preciso momento. Attraverso l'ascolto dell'altro, ascolti te stesso. E, allo stesso tempo, il lavoro dell' *habitante* significa saper scomparire. Questo significa che restiamo ugualmente molto presenti per accompagnare il *viajero*, ma lasciamo spazio all'altro perché i protagonisti del viaggio non siamo noi ma gli spettatori<sup>260</sup>.

Il rapporto che si innesca tra il corpo del performer – che come osserva Salvaterra deve scomparire – e gli oggetti che popolano il mondo attraversato svolge un ruolo essenziale: gli *habitates* devono fare in modo che l'oggetto riesca a comunicare senza alcuna interposizione. Che si tratti del tracciato di un labirinto o di una tavola da condividere con i *viajeros*, l'oggetto deve riuscire a comunicare senza che gli venga aggiunto nulla. Deve riuscire, in altre parole, a farsi anch'esso tramite evocativo e immaginativo, attraverso il concetto di *cornice*: un elemento che si lega alla dimensione spaziale e a quella visiva, indispensabile per creare senza mostrare, lasciando che sia il *viajero*, attraverso il suo immaginario, a costruire il viaggio. L'idea alla base di questo procedimento consiste nel voler giocare con l'immaginazione dello spettatore. La rilevanza dell'oggetto in qualità di *medium* sottolinea ulteriormente la centralità della figura del performer in qualità di guida, spesso silenziosa e invisibile. Il performer cerca di dare rilievo a un *gesto* che *ascolta* il corpo dell'altro. David Le Breton suggerisce:

Il tatto è il senso principale dell'incontro e della sensualità, è il tentativo di abolire la distanza avvicinandosi all'altro in una reciprocità che si vuole immediata. In questo intreccio, nessuno tocca che non sia a sua volta toccato [...] Ciascuno si rivela a se stesso modellandosi sul corpo dell'altro. La reciprocità della mano e dell'oggetto trova qui la sua compiuta misura: la mano tocca nel momento stesso in cui è toccata<sup>261</sup>.

---

260 Intervista a Gabriella Salvaterra, a cura di chi scrive, realizzata a Barcellona il 29 aprile 2018.

261 D. Le Breton, *La Saveur du Monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006; ed. it. *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, trad. di M. Gregorio, Milano, Raffaello Cortina, 2007, p. 226. Si veda inoltre a proposito dell'universo sensoriale e del valore attribuibile al "gesto" A. Colimberti, *Marcel Jousse e una "nuova teatrologia dei sensi"*, cit., pp. 117-128.

La “reciprocità immediata” suggerita nelle creazioni del Teatro de los Sentidos si traduce in gesti minimi, quasi solo accennati per lasciare che nel reciproco contatto e avvicinamento – tra *habitante* e *viajero* – sia il potenziale di immaginazione e memoria del *viajero* ad affiorare. Enrique Vargas osserva al proposito:

El poema debe ser superior a su creador. Para que el poema aparezca, el poeta tiene que desaparecer. El poema debe ser superior a su creador. El público que participa de una experiencia teatral debe estar inmerso en el imaginario propuesto por los actores-habitantes, y no por los actores en sí mismos<sup>262</sup>.

Allo stesso tempo, viene posta particolare attenzione anche alla relazione e a come debba avvenire il reciproco contatto tra *habitante* e *viajero*, nel momento in cui quest’ultimo si trova ad attraversare l’ambiente creato per lui:

Lavoriamo molto su come toccare, perché quando tocchi, vieni anche toccato. Tocchi l’albero, ma è anche l’albero che tocca te. Quando tocchi un’altra persona, non la stai necessariamente manipolando: anche lei ti tocca. Avviene lo stesso con la musica: io la ascolto, ma anche lei ascolta me. Le narrazioni del teatro dei sensi sono soggetto-soggetto, non soggetto-oggetto. Non stiamo parlando di una relazione cartesiana, ma di una relazione anti-cartesiana<sup>263</sup>.

Ne consegue la necessità, secondo Vargas, che i creatori dell’opera in qualche modo scompaiono. L’opera deve essere superiore al suo creatore nella misura in cui riesce a entrare in contatto con il *viajero*, stimolando in lui una percezione che da semantica diviene sempre più somatica. Secondariamente, le parole del regista colombiano rimarcano l’importanza per lo spettatore di immergersi nell’immaginario proposto dai performer *habitantes* che, a loro volta, sono in stretto contatto con l’ambiente che abitano. Come spiega Patrizia Menichelli, *habitante* della compagnia:

Tomar posesión de un espacio imaginario y convertirse en parte del mismo, significa respirar adentro del espacio mismo así como dilatar la memoria que evoca, quedando en escucha<sup>264</sup>.

Ne consegue che la drammaturgia dello spazio deve prevedere ambienti in grado di accompagnare lo spettatore nel suo viaggio e favorire così effetti di risonanza interiore. Si tratta di ambienti ideati per adattarsi alla pelle del viaggiatore in modo tale da

---

262 E. Vargas in M. Pagliaro, *Todo ya está aquí aunque no se vea*, cit., p. 83.

263 E. Vargas, in N. Bawtree e M. Bragagni, *Enrique Vargas: il teatro dei sensi*, “Terra Nuova”, Maggio 2016, pp. 68-72, p. 70.

264 P. Menichelli, *El concepto de habitar*, in P. Menichelli (a cura di), *Poéticas del juego y experiencia, I° Encuentro Internacional de la red de investigación en poéticas de los sentidos. Documento final de conclusiones de las mesas de trabajo*, Barcelona, dicembre 2011, p. 50.

favorirne, oltre che una percezione razionale, anche una profonda percezione emotiva. In molti casi gli ambienti si accostano all'immagine dei "nidi" – non a caso il "nido magico" fu uno dei primi giochi ad affascinare il piccolo Enrique Vargas – o dei "rifugi". Gaston Bachelard ci restituisce una suggestione efficace a proposito del sentimento del rifugio:

Lo stare bene ci restituisce alla primitività del rifugio. Fisicamente, l'essere che prova il sentimento del rifugio, si stringe su se stesso, si ritira, si rannicchia, si nasconde, si cela. Cercando nella ricchezza del vocabolario tutti i verbi in grado di indicare ogni dinamica dell'appartarsi, si troverebbero immagini del moto animale, dei moti di ripiegamento insiti nei muscoli<sup>265</sup>.

La capacità dell'ambiente scenico di ricreare condizioni di benessere produce nello spettatore una risonanza in grado di agire sulla sua corporeità. Corpo dello spettatore e ambiente scenico sono così in stretta e reciproca risonanza. Come spiega Gabriella Salvaterra:

Lo spazio è un corpo nel linguaggio sensoriale, nel senso che lo spazio che creiamo è un corpo vivo, è uno spazio vivo. Questo è un aspetto fondamentale. Lo spazio ha in sé una vita, data dagli odori, dagli elementi organici naturali. Poiché esso deve riuscire a essere evocativo per tutte le persone che lo attraversano, esso non può avere limiti e confini troppo definiti<sup>266</sup>.

L'incontro tra lo spazio-corpo e il corpo del viaggiatore deve lasciare un velo di mistero, come chiariscono sempre le parole di Salvaterra:

Giochiamo sempre con un po' di ambiguità, che permette di accedere allo spazio senza che esso sia descrittivo o didattico. Lasciamo quel velo di mistero che interroga lo spettatore: "chi sono e dove sono"? È uno spazio che permette al viaggiatore di rincontrare se stesso perché crea una domanda, crea una curiosità<sup>267</sup>.

Lo spazio-corpo dell'ambiente scenico ospita nella sua totalità il percorso dello spettatore-viaggiatore: di fatto, non esiste una separazione tangibile tra lo spazio deputato alla scena e ai performer e lo spazio deputato ad accogliere gli spettatori. Entrambi, *vijeros* e *habitantes*, abitano lo stesso spazio, sono parte del medesimo ambiente. Anche in questo caso si coglie la rilevanza della componente ludica: come accade nel gioco, tutti i partecipanti condividono il medesimo spazio ed esso è parte determinante per lo svolgimento del gioco. Si tratta di uno spazio *altro*, in grado di

---

265 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, cit., p. 120.

266 Intervista a Gabriella Salvaterra, cit.

267 *Ibidem*.

creare una *sua* realtà, che richiede di essere abitata e di essere attraversata. Sempre Salvaterra osserva:

Il gioco crea una realtà, che è una realtà diversa. Johan Huizinga lo spiega molto bene nella sua poetica del gioco. Esso è in grado di creare una nuova realtà, un nuovo mondo. Ed è un mondo in cui rimane sempre aperta la porta del mistero perché noi esseri umani siamo fatti di cose che non si vedono. Gli elementi più importanti nel nostro lavoro sono quelli che non si vedono. In un'immagine è molto più importante la sua ambiguità, quello che nasconde, quello che suggerisce e non tanto quello che l'immagine rappresenta. Il nostro è un mondo che suggerisce e non impone<sup>268</sup>.

Così come accade per lo spazio, anche la dimensione temporale è separata dalla temporalità cronologica, in riferimento al concetto greco di *kairos*. Il tempo scenico degli spettacoli del Teatro de los Sentidos si allontana dal tempo scandito dalle lancette dell'orologio per dare luogo a una temporalità del tutto distinta:

Todo nuestro trabajo consiste en crear las condiciones para la escucha. El tiempo no tiene una continuidad lineal. ¿Cómo podemos entrar en un tiempo que no esté secuestrado por el reloj? Los antiguos griegos diferenciaban entre el tiempo Kronos, el lineal, y el tiempo Kairos, que está hecho de fragmentos, de huesos, piel, colores, sueño y magia. La experiencia poética es una experiencia de escucha y diálogo con el otro en un tiempo Kairos<sup>269</sup>.

Come spiega Enrique Vargas, il tempo *kairos* incentiva l'arte dell'ascolto che è alla base della poetica dei sensi. Si tratta di un tempo non lineare, un tempo dell'ascolto, un tempo prodotto da frammenti non uniti tra loro dalla linearità cronologica ma dalla profondità – in termini esperienziali – dello spettacolo. Così come il percorso vissuto all'interno dell'esperienza scenica può essere del tutto differente per ciascun partecipante, così la temporalità percepita può variare da individuo a individuo. Il tempo dell'immersione si avvicina al tempo proprio dell'evocazione, della ri-evocazione e dell'immaginazione. E, in questo senso, la temporalità si lega alla percezione dello spettatore, esperita soprattutto, come abbiamo visto, dal corpo inteso nella sua totalità.

---

268 *Ibidem*.

269 E. Vargas in M. Pagliaro, *Todo ya está aquí aunque no se vea*, cit., p. 97.

## II.3 Gli spettacoli manifesto

Para ver hay que cerrar los ojos  
Para escuchar es preciso el silencio  
Para encontrar hay que perderse<sup>270</sup>.

*El Hilo de Ariadna* è uno dei primi spettacoli-labirinto realizzati da Enrique Vargas. In esso inizia a prendere forma la poetica scenica che lo accompagnerà nel tempo. Nato nei sotterranei dell'Università di Bogotà come lavoro del tutto sperimentale, ha conosciuto nel tempo differenti sviluppi, rivelandosi la porta d'accesso a una pratica scenica innovativa. *El Hilo de Ariadna* non può essere letto come uno spettacolo in senso canonico. Si tratta piuttosto di un attraversamento che richiede un cambiamento di ruolo sia da parte del performer sia da parte dello spettatore: *habitante* il primo e *viajero* il secondo. L'intento del regista colombiano è infatti quello di offrire un'esperienza in grado di coinvolgere lo spettatore nella sua totalità. Così come accade nelle dinamiche ludiche, il *viajero* deve sentirsi immerso nella situazione che sta vivendo attraverso differenti stimolazioni multi-sensoriali.

*El Hilo de Ariadna* debutta nei primi anni Novanta alla Biennale Nazionale di Arti Plastiche di Bogotà. All'epoca Enrique Vargas insegna all'Università Nazionale della Colombia, dove è direttore di un Corso di Ricerca dedicato all'Immagine Drammatica. Nasce in questo modo *Imagen*, Fondazione per la Ricerca dell'Immagine Drammatica, una vera e propria équipe, composta da professionisti attivi nei diversi settori delle Arti sceniche, delle Arti Visive, della Comunicazione e delle Scienze Sociali che va a formare il primo gruppo del Teatro de los Sentidos. Nella prima versione de *El Hilo de Ariadna* confluiscono le ricerche del gruppo, per la costruzione di uno spettacolo nel quale “en la penumbra del laberinto, actores y espectadores se convierten en habitantes de estancias que propician el juego y la evocación”<sup>271</sup>. Il labirinto di *El Hilo de Ariadna* si inseriva inizialmente in un ciclo di cinque spettacoli, nello specifico *La*

---

270 *El Hilo de Ariadna*, Teatro de los Sentidos, Note di regia, libretto dello spettacolo conservato presso il Centro Culturale Il Funaro di Pistoia, 1992.

271 *Ibidem*.

*Feira de la Buena Ventura* (o *Feira del Tiempovivo*), *Imaginerías*, *Faustino Rimales* ed *El Romance del Conde Olinos*.

Se *El Hilo de Ariadna* propone allo spettatore un “gioco con la memoria”, un “incontro con se stesso nelle stanze di un labirinto che parla la lingua dell’oracolo”<sup>272</sup>, il linguaggio de *La Feira de la Buena Ventura* è invece erede della festa di paese animata dai venditori ambulanti e dagli artificieri del circo. *Imaginerías* e *Faustino Rimales* prevedono un rapporto differente con il pubblico, dove la scena si trasforma in un universo di simboli tra le risa, la morte e il destino.

Solo in un secondo momento, *El Hilo de Ariadna* va a comporre, insieme ad altri due spettacoli, una vera e propria trilogia dal titolo *Bajo el signo del laberinto* (Sotto il segno del labirinto) che, in un primo momento è composta da *La Feira de la Buena Ventura – la Feira del tempo vivo* e da *Oráculos*. Quest’ultimo nasce dopo un periodo di prove nel 1996 a Bogotá, dove viene presentato a marzo nell’ambito del Festival Iberoamericano. A luglio dello stesso anno *Oráculos* viene realizzato, in forma di studio, ad Arcidosso per il Festival Toscana delle Culture. Il lavoro prevede un riallestimento nei luoghi in cui viene presentato, dopo un laboratorio di tre/quattro settimane, cui partecipano un gruppo fisso di quindici attori (europei e sudamericani) e circa quindici attori del paese ospitante. *Oráculos* propone un viaggio solitario, alla stregua di quanto accade in *El Hilo de Ariadna*, all’interno di un labirinto in cui Domanda e Mistero entrano in relazione. Entrambi, *El Hilo de Ariadna* e *Oráculos* nascono nel segno di un percorso individuale, mentre *La Feira de la Buena Ventura* prevede una fruizione di tipo collettivo, all’insegna della festa.

La trilogia sviluppata negli anni Novanta è destinata a trovare un ulteriore sviluppo, quando, a partire dagli anni 2000, il nomadismo del gruppo de los Sentidos tra Europa e America Latina segna un punto d’arresto, in seguito all’apertura nel 2003 della loro sede al Polvorín di Montjuïc. La trilogia *Bajo el signo del Laberinto*, ripresa a partire dal 2000, cambia volto: rimangono gli storici spettacoli *Oráculos* ed *El Hilo de Ariadna*, mentre *La Feira de la Buena Ventura* viene sostituita da *La Memoria del Vino* o *I Giochi di Dioniso* che debutta nel 2000 allo Sferisterio di Bologna, come produzione di Emilia Romagna Teatro, in coproduzione con Bologna 2000 – Città

---

<sup>272</sup> *Ibidem*.

Europea della Cultura. *El Hilo de Ariadna* si interroga sull'origine dell'uomo, sul luogo dove tutto ha avuto inizio, soprattutto in riferimento all'istinto animale e alla memoria ancestrale; *Oráculos* trae spunto da una domanda sul futuro e sulla direzione che ci attende; *La Memoria del Vino* si incentra sulla necessità di comprendere più profondamente il significato dell'origine. Gli spettacoli presentano ciascuno una dimensione particolare della medesima riflessione universale, ossia il mistero profondo che caratterizza l'esistenza umana, con le sue ombre, le sue luci e i suoi chiaroscuri. Nel 2005 la compagnia si aggiudica il Premio "Nuevas Tendencias", al VIII Premio Max de las Artes Escénicas, in Spagna. Si tratta di un momento chiave per il gruppo: Enrique Vargas non insegna più all'Università di Bogotá, e la ricerca della compagnia sembra ora rivolgersi più al significato dell'esperienza e della memoria del corpo, in stretta relazione con il linguaggio sensoriale. La nostra analisi si dedica alla più recente Trilogia, ripresa a partire dagli anni 2000.

### ***II.3.1 El Hilo de Ariadna***

El laberinto es el eco de un juego. El juego abre la puerta del misterio.  
Mas allá de la puerta comienza la pregunta<sup>273</sup>.

*El Hilo de Ariadna* trae spunto dal mito greco *Il Filo di Arianna* anche se, a detta dello stesso Enrique Vargas, non si tratta di una pura riproduzione. L'idea alla base del lavoro è che Teseo e il Minotauro siano le due facce della stessa medaglia<sup>274</sup>. La ricerca riguarda l'istinto animale dell'uomo, la sua origine e il mancato riconoscimento della stessa. Lo spettacolo lavora sulla drammaturgia del *labirinto* poiché l'assunto di partenza è la necessità di perdersi per potersi poi ritrovare. La perdita viene così letta come il miglior modo per raggiungere l'incontro: con se medesimi o con quanto si ricerca nella vita. *El Hilo de Ariadna* corrisponde alla storia di una vita umana: quella di un bambino che nasce, cresce, cerca dentro di sé, trova la sua parte animale e muore.

---

<sup>273</sup> *Ibidem*.

<sup>274</sup> M. Pagliaro, *Todo ya está aquí aunque no se vea*, p.52.



Fin da principio, lo spettacolo si preannuncia come un viaggio per uno spettatore alla volta: così come Ulisse ha intrapreso la sua avventura lasciando Itaca, allo stesso modo il *viajero* deve compiere il suo viaggio cercando di non avere paura di quanto incontrerà lungo il cammino. Il suo cuore deve farsi leggero e porsi in ascolto di quanto gli apparirà. Lo spettatore-*viajero* percorre il cammino da solo: è un viaggio con se stesso, durante il quale incontra gli *habitantes* che vivono nelle profondità del labirinto.

Lo spettacolo si articola in tappe differenti, ognuna delle quali richiede allo spettatore l'attraversamento di piccoli mondi-ambienti, abitati da uno o più *habitantes*. Prima di entrare, si inizia con la lettura silenziosa di una mappa che invita lo spettatore a vivere il viaggio che lo attende senza timore, ma con animo curioso. Una volta entrato nel labirinto si trova a osservare dei granelli di sabbia poggiati su un tavolo. Un *habitante* li osserva tutti con grande attenzione attraverso una lente: poi, alzando lo sguardo, si rivolge al *viajero* chiedendogli il suo nome. Alla sua risposta, osserva nuovamente i granelli e gliene porge uno, che introduce in un piccolo vaso di vetro, intimandogli di averne cura. Lo spettatore si rimette in cammino e incontra, avvolto da una luce crepuscolare, un altro *habitante* seduto a un tavolo. Lo invita ad avvicinarsi e gli propone di cucinare insieme, mentre miscela vari ingredienti in una piccola ciotola. Agli ingredienti proposti dall'*habitante* – ad esempio la curiosità, il coraggio etc. – viene unito un ingrediente scelto dal *viajero* che, alla fine, aggiunge il suo piccolo granello di sabbia a tutti gli ingredienti della ricetta. Aggiunto l'ultimo ingrediente, il *viajero* è pronto per scoprire la tappa successiva del labirinto. Dopo aver attraversato un piccolo pertugio al buio, entra nel mondo di un pianista che, dopo averlo accolto, lo invita ad aprire una valigia e a scoprire al suo interno oggetti che sembrano dimenticati dal tempo, tra cui alcuni libri, una vecchia sveglia, i centrini ricamati della nonna. Lo spettatore inizia a percorrere i sentieri della memoria che lo riportano inevitabilmente a ricordi lontani, legati alla sfera della sua infanzia. Infatti, poco dopo, il percorso nel labirinto lo conduce in un mondo dedicato interamente al gioco: un *habitante* che pare essere rimasto bambino svela al *viajero* il mondo che ha disegnato sulla sabbia e lo invita a continuare il disegno insieme a lui. Non appena il disegno ha preso forma,

l'*habitante* ne cancella una parte per inventarne un'altra, tra divertimento e stupore, tradendo il desiderio che il gioco non si concluda mai. Il tempo del *viajero* nel mondo del gioco è però molto breve, come accade in tutte le tappe del labirinto. Una volta ripreso il viaggio, lo spettatore si trova a dover fare i conti con l'oscurità: ascoltando i suoi passi deve cercare di trovare la via per proseguire il cammino all'interno del labirinto, a tratti perdersi e restando inghiottito dall'oscurità fino a quando, in una leggera penombra, scopre di essere arrivato in un punto di luce: un tavolo dove potersi sedere e una piccola lavagna appesa alla parete dove lasciare un pensiero, una riflessione. Dopo questa breve pausa, il *viajero* incontra un vano angusto, al centro del quale è posizionato uno specchio. Lo osserva, quando appare l'immagine del minotauro; ma in pochi istanti l'immagine scompare, un'apparizione fulminea destinata a lasciare nello spettatore una profonda risonanza. Si tratta di un incontro che proietta il *viajero* in una dimensione animale: l'immagine riflessa non rivela tanto un'entità esterna quanto una zona legata alla sua interiorità. Il labirinto diventa ora piccolo e stretto, un imbuto in cui lo spettatore è costretto a gattonare, una situazione che lo proietta ancora una volta in una dimensione legata al gioco, e dunque alla sua infanzia: può ritornare, come un bambino, a gattonare. Terminato il percorso nello stretto tunnel al buio, lo spettatore si trova ad attraversare, accompagnato da un *habitante*, alcuni corridoi angusti, in cui percepisce ad occhi chiusi un forte profumo di menta. Si ritrova così in una piccola stanza avvolta da un'atmosfera crepuscolare, ferma a un tempo lontano: il *viajero* indossa diversi abiti ormai consumati dal tempo, tra cui cappelli, scialli, osservandosi in un piccolo specchio posto di fronte a lui, come rivedendo i ricordi della giovinezza. Quando abbandona il mondo dei ricordi, giunge a una piccola botola in legno posta nella fessura di una parete. Lì viene accolto da una *habitante* che lo invita ad appoggiarsi con la schiena alla botola. Dopo aver aderito completamente alla parete, il *viajero* si sente cadere all'indietro sostenuto dalla struttura della botola: immerso nel buio sente il rumore della ghiaia cadere accanto a lui. Si trova forse nella profondità della terra, come vivendo il momento di passaggio tra il mondo dei vivi e un altro mondo sconosciuto. Superato il momento del distacco, il *viajero* entra in un altro mondo: accanto al fuoco siede un *habitante*, intento a

osservare le fiamme quasi ipnotizzato. Accoglie con un sorriso il *viajero* e lo invita a prendere posto insieme a lui accanto al fuoco: iniziano così istanti interminabili di osservazione silenziosa al crepitio delle braci. Lo spettatore è quasi giunto alla fine del viaggio: dopo il mondo del fuoco, giunge a quella che pare avere tutte le caratteristiche di una vera e propria oasi di pace. Un piccolo stagno di acqua occupa l'intera stanza e un pendolo scandisce il tempo: l'*habitante* accoglie il *viajero* offrendogli una tazza di tisana calda e gli consegna un foglio e un pennello. È il momento di lasciare una propria impressione rispetto al viaggio compiuto nel labirinto, un pensiero, un disegno o qualsiasi traccia dall'esperienza. Si tratta di un tempo intimo, diverso per ogni *viajero*, un tempo di raccoglimento dedicato all'esperienza dell'essersi persi e ritrovati e di aver scoperto un *altro* tempo. Alla fine del percorso, l'*habitante*, prima di salutare il *viajero*, gli riconsegna il barattolo con il granello di sabbia: il suo viaggio è giunto a compimento.

*El Hilo de Ariadna* propone il percorso nel labirinto come metafora del viaggio nella vita e lo fa ponendo lo spettatore in una situazione del tutto immersiva. Si tratta di un cammino che il *viajero* deve compiere da solo, sia materialmente che emotivamente: nonostante in vari momenti incontri gli *habitantes*, è lui che deve trovare la via, costruendo il *suo* cammino che avviene a due livelli. Il primo è rappresentato dal percorso materiale del labirinto che si relaziona, come abbiamo già accennato, alla percezione semantica, ossia razionale; il secondo invece riguarda la percezione somatica, ossia corporale.

È un viaggio ricco di ossimori, un viaggio di morte e di vita – metodo e temi ricorrenti nella poetica del regista di stanza a Barcellona – carico di simboli fondamentali come maternità e eros e di paure antiche e mai risolte; un viaggio alla ricerca del proprio tempo (la clessidra è un elemento ricorrente in tutto il percorso), in cui dobbiamo perderci, cadere come Alice in un paese senza meraviglie e farci male, essere pronti a uccidere il Minotauro per scoprire infine che la bestia siamo noi<sup>275</sup>.

La drammaturgia dello spettacolo, come osserva Giulia Focardi, sia quella dello spazio sia quella sensoriale, prevede la costruzione di un percorso esperienziale che diviene

---

275 G. Focardi, *Il Filo di Arianna di Enrique Vargas. Il viaggio interiore tra i nostri eroi e i nostri mostri*, "Recensito", 20 settembre 2017, <https://www.recensito.net/teatro/il-filo-di-arianna-enrique-vargas-teatro-de-los-sentidos-pistoia.html> (pagina web consultata il 03.09.2018).

metafora del viaggio attraverso le tappe della vita. Lo spettatore si accosta a temi universali: i ricordi dell'infanzia, il gioco, la paura della morte e la scoperta di un luogo di pace che abita l'interiorità dell'individuo. Come suggerisce il critico Alessandro Iachino:

Se la drammaturgia ha la propria origine nel mito di Teseo e del Minotauro, a essere indagati sembrano essere però la stessa condizione umana, il suo destino oscillante tra la nascita e la morte, il significato che in essa riveste la memoria<sup>276</sup>.

Il *viajero* si accosta al senso della perdita – perdere la strada nel labirinto, perdere la luce, percorrere l'oscurità – come reale possibilità di ritrovarsi – ritrovare i giochi dell'infanzia, ritrovare la luce dopo essersi smarrito, ritrovare il fuoco. Si tratta di elementi, quello legato al fuoco, così come quello relativo al gioco, molto cari a Enrique Vargas, poiché in relazione con il lavoro che condusse nelle comunità indigene. Ne *El Hilo de Ariadna* si ritrovano in sintesi tutte le componenti che si relazionano alla perdita e al ritrovamento come elementi che ogni *viajero* deve portare con sé nel suo percorso nel labirinto e, dunque, nella vita.

### ***II.3.2 Oráculos***

Conjuras las preguntas que intentamos formular y contestar  
a lo largo de nuestra vida enfrentándonos a las puertas del misterio<sup>277</sup>.

*Oráculos*, dopo aver debuttato a Bogotá nel 1996, è stato riproposto negli anni successivi in molti Paesi fino alla sua riproposizione a partire dagli anni 2000.

Lo spettacolo, alla stregua di quanto accade in *El Hilo de Ariadna*, si presenta come un viaggio nel labirinto, per uno spettatore alla volta. Fin da principio si chiede al *viajero* di porsi una domanda che deve rimanere segreta ed è destinata a legarsi a tutti i passaggi del viaggio. Si tratta di un percorso basato su ricordi ancestrali e sulla simbologia degli arcani maggiori dei tarocchi e sui misteri eleusini. Lungo il viaggio lo spettatore si confronta con gli interrogativi della vita e con il suo mistero, ponendosi in

---

276 A. Iachino, *Seguendo il Filo di Arianna. Dentro il labirinto di Enrique Vargas*, "Teatro e Critica", 25 settembre 2017, <https://www.teatroecritica.net/2017/09/segundo-filo-arianna-dentro-labirinto-enrique-vargas/>, (pagina web consultata il 03.09.2018).

277 *Oráculos*, Teatro de los Sentidos, Note di regia, <http://teatrodelosentidos.com/oraculos/>, (pagina web consultata il 04.09.2018).

ascolto della voce interiore che lo accompagna e che, a sua volta, entra in contatto con gli stimoli multi-sensoriali che popolano il labirinto. Essi variano al variare del percorso e sono rappresentati dall'Oracolo, dalla Favola, dall'Alchimia e dal Labirinto. Il primo, ovvero l'Oracolo, invita lo spettatore a porsi una domanda. È questo il punto di partenza del viaggio che può essere riassunto nella frase-guida “el sonido del agua dice lo que piensas”<sup>278</sup>.

Il secondo passaggio, la Favola, ricorda al viaggiatore la necessità di perdersi per poi ritrovarsi, come avviene per le domande che cercano una risposta: “La mejor manera de encontrar es perderse”<sup>279</sup>. L'Alchimia rivela il potenziale trasformativo del viaggio: dalla perdita all'incontro, dalla domanda alla scoperta. Si tratta di un processo alchemico che viene accostato al grano e alla sua trasformazione in pane, e che rappresenterà l'ispirazione dello spettatore. Come suggerisce la frase-guida dell'Alchimia “El viajero crea el camino pero el camino lo crea a él”<sup>280</sup>. Il Labirinto inizia dai ricordi archetipici, evocati grazie alle stimolazioni sensoriali in uno spazio avvolto dall'oscurità, dal mistero e dalla percezione del rischio, poiché “La mejor manera de viajar es sentir”<sup>281</sup>.

*Oráculos*, un po' sulla scia di *El Hilo de Ariadna*, è uno spettacolo “che chiama lo spettatore a una presenza” – come osserva il critico Marco Menini – “ad un confronto reale coi propri sensi, col proprio corpo, proiettandolo in una dimensione ben lontana dal solito esser seduto in platea a guardare cosa accade in scena”<sup>282</sup>. Menini mette in evidenza l'importanza della percezione semantico-somatica stimolata nello spettatore, attraverso un processo drammaturgico multi-sensoriale. Le immagini archetipiche legate alle figure degli arcani corrispondono all'evocazione di un'atmosfera di mistero, che prelude alla risoluzione della domanda posta dallo spettatore.

---

278 *Oráculos*, Teatro de los Sentidos, Note di regia, libretto dello spettacolo conservato presso il Centro Culturale Il Funaro di Pistoia, 2002.

279 *Ibidem*.

280 *Ibidem*.

281 *Ibidem*.

282 M. Menini, *Enrique Vargas e gli oracoli di un tempo passato, presente e futuro*, “Krapp's last post”, 28 settembre 2011, <http://www.klpteatro.it/oracoli-enrique-vargas-recensione>, (pagina web consultata il 04.09.2018).

### II.3.3 *La Memoria del vino*

Se *Oráculos* si ispira al percorso che porta dal grano al pane, *La memoria del vino* trova il suo inizio proprio laddove si conclude *Oráculos*. Si tratta in questo caso del percorso che dall'uva porta al vino. Così all'esperienza solitaria che contraddistingue il cammino del *viajero* in *Oráculos* e in *El Hilo de Ariadna*, si contrappone, in *La Memoria del vino*, un'esperienza collettiva e di condivisione che ripercorre le fasi di maturazione dell'uva, la sua lavorazione, la fermentazione e il suo tramutarsi in vino. L'atmosfera è quella di un grande carnevale, un omaggio a Dioniso e alle atmosfere orgiastiche dei Baccanali. La ricerca del gruppo trae spunto dal lavoro precedente de *La Feira de la Buena Ventura*, che riproponeva al suo interno la dimensione della festa. Il Teatro de los Sentidos esce così dallo schema del labirinto per aprirsi, coinvolgendo nell'opera la partecipazione di un grande pubblico, tra le 82 e le 85 persone per funzione.

*La memoria del vino* necessita, dunque, fin da principio, di un cambio di prospettiva, come suggerisce il critico Francesc Massip:

La tercera producció que el Teatro de los Sentidos presenta a Barcelona suposa un cert canvi d'orientació. Si *Oráculos* i el *Hilo de Ariadna* eren exploracions individuals dels cinc sentits que cada espectador experimentava en solitari, *La Memoria del vino*, partint del mateix principi d'investigació sensorial, empeny el públic a una intervenció col·lectiva grupal de l'espectacle<sup>283</sup>.

Lo spettacolo dà vita a un'esperienza festiva collettiva e, parallelamente, a un percorso intimo, di scoperta e di ricerca. Il gruppo introduce una nuova prospettiva tramite cui attraversare lo spettacolo: il lavoro del singolo nel collettivo. Il viaggiatore si trova immerso in una dimensione di celebrazione e di festa, con una continua alternanza di sbalzi drammaturgici che portano lo spettatore fuori di sé – tramite la dimensione festiva – e momenti di grande interiorità – attraverso la riflessione e l'attesa nell'oscurità. Patrizia Menichelli racconta:

---

283 F. Massip, *Anar descalç*, "Avui", Barcelona, 12 luglio 2004. "La terza produzione che il Teatro de los Sentidos presenta a Barcellona suppone un certo cambio di orientamento. Se *Oráculos* e *El Hilo de Ariadna* erano esplorazioni individuali dei cinque sensi che ogni spettatore sperimentava da solo, *La memoria del vino*, basata sullo stesso principio della ricerca sensoriale, spinge il pubblico a un intervento collettivo nello spettacolo". (Qualora non diversamente indicato, la traduzione dal catalano è di chi scrive).

Con *La Memoria del vino* non ci dimentichiamo del singolo. Anzi, creiamo alcune tappe essenziali affinché il viaggiatore rimanga sempre ancorato alla sua individualità. Creiamo inizialmente curiosità e spaesamento – ciò che noi definiamo come *desloque*. Piano piano cerchiamo di far entrare lo spettatore in un gioco in cui sente che può fidarsi e può lasciarsi andare. Instauriamo, in altre parole, un contratto di fiducia. Lo spettatore, al di là della dimensione festiva, sente che gli vengono poste delle domande personali e inizia così il suo viaggio in contatto con la sua memoria del corpo. Diventa protagonista del viaggio, ossia viaggiatore, immerso tra spazio interiore e spazio esteriore<sup>284</sup>.

Gli spettatori imparano lentamente il significato dell'essere viaggiatore, tra dimensione intima e festiva. Indossano maschere con cui giocano alla rappresentazione dell'altro da sé e prendono parte a tutte le fasi della trasformazione dell'uva: la pigiano, assistono alla fermentazione e alla fine ne bevono il succo.

Su trabajo se inspira en lo que nos ha llegado de antiguos ritos minoicos y dionisiacos, y en las fiestas de los muertos mexicanos, bolivianos y de los Andes colombianos. El tema de fondo de *La Memoria del vino* es la fermentación como metáfora de la creación, el miedo a ser otro, a dejar de ser mosto para ser vino<sup>285</sup>.

Come osserva il critico Javier Vallejo, lo spettacolo propone la fermentazione come metafora di creazione e di trasformazione nella possibilità di essere *altro*.

Anche questo lavoro, così come *El Hilo de Ariadna* e *Oráculos*, si basa su una ricerca di tipo sensoriale: lo spettatore tocca l'uva, ne sente l'odore, assaggia il vino, mettendo in gioco tutte le sue facoltà percettive. Ma, a differenza di quanto avveniva negli altri due lavori, qui la condivisione è parte sostanziale dello spettacolo.

Si colgono così le ragioni profonde che stanno alla base di questo trittico: come abbiamo visto ciascuno di essi presenta sfumature diverse, che orientano il percorso di indagine continuamente in divenire della compagnia e, parallelamente, il percorso di scoperta dello spettatore. *El Hilo de Ariadna* è il punto di partenza, la ricerca ad ampio raggio sulla natura dell'essere umano; *Oráculos* riprende il dispositivo del labirinto per introdurre lo spettatore-*viajero*, sempre solitario, nel processo alchemico della trasformazione del grano in pane; *La Memoria del vino* riscopre la dimensione collettiva della festa pur dimostrando necessaria l'esperienza intima e individuale dello spettatore. Colpisce la dimensione avvolgente dei tre lavori, che riporta all'archetipo del teatro medievale:

---

284 Conversazione con Patrizia Menichelli, a cura di chi scrive, 13 settembre 2018.

285 J. Vallejo, *El caos a través del vino*, "El País", 2 luglio 2004.

Lo spazio avvolgente è lo spazio del teatro medievale, all'aperto o al chiuso, lineare o circolare; è uno spazio che si costruisce nel tempo, nella successione delle azioni e dello sguardo. Non ha una forma di fronte alla quale ci si colloca, è una situazione di relazione nella quale ci si coinvolge<sup>286</sup>.

Le parole di Fabrizio Cruciani svelano la consonanza tra la drammaturgia del teatro medievale e il linguaggio scenico del Teatro de los Sentidos. Di fatto, nei percorsi che abbiamo analizzato, “lo spazio si costruisce nel tempo”, poiché si tratta in tutti e tre i casi di viaggi che si realizzano attraverso lo spostamento dello spettatore; lo spazio si costruisce anche “nella successione delle azioni e dello sguardo” dello spettatore che compone, attraverso un'operazione di montaggio, il suo spettacolo; e si tratta di situazioni da fruire in movimento, in maniera solitaria o relazionandosi con altri spettatori.

Alla base dei lavori del gruppo vi è l'istanza di riconsiderare il ruolo dello spettatore e quello del performer, modificando la fruizione spettatoriale convenzionale: come osserva Menini a proposito dello spettacolo *La Memoria del vino*, la situazione scenica non pone lo spettatore di fronte a qualcosa: il *viajero* compie azioni differenti che lo portano a compiere un'esperienza. In altre parole, lo spettatore vive l'esperienza scenica, facendo della sua capacità percettiva – semantica e somatica – il principale canale tramite cui esperire lo spettacolo. E la scelta dei temi si relaziona alle grandi domande che segnano la vita di ogni individuo: l'origine dell'uomo, il futuro che l'attende e il rapporto con l'altro da sé. Ma, tra tutti, vi è anche un altro tema indagato dalla compagnia che rappresenta la domanda più misteriosa: che cos'è la morte? Cosa riserva il mondo dell'aldilà?

#### ***II.4 Pequeños ejercicios para el buen morir***

Siempre estamos entre puertas. Venimos de una y vamos hacia otra. Algunos umbrales los cruzamos sin darnos cuenta, frente a otros dudamos y a lo mejor nos detenemos. Cuando nacemos entramos por una puerta y cuando morimos salimos por otra. Pero también es posible que cuando venimos al mundo estamos saliendo de una puerta y cuando morimos estamos entrando en un nuevo lugar a través de otra puerta. Todo depende de la historia que nos estemos contando<sup>287</sup>.

---

286 F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, cit., p. 50.



*Pequeños ejercicios para el buen morir* si apre con questo prologo: lo spettacolo si propone fin da principio come un viaggio rituale, un percorso destinato a stimolare i sensi e l'immaginario dello spettatore. I *viajeros* devono scegliere quale porta varcare: la prima conduce verso "gli esercizi per il buon vivere"; la seconda, invece, porta agli esercizi del "buon morire". Si formano così due gruppi distinti di chi attraversa il mondo dei vivi e chi attraversa il mondo dei morti. Gli spettatori vengono bendati e guidati dagli *habitantes* all'interno dei due mondi:

Un espai. Dues portes. Llibertat per decidir quina es vol travessar. Per una s'entra al món dels petits exercicis pel bon viure. Per l'altra, al dels petits exercicis pel bon morir. ¿Cara i creu de la mateixa moneda? Depèn de qui respongui la pregunta. Perquè aquest joc de portes obertes a la tria de cada espectador és l'epicentre de la proposta que Teatro de los Sentidos presenta al Polvorí de Montjuïc, seguint el seu llarg camí de teatre vivencial construït a mitges per les emocions del públic<sup>288</sup>.

Lo spettatore inizia il suo viaggio – come osserva Belén Ginart –, immerso nell'oscurità, guidato dagli *habitantes* e da musiche, odori che compongono l'immaginario che darà corpo al suo spettacolo. Non sono solo i suoni a catturare l'attenzione dei *viajeros*: si percepiscono odori differenti, dal muschio a un intenso profumo balsamico. Un *habitante* inizia a lavare e ad asciugare le mani dei *viajeros*, mentre lentamente riappare la luce: lo spettatore capisce di trovarsi seduto accanto ad altre persone all'interno di un semicerchio di sedie, in uno spazio scenico organizzato per altrettanti piccoli semicerchi che accolgono tutti i *viajeros*. Alzando lo sguardo, lo spettatore non può non restare colpito dalle magliette bianche che pendono dall'alto, come a richiamare la presenza di anime, fantasmi o vite non ancora materializzate. La musica rompe il silenzio, preannunciando un corteo funebre: gli *habitantes* trascinano dei carri ricoperti da lunghe lenzuola bianche. Ogni carro viene posto all'interno dei vari semicerchi: gli spettatori esitano, convinti che al di sotto del lenzuolo si celi un

287 M. Pagliaro, *Todo ya está aquí aunque no se vea*, cit., p. 98. Si tratta di un breve estratto del testo di *Pequeños ejercicios para el buen morir*.

288 B. Ginart, *Portes obertes a la vida i la mort*, Barcelona, "ara.cat", 6 dicembre 2013, [https://play.ara.cat/portes-obertes-vida-nort-teatro\\_de\\_los\\_sentidos\\_0\\_1042695738.html](https://play.ara.cat/portes-obertes-vida-nort-teatro_de_los_sentidos_0_1042695738.html). "Uno spazio. Due porte. Libertà di scegliere quale si vuole attraversare. Da una si accede al mondo dei piccoli esercizi per il buon vivere. Dall'altra si accede a quello dei piccoli esercizi per il buon morire. Due facce della stessa moneta? Dipende da chi risponde alla domanda. Perché questo gioco di porte aperte alla scelta dello spettatore è l'epicentro della proposta che il Teatro de los Sentidos presenta al Polvorín di Montjuïc, continuando il suo lungo cammino di teatro esperienziale costruito per metà dalle emozioni del pubblico".

cadavere; invece, nel momento dello svelamento, scoprono una tavola imbandita con frutta, formaggi, dolci e vino. Inizia un banchetto con brindisi, musica e balli. Dopo il momento di festa, ogni *habitante* richiama attorno a sé alcuni *viajeros* e consegna loro un foglio bianco e una matita: ognuno deve scrivere un ultimo pensiero che lo rappresenti, prima della morte o come lascito di vita. Le pergamene, una volta riconsegnate all'*habitante*, vengono infilate dentro ad alcune magliette bianche ed appese al soffitto. Prima di giungere all'epilogo dello spettacolo, i *viajeros*, accompagnati dai performer, si spostano in un'altra stanza, dove trovano, sparpagliati confusamente su due tavoli, i pensieri scritti su carta di chi prima di loro ha attraversato quel luogo: sono lasciti, desideri, poesie, parole che accolgono la morte o salutano la vita. Il *viajero* è giunto al termine del suo viaggio: saluta con lo sguardo gli *habitantes*, lasciando dietro di sé il mondo dei vivi e dei morti<sup>289</sup>.

*Pequeños ejercicios para el buen morir* si basa, come gli spettacoli analizzati precedentemente, su una drammaturgia dell'immaginazione che investe il piano spaziale e quello sensoriale. Lo spettacolo costruisce un mondo pensato per il *viajero*: per le sue sensazioni, per le sue emozioni, per aprire in lui immaginari mai visti o dimenticati o rimossi. La sua azione si realizza come evasione in una dimensione a-temporale e a-spaziale. In questo fuori tempo e fuori spazio si colloca un altro elemento essenziale del linguaggio sensoriale del gruppo, ovvero la *poetica della distanza* "something that you have not to illustrate or demonstrate. The more you show the less room there is for imagination"<sup>290</sup>. La centralità è posta sulla poetica dell'immaginario. Di fatto, lo spazio che contraddistingue il mondo dei vivi e quello dei morti è pressoché lo stesso. A fare la differenza è la percezione e l'immaginazione dello spettatore: è la sua scelta, a orientarne il percorso. Si spiega così l'importanza della formula usata dal gruppo, *menos es más*: il lavoro drammaturgico procede per accenni, così da lasciare spazio al potenziale immaginativo, evocativo e onirico del

---

289 Si veda C. Pedullà, *Spett-attori e autori: tre paradigmi partecipativi a confronto*, dossier *Divenire amatore, Divenire professionista*, "Antropologia e Teatro", MMXVI, 7 (luglio 2016), pp. 118-135, <https://antropologiaeteatro.unibo.it/issue/viewIssue/562/38>.

290 S. Saller, *Masterclass in Belgium: Teatro de los Sentidos*, Belgium, "destelheide.be", 7-4 Giugno 2014, <http://www.destelheide.be/het-theater-van-de-zintuigen>.

*viajero*. Quella del Teatro de los Sentidos è una performatività provvisoria, che trascende spesso i propri confini per tramutarsi in una pratica simile alla magia:

L'onnipotenza dei pensieri si è conservata nella nostra civiltà soltanto in un ambito: quello dell'arte. Solo nell'arte succede ancora che un uomo consumato da struggenti desideri crei qualcosa di affine alla realizzazione di essi e che questa finzione – grazie all'illusione artistica – abbia il potere di evocare le stesse reazioni affettive della realtà. Si parla a ragione di magia dell'arte e si paragona l'artista a un mago<sup>291</sup>.

Parafrasando questo passaggio di Freud, possiamo dire che la “magia” di *Pequeños ejercicios para el buen morir* crea un percorso che si distacca da una dimensione spazio-temporale legata alla realtà, per abbracciare un tempo e uno spazio altri. La performance partecipativa rielabora di fatto la relazione corporea, in cui attori e spettatori entrano in interazione reciproca e dove diviene fondamentale il concetto di *presenza* rispetto al concetto di rappresentazione<sup>292</sup>. Gli *habitantes* presentano una situazione che deve essere attraversata e vissuta dallo spettatore, che è costretto a ripensare il suo ruolo scoprendosi *viajero* nel labirinto dello spettacolo così come nella vita.

Lo spettacolo offre l'occasione di vivere la morte e la vita come i passaggi – *los entre puertas* – che ciascun individuo incontra lungo il suo cammino esistenziale, in una dimensione temporale propria del *kairos*, che acquisisce significato a partire dall'esperienza dello spettatore.

Il linguaggio del Teatro de los Sentidos si basa su una poetica dei sensi, dell'immaginario, e i concetti di *esperienza*, *presenza* e *distanza* ricalibrano la posizione dello spettatore nel suo percorso scenico e in relazione con il performer. Si tratta di un viaggio rituale, che mette in contatto il *viajero* con passaggi fondamentali della vita.

---

291 S. Freud, *Totem e Tabù*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

292 Si veda a questo proposito H. T. Lehmann, *Segni teatrali del teatro postdrammatico*, “Biblioteca Teatrale”, MMV, 74-76 (2005), pp. 23-47, p. 47.

### III CAPITOLO

## Il teatro di Roger Bernat: la partecipazione come *desconocimiento* dello spett-attore

### III.1 Roger Bernat\_FFF

La compagnia Roger Bernat\_FFF nasce nel 2008, data spartiacque che segna una profonda svolta nella carriera artistica del regista catalano. A partire da questo momento Roger Bernat intraprende un nuovo percorso, che lo porta a lavorare direttamente con gli spettatori, determinando – almeno nella fase iniziale – la progressiva scomparsa dalla scena di attori professionisti. Per mettere a fuoco gli elementi costitutivi della produzione artistica del regista catalano, occorre guardare alle ragioni che hanno determinato una cesura così significativa:

Yo creo que el 2008 fue el momento en el que cayó la última capa de apriorismos teatrales que yo seguía soportando sin ser consciente de ello. Y cuando finalmente fui consciente de ello, pues de repente pude dedicarme al teatro con el genuino deseo que estaba detrás y que estaba mediatizado por muchas capas de teatralidades en las que yo no me sentía cómodo<sup>293</sup>.

Il racconto del regista è importante per almeno due motivi: innanzitutto permette di individuare le motivazioni che hanno determinato il cambio di rotta nel suo percorso artistico. Secondariamente, le sue parole mettono in luce un concetto chiave, quello degli “apriorismi teatrali”. Quando Roger Bernat parla di *apriorismi teatrali* non si riferisce unicamente alle convenzioni teatrali, ma all’idea che ciascuna persona possiede, anche in maniera inconsapevole, di “teatro”. In altre parole, il regista vuole andare oltre al concetto stesso di teatro, per vederlo, o meglio per interrogarlo, sotto una luce diversa e da una differente angolatura. L’*oltre* bernatiano deve essere inteso come radicalizzazione dell’esistente, che porta la pratica teatrale ai suoi limiti più estremi.

Il processo trasformativo qui messo in campo deriva da un’urgenza profonda, che trova la sua ragion d’essere nella concezione dell’arte scenica come altro

<sup>293</sup> Intervista a Roger Bernat, a cura di chi scrive, realizzata a Barcellona, il 9 maggio 2014.

dall'esistente, senza però la negazione deliberata della nozione di teatro. Piuttosto, l'operazione compiuta da Bernat consiste nel creare una nuova idea, da esplorare e da praticare. Questa precisazione è fondamentale per comprendere come il progetto del regista contenga non solo una *pars destruens* – superare l'esistente rivendicandone la negazione – ma soprattutto una *pars construens* – allontanarsi dal preesistente, spesso violandolo, per cercare un modo diverso di leggere e concepire la pratica scenica.

Il processo di ripensamento di Bernat inizia nelle vesti di drammaturgo, regista e, in alcuni casi, di attore. È proprio stando in scena come attore che Bernat interroga e mette in crisi la sua idea di teatro: in primo luogo la figura dell'attore, per l'urgenza di ridefinire la relazione con lo spettatore. Un processo che segue il suo percorso creativo e, spettacolo dopo spettacolo, giunge a una progressiva maturazione, segnando la seconda via del teatro bernatiano.

### III.2 L'*enfant terrible* del teatro

Jo penso que el teatre és una carta d'amor, una carta d'amor que li escrius al teu públic, per tant el públic espera que l'escriguis de pròpia mà perquè parlarà d'una manera molt més clara de la realitat que ens envolta que no pas mediatitzat pels clàssics. Penso que els clàssics s'han d'estudiar al col·legi, però no s'han de veure al teatre<sup>294</sup>.

Roger Bernat inizia il suo percorso artistico come *outsider*, approda cioè al teatro dopo aver iniziato gli studi di architettura, ai quali si dedica per due anni. Dopo qualche esperienza lavorativa nel campo, decide di studiare regia e drammaturgia presso l'Institut del Teatre di Barcellona, concludendo il suo percorso nel 1996 aggiudicandosi il "Premi extraordinari". Concluso il percorso di studi, parte alla volta di Palermo per lavorare sei mesi con Thierry Salmon. I mesi di lavoro con il regista belga si dimostrano rivelatori: Bernat capisce di voler diventare regista, assumendo peraltro una metodologia di lavoro opposta a quella di Salmon, che lavorava a partire

---

294 R. Bernat in J. García Castro, *Entrevista a Roger Bernat (una nova manera de veure el teatre)*, "Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral", pp. 11-29, 1999, <https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145554/248494>, (pagina web consultata il 20.06.2018). "Penso che il teatro sia una lettera d'amore, una lettera d'amore che scrivi al tuo pubblico, di conseguenza il pubblico si aspetta che tu l'abbia scritta di tuo pugno perché parlerà in un modo molto più chiaro della realtà che ci circonda, senza dover essere mediata dai classici. Penso che i testi classici si debbano studiare a scuola, ma che non si debbano vedere a teatro".

dai testi teatrali, riscrivendoli sulla scena. Da questo momento il regista inizia a leggere le opere dei grandi maestri della regia del XX secolo ed elabora un suo modo di accostarsi al lavoro scenico, come racconta in un'intervista:

A partir d'aquí vaig començar a llegir els grans mestres de la direcció del XX segle, que desgraciadament no havia llegit gaire a l'Institut del Teatre i a partir d'aquí vaig començar a extreure una mecànica de treball amb els actors que em permetés, realment, construir espectacles teatrals sense necessitat d'aquest text de base<sup>295</sup>.

La “meccanica di lavoro” pensata da Bernat non si basa su un testo preesistente ma si articola attorno ai concetti di *improvvisazione* e di *prova* con gli attori, una procedura che porta alla ridefinizione dei ruoli di regista, attore e spettatore: tutti perdono la loro funzione convenzionale, un cambiamento giustificato dal fatto che “Todo lo que sucede es aquí y ahora, en el mismo espacio-tiempo que el espectador”<sup>296</sup>. Al rientro a Barcellona, Bernat inizia a praticare e a mettere a punto questa metodologia: fonda e dirige, insieme a Tomàs Aragay, General Elèctrica, un centro di produzione per il teatro e per la danza. Si apre, tra il 1997 e il 2001, un periodo di sperimentazione durante il quale Bernat lavora come drammaturgo e regista nella produzione di diversi spettacoli tra cui *10.000 kg* (1997, Premio Especial de la Crítica 96-97), *Confort Domèstic* (1998, Premi de la Crítica al Text Dramàtic 97-98), *Àlbum* (1998), *Trilogia 70 – Joventut EUROPEA* (1999), *Flors* (2000, Jordi Vilches: Premio de la Crítica Actor Revelació 99/00), *Que algú em tapi la boca* (2001).

Roger Bernat in questa fase d'esordio – che è già la prima fase della sua sperimentazione artistica, come osserva Daniela Palmeri<sup>297</sup> – muove i primi passi alla ricerca di un *suo* linguaggio teatrale, dentro ma al contempo oltre la scena stessa, nel tentativo di avvicinarsi e di comunicare alle nuove generazioni. Si tratta dunque di un periodo in cui il regista catalano inizia letteralmente a “sporcarsi le mani”, sperimenta

---

295 *Ibidem*. “A partire da questo momento inizio a leggere i testi dei grandi maestri della regia del XX secolo, che, sfortunatamente, non avevo avuto modo di leggere prima all'Institut del Teatre e inizio a elaborare una meccanica di lavoro con gli attori che mi permette, realmente, di costruire spettacoli teatrali senza la necessità di questo testo di base”.

296 I. Alcázar Serrat, *Los espacios escénicos del ciclo Bona Gent de Roger Bernat*, cit., p. 310.

297 Cfr. D. Palmeri, *Mise en abyme, participación y encuentros en la escena de Roger Bernat*, cit., pp. 25-35.

modalità interpretative e drammaturgiche differenti, inizia a misurare la distanza che intercorre fra scena e platea, conia un primo e transitorio linguaggio scenico.

In particolare, in riferimento a questa prima fase, gli spettacoli compresi in *Trilogia '70*, ovvero *Juventut EUROPEA*, *Flors* e *Que algú em tapi la boca* raccolgono, secondo l'analisi di Palmeri “las inquietudes, las esperanzas, los miedos de toda una generación juvenil que en un cierto sentido podría ser definida ‘post-68’, porque recoge la herencia de las utopias de los sesenta”<sup>298</sup>. Bernat porta l'attenzione sui temi che hanno fatto da sfondo alla sua crescita e alla sua giovinezza, proponendo una riflessione sull'emancipazione sessuale e la seduzione attraverso sequenze sceniche in cui mescola giocosamente la sfera del privato con la sfera del pubblico.

In questa prima fase il lavoro del regista catalano si distingue per un progressivo allontanamento dai codici scenici convenzionali. Una trasformazione che diventa ancor più visibile nella seconda fase quando, conclusa l'esperienza con *General Eléctrica*, decide di dare vita a un teatro indipendente. Realizza il ciclo *Bona Gent* (2002-2003), e successivamente *La La La La La* (2003), *Bones Intencions* (2003), *Amnèsia de fuga* (2004), *Tot és perfect* (2005), *Rimuski* (2008). In questi lavori la ricerca sulla realtà diviene ancora più estrema, tanto che per alcuni spettacoli il regista lavora con attori non professionisti. Come accade in *Amnèsia de fuga*, uno spettacolo dedicato alle storie degli immigrati indiani e pachistani residenti a Barcellona.

Francesc Massip, studioso e critico catalano, definisce il teatro degli esordi di Bernat come “teatro dell'irritazione”<sup>299</sup>, collocando il lavoro del regista nell'ambito delle esperienze sceniche emergenti nel teatro catalano a cavallo tra il XX e il XXI secolo. Lo studioso nota come la produzione artistica del regista tenda fin dal suo esordio “ad appartarsi dal teatro, a forzare i limiti della relazione scenica, a violare i fondamenti stessi della teatralità”<sup>300</sup>. Di fatto Roger Bernat crea, fin da principio, profonde rotture e amplifica la risonanza di interrogativi destinati a “dissezionare” l'arte teatrale, un po' alla stregua di un “chirurgo della scena”: è un teatro che “irrita”, che apre dubbi, domande, perplessità fino a sfidare l'“irritazione”. Inizia così a farsi strada l'immagine

---

298 *Ivi*, p. 27.

299 F. Massip, *El teatre català (I espanyol)*, cit., p. 235, pp. 248-249.

300 *Ibidem*.

di Roger Bernat “*enfant terrible*”<sup>301</sup> della scena. Nel 2002, per siglare definitivamente il suo allontanamento dal teatro ufficiale, il regista pubblica il testo *Per deixar de fer teatre d’una vegada per totes (Per smettere di fare teatro una volta per tutte)* all’interno della quale propone sei punti paradigmatici:

- No pensar los espectáculos
- No dirigir
- No hacer ficción
- No construir personajes
- No construir escenografías
- No hacer bandas sonoras<sup>302</sup>.

Il rifiuto comprende tutti gli elementi convenzionali della scena: dal testo alla regia, dalla costruzione dei personaggi alla scenografia e alla musica. Una pratica di decostruzione che vuole porre al centro dell’attenzione il dialogo con l’altro – lo spettatore – e la trasformazione del concetto di autore<sup>303</sup>. Tale cambiamento rimanda per certi versi alle matrici del teatro post-drammatico. Ma la dichiarazione di intenti di Bernat richiama anche una delle pietre miliari della seconda riforma novecentesca, ovvero la concezione grotowskiana di “teatro povero”, coincidente con “ciò che avviene tra lo spettatore e l’attore” e fondata sul processo creativo<sup>304</sup>. L’orientamento del regista catalano sembra ricollegarsi all’eredità artistica grotowskiana. Bernat resta colpito dalla poetica grotowskiana poiché rende manifesta la necessità di un’implicazione molto profonda da parte dello spettatore, e, in qualche modo, avverte come quest’implicazione sia una caratteristica necessaria al suo “sentire teatrale”: il regista trova in Grotowski elementi che avverte essere del tutto assenti nella scena catalana dell’epoca. Bernat ricerca, in altre parole, un teatro ai confini del teatro, che

---

301 M. Ordoñez, *Roger Bernat está en otro lado*, “El País”, 11 gennaio 2003, [https://elpais.com/diario/2003/01/11/babelia/1042243589\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/01/11/babelia/1042243589_850215.html), (pagina web consultata il 02.09.2018).

302 R. Bernat, *Per deixar de fer teatre d’una vegada per totes*, Barcellona, 6 aprile 2002, <http://rogerbernat.info/txt/de%20teatre/2002-04.%206%20en%201.pdf>, (pagina web consultata il 02.09.2018).

303 Cfr. I. Alcázar Serrat, *Los espacios escénicos del ciclo Bona Gent de Roger Bernat*, cit., p. 309.

304 Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit.



rifugga i luoghi canonici della circuitazione teatrale e, allo stesso tempo, avvia la ricerca di un linguaggio altro.

### **III.2.1     *Bona Gent***

La ricerca di spazi scenici altri – oltre e al di là del teatro convenzionale – è la premessa di una svolta che inizia a radicalizzarsi con *Bona Gent*, un ciclo di sei spettacoli definiti da Roger Bernat come “piezas de resistencia”, destinati a essere rappresentati in spazi underground della scena barcellonese<sup>305</sup>. Si tratta di un teatro “de guerrilla, rápido y ágil, hecho con pocos recursos, antirepresentativo, que boicotea las convenciones teatrales”<sup>306</sup> come osserva Ivan Alcázar Serrat. Bernat si allontana ulteriormente dalle convenzioni teatrali, convinto che il teatro non debba rappresentare ma piuttosto *presentare* la realtà. *Bona Gent* coincide con il momento di formalizzazione di tale idea e non concede spazio alla finzione: non semplicemente perché rifiuta tutto ciò che appare fittizio, ma perché la finzione viene considerata dal regista come inadatta a riprodurre gli accadimenti. La soluzione allora è quella di proporre frammenti di realtà o produrre una realtà nuova<sup>307</sup>.

Il ciclo, come dicevamo, si articola in sei spettacoli<sup>308</sup>: *De la impossibilitat d’entendre’s a un mateix* (2002), *De la impossibilitat de concebre la pròpia mort* (2002), *De la impossibilitat de ser a tot arreu* (2002), *De la impossibilitat de conjugar el verb estimar* (2003), *De la impossibilitat de trobar la paraula justa* (2003), *De la impossibilitat de ser Déu* (2003). I temi affrontati sono l’amore, la solitudine, la società, la politica, la morte. Come indica il titolo della rassegna, si tratta di spettacoli dedicati alla “buona gente”, ovvero alla gente comune, e si propongono come momenti di condivisione e di incontro fra il pubblico e i tre protagonisti della scena: il regista (Roger Bernat), l’attore (Juan Navarro) e un ospite, diverso per ogni spettacolo. Tra

---

305 Gli spazi utilizzati per gli spettacoli sono l’Atelier, La Poderosa, La Caldera, el AlmaZen, Conservas e lo spazio dell’Antic Teatre. Cfr. R. Bernat, *Dossier Bona Gent*, 2003, [http://rogerbernat.info/teatre/2003\\_bona\\_gent/Dossier.pdf](http://rogerbernat.info/teatre/2003_bona_gent/Dossier.pdf), (pagina web consultata il 10.09.2018). Si veda inoltre D. Palmeri, *Mise en abyme, participación y encuentros en la escena de Roger Bernat*, cit., pp.72-89.

306 I. Alcázar Serrat, *Los espacios escénicos del ciclo Bona Gent de Roger Bernat*, cit., p. 307.

307 *Ivi*, p. 315.

308 Va precisato che il progetto originario prevedeva la realizzazione di nove spettacoli, divenuti in seguito sei.

questi figurano: Ruben Ametllé, Iago Pericot, Santi Maravillas, Pedro Soler, Nicolás Acevedo. Sono performance in cui si alternano stati d'animo differenti, si passa dalla malinconia all'ironia allo humor, dalla festa alla riflessione. Nelle note introduttive, Bernat descrive così il progetto:

*Bona Gent* són 9 espectacles de teatre suïcida. En cada cita una persona convidada és la “bona gent” [...]. Persones disposades a confrontar la seva singular visió del món amb el públic. Persones que col·laboren en cada un dels espectacles per tal d'inspirar una idea. El resultat són 9 espectacles en els que la singularitat dels personatges, l'heterogeneïtat del materials escènics i la velocitat de realització ens enfronten a una experiència teatral espontània, inacabada i, sobretot, genuïna<sup>309</sup>.

Si tratta, in definitiva, di spettacoli finalizzati alla condivisione di temi con persone differenti, dove il termine “suicida” sta a indicare la breve durata, la natura non conclusa e il pochissimo tempo dedicato alla prove delle performance che nascevano da semplici scalette. Gli spazi scelti per gli spettacoli sono disseminati nella geografia della città di Barcellona e stanno a rappresentare, come osserva Alcàzar, “un teatro directo, presente, del aquí y ahora”<sup>310</sup>. Un teatro che favorisca l'incontro, che superi il confine tra scena e platea, proponendo un'idea di teatro come “assemblea permanente”, fondato su: rifiuto del testo, dei personaggi, dell'unitarietà della vicenda scenica, declinazione per frammenti, coinvolgimento del pubblico, partecipazione attiva. Il ciclo *Bona Gent* rifiuta l'organicità strutturale dell'opera a favore di un procedimento di de-costruzione. La frammentarietà del ciclo di spettacoli rende difficile una loro codificazione, come osserva Ordoñez:

Consecuentemente, esta nota debería llamarse *De la imposibilidad de hablar de los espectáculos* de Roger Bernat: hay demasiadas sugerencias, cambios de tono, fogonazos conceptuales. Teatro entendido como cuaderno de apuntes; bombardeo de memorias íntimas; cartas cruzadas; pantomimas tristesísimas o salvajes<sup>311</sup>.

---

309 R. Bernat, *Dossier Bona Gent*, cit. “Bona Gent è un ciclo di 9 spettacoli di teatro suicida. Ad ogni appuntamento un ospite è la ‘brava gente’ [...]. Sono persone disposte a confrontarsi con il pubblico sulla loro visione del mondo. Sono persone che collaborano a ciascuno degli spettacoli per ispirare un'idea. Il risultato di quest'operazione è la realizzazione di 9 spettacoli in cui l'unicità dei personaggi, l'eterogeneità dei materiali scenici e la velocità di realizzazione ci danno la possibilità di confrontarci con un'esperienza teatrale spontanea, incompiuta e, soprattutto, autentica”.

310 I. Alcàzar Serrat, *Los espacios escénicos del ciclo Bona Gent de Roger Bernat*, cit., p. 307.

311 M. Ordoñez, *Roger Bernat está en otro lado*, cit. [https://elpais.com/diario/2003/01/11/babelia/1042243589\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/01/11/babelia/1042243589_850215.html), (pagina web consultata il 10.09.2018).

Gli spettacoli si propongono di *presentare* alcune situazioni che paiono più frammenti di discorsi da ricucire o su cui riflettere, per i quali viene richiesto l'intervento del pubblico.

*Bona Gent* dimostra, in definitiva, come il percorso di Bernat tenda a sconfinare dallo spazio della scena per invadere quello della platea e indagare la realtà non rappresentandola ma presentandola attraverso brevi racconti e dialoghi. Bernat, in questa fase, cerca di riportare il “fuori” dentro gli spazi del teatro. I suoi principali riferimenti sono gli artisti degli anni Cinquanta e Sessanta tra cui spiccano Alan Kaprow e le esperienze dell'happening e della performance; Bertolt Brecht e in particolare i drammi didattici; nell'area catalana, l'eredità artistica lasciata dai gruppi degli anni Settanta-Ottanta, ovvero Els Joglars, Comediants e La Fura dels Baus. Ritroviamo poi i maestri segnalati in modo ironico da Ordoñez:

Padres espirituales (una selección): Thierry Salmon, Mickey Mouse, la facción más acida de la Escuela de Barcelona. Johnny Rotten, Jean-Pierre Léaud en *La maman et la putain*, la mula Francis, Peter Sloterdijk. Y Guy Debord y su copains: el humor glacial, el descaro como método, la yuxtaposición de materiales aleatorios, la voluntad de jugar en serio, la ausencia de proclamas y la extrema seguridad en la propia poética son (¡al fin!) netamente situacionistas<sup>312</sup>.

Ordoñez individua il carattere eterogeneo dei riferimenti di Bernat cogliendo lo spirito militante e anticonformista di un *enfant terrible* che ricerca, a partire dalla realtà, gli spunti per dare vita a una scena capace di parlare della contemporaneità, al di fuori dei procedimenti canonici del teatro, del quale ricerca nuovi parametri di senso.

Così il regista esprime la sua poetica in una sorta di breve decalogo teatrale che risale al 2000:

No és en la literatura ni en l'art que busquem els nostres referents, sinó en les *nostres vides*, en l'actualitat més immediata o en la música que escoltem. És per això que els nostres espectacles poden ser dolents, però mai anacrònics o d'una altra època. [...] La nostra intenció és fer espectacles molt poc artístic: no es recita res, no es veuen grans vestuaris ni hi ha salons del segle XIX. [...] Per què parlar de les nostres passions en veu d'autors del segle XVII? Vull poder expressar el meu amor a una dona des de la meva boca, la meva corcada i pestilent boca, però meva al cap i a la fi i més càlida que qualsevol clàssic<sup>313</sup>.

---

312 *Ibidem*.

313 R. Bernat in J. García Castro, *Entrevista a Roger Bernat*, cit. I corsivi sono di chi scrive. “I nostri referenti non li cerchiamo né nella letteratura né nell'arte, ma nelle nostre vite, nell'attualità più immediata o nella musica che ascoltiamo. È per questo motivo che i nostri spettacoli possono essere ostili, però mai anacronistici o di un'altra epoca [...]. La nostra intenzione è di fare

### III.2.2 *La la la la la*

Un esempio paradigmatico della ricerca estrema messa in atto da Roger Bernat è offerto da un altro spettacolo, *La la la la la*, una sorta di esercizio autobiografico che l'attore-regista compie in scena di fronte al pubblico. Lo spettacolo, come precisa il regista

fue un experimento conmigo mismo: desmonté mi casa, puse todos los muebles sobre el escenario y allí, entre mis cosas, me puse a pensar delante del público cómo debía ser un espectáculo, cómo debía ser mi vida; es decir mi vida hecha espectáculo<sup>314</sup>.

Siamo di fronte a un processo di rimessa in discussione dell'arte scenica che tocca qui la sua punta più estrema, a partire dal confronto diretto dell'attore-regista con la sua vita "fatta spettacolo". L'opera consiste nel ritratto del giovane artista – Roger Bernat – etichettato come un giovane idiota, alle prese con una riflessione in prima persona sul senso della storia, della memoria e della trasparenza. In un primo momento lo spettacolo vede contrapposti un "io" e un "voi". Il ritratto di questo giovane artista-idiota può essere riassunto nei seguenti punti:

- l'incapacità di diventare adulto;
- la sua intimità: la sua necessità di confessarsi;
- la sua necessità di salvare il mondo;
- i suoi desideri;
- la sua necessità di farsi comprendere;
- la sua paura;
- il suo pianto;
- i suoi limiti<sup>315</sup>.

---

spettacoli molto poco artistici: non si recita nulla, non si vedono abiti sontuosi, né ci sono i saloni del XIX secolo [...]. Perché parlare delle nostre passioni anziché degli autori del XVII secolo? Voglio poter esprimere il mio amore a una donna dalla mia bocca, dalla mia sudicia e fetida bocca, però mia dall'inizio alla fine, ma più calda di qualsiasi classico".

314 R. Bernat, *Hacer cosas con personas*, in *Dossier, Amnesia de Fuga*, Barcelona 1 giugno 2004, [http://rogerbernat.info/teatre/2004\\_AMNESIA\\_DE\\_FUGA/Texts/dossier.pdf](http://rogerbernat.info/teatre/2004_AMNESIA_DE_FUGA/Texts/dossier.pdf) (pagina web consultata il 07.09.2018).

I tratti qui elencati dallo studioso Óscar Cornago, rimarcano, esaltandola, la dualità tra le fragilità dell'io (l'attore-idiota in scena) e l'alterità del voi (il pubblico-osservatore). Si ha la sensazione di leggere, come sotto-testo dello spettacolo, l'urgenza, da parte dell'attore, di oltrepassare non solo una barriera fisica ma un limite di possibile ed effettiva comunicabilità con il pubblico in platea. Nasce così quell'attitudine che il critico José Antonio Sánchez definisce “pratica indisciplinata”<sup>316</sup>, che coincide con lo sconfinamento dalle barriere e dai limiti scenici, e con il coinvolgimento del pubblico in una riflessione che da individuale si fa sempre più collettiva. La “pratica indisciplinata” riguarda contemporaneamente la figura dell'artista e quella dello spettatore, il quale diviene, progressivamente una sorta di alter ego del regista: l'occhio, la mente e il corpo che il regista catalano ricerca. L’“indisciplina” si ricollega inoltre al frantumarsi dell'aura dell'artista e si ricollega all'immagine dell'*idiota*:

13. Mientras el hombre piensa, Dios ríe. Pero qué pasa si el hombre deja de pensar? ¿Qué pasa si el hombre se pone a reír?

14. Hay que reír como imbéciles para no enterarse de nada.

15. ¿Y tú, sigues siendo un hombre que piensa o ya eres un dios que ríe?<sup>317</sup>.

L'idiozia qui esposta in un breve frammento dello spettacolo segna, secondo José Antonio Sanchez, uno dei limiti intrinseci dell'arte “indisciplinata”<sup>318</sup>, che rappresenta l'artista come un idiota di fronte a se medesimo e quindi di fronte al pubblico. Óscar Cornago osserva:

Se pasa por ese escenario que se abre entre un yo y un vosotros, en el que el cuerpo del primero aparece como un espacio-cero de la historia, un lugar de cruce entre pasado y presente desde el que volver a plantear una relación de conflicto tanto con el pasado como con el público<sup>319</sup>.

Il corpo dell'attore in *La la la la la* è “lo spazio zero [...] un luogo di incrocio tra passato e presente [...]”. La definizione di Cornago individua nel corpo attoriale la confluenza di più elementi: la relazione dell'attore con se stesso e con le inquietudini

---

315 Per un approfondimento dello spettacolo cfr. Ó. Cornago, *Ensayos de teoría escénica*, cit., pp. 151-154 e R. Bernat, S. Pereira, “*La la la la la*”, Barcelona, DDT, 2002, pp. 55-64.

316 J. A. Sánchez, *Prácticas indisciplinadas: el teatro ensayístico de Roger Bernat*, “Simposi internacional sobre teatre català contemporanei”, Barcelona, 2005, pp. 297-323.

317 R. Bernat, S. Pereira, *La La La La La*, cit., pp. 54-55.

318 J. A. Sánchez, *Prácticas indisciplinadas*, cit., pp. 311-313.

319 Ó. Cornago, *Ensayos de teoría escénica*, cit., p. 154.

che lo affliggono; il suo graduale misurarsi con l'altro da sé, ovvero con il pubblico; l'incarnare un grado zero della storia come incrocio anche conflittuale tra passato e presente. Progressivamente l'attore abbandona il soliloquio intimo per interrogare il pubblico e il senso irripetibile della storia. Bernat ricorda, inoltre, durante lo spettacolo, quando da piccolo si recò insieme ai genitori a una festa del Primo Maggio e ripensa con nostalgia e rammarico a quel sentimento di collettività che sente ormai perduto<sup>320</sup>. Si interroga sul perché gli spettacoli non abbiano più un senso della storia, come accade in *La la la la la*, in cui il suo corpo nudo diviene l'unico elemento capace di creare, di fronte agli spettatori, "uno spazio comune in termini di domanda"<sup>321</sup>. In altri termini, è la scrittura scenica dello spettacolo che materializza la possibilità per l'attore-idiota di creare un momento che non sia il punto di arrivo di una narrazione o di un testo drammatico antecedente, ma il punto di inizio per possibili interrogativi in grado di suscitare nello spettatore una riflessione ben più profonda e più intima<sup>322</sup>.

Le due strade percorse per innescare nel pubblico uno spirito riflessivo corrispondono a un processo critico e ironico, che investe tanto la figura dell'artista quanto quella dello spettatore e con essi le convenzioni sceniche:

El humorismo practicado por Bernat parece responder con claridad al principio de relatividad, y especialmente desde el momento en que decide abandonar la

---

320 Va precisato, a proposito del sentimento nostalgico riferito da Bernat, che nella memoria del regista riveste un significato particolare la dimensione collettiva, non solo quella riferibile alle feste del Primo Maggio, ma quella che caratterizzava alcuni spettacoli delle compagnie catalane negli anni Settanta e Ottanta, in particolare Comediants ed Els Joglars. Il regista lo ricorda in un passaggio di un'intervista, a cura di chi scrive, realizzata a Barcellona (maggio 2014): "Per me una delle situazioni più strane come spettatore di teatro si creò quando ero bambino, durante lo spettacolo *Solsulet* dei Comediants. Non ricordo nulla di quello che accadeva all'interno del teatro, ma solo ciò che succedeva dopo, quando tutti si riversavano in strada e gli attori della compagnia uscivano con i petardi, con i fuochi e si creava una festa nella quale si respirava un'energia che ho sempre ricercato". Il frammento riportato dal regista ci è utile per sottolineare l'influenza di alcuni gruppi nel suo lavoro. Compagnie che praticavano la partecipazione del pubblico già a partire dagli anni Settanta e si inseriscono a tutti gli effetti in quell'universo culturale del post-franchismo in cui, dopo quarant'anni di censura dittatoriale, si registrava l'urgenza di "dire cose e di ascoltare e di impegnare il pubblico nella necessità di ascoltare e di osservare, la gente era come incolta di cultura e di teatro. L'urgenza era molto forte. Si pensava molto di più al ricettore che all'emittente e si tentava di osservare aspetti del teatro che fino a quel momento erano stati proibiti". Questa è la breve descrizione restituita da Iago Pericot, pittore, scenografo e regista catalano, circa la situazione culturale all'indomani della caduta del franchismo in Spagna e, soprattutto, in Catalogna. Si veda I. Pericot, *El teatre sota control*, in F. Foguet, P. Martorell (a cura di), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Barcelona, El Cep i la Nansa, 2006, pp. 123-144, pp. 123-124.

321 Cfr. Ó. Cornago, *Ensayos de teoría escénica*, cit., p. 154.

322 *Ibidem*.

seguridad de la butaca de director para arrojarse como genio-idiota sobre el escenario, acepta denudarse tanto o más que sus actores y protegerse sólo con la ironía, que resulta del cruce del humor y la inteligencia melancólica. Bernat se mira a sí mismo en *La La La La La*<sup>323</sup>.

Sánchez suggerisce che il lavoro degli esordi di Bernat, in quello scrutare e criticare ironicamente se medesimo fino a spogliarsi e a “denudare” la scena stessa, corrisponde già pienamente a un processo di ibridazione che muove verso la creazione di un teatro a metà strada tra la dimensione spettacolare e una profonda aderenza alla realtà, un teatro che il regista ama definire “*ensayístico*”, ovvero di prova. Il termine *ensayístico* riscatta il suo teatro dalla finzione per farlo a stretto contatto con la realtà. Come spiega Bernat:

Tengo la impresión de que tengo un gran rechazo por lo ficcional. Creo que es una cosa compartida: en el siglo XX se ha vendido más ensayo que novela. Para mí era un reto: encontrar la manera de explicarte encima del escenario, pero desde lo escénico. Explicar las cosas que te pasan por la cabeza. Por eso cada vez se me hace difícil contar de qué van estos espectáculos... Son tus inquietudes...<sup>324</sup>.

Nell'esprimere le proprie inquietudini a partire da quelle riferite alla scena, l'attore – secondo Bernat – deve riuscire a farsi capire senza appellarsi ai procedimenti della finzione. Di qui la ricerca dell'attore-idiota, della trasparenza, della necessità di confessarsi di fronte al pubblico. L'attore-regista si dimostra, fin dal suo esordio, scarsamente aderente ai canoni di un teatro di “rappresentazione”. L'inserimento di confessioni intime, brevi dialoghi, pensieri e silenzi, si traduce nella reale possibilità per lo spettatore di osservare l'altro, di vedere se stesso nell'altro, di ascoltare, distanziarsi o intervenire mettendo in gioco il proprio pensiero. Lo spettacolo sollecita il pubblico a una visione critica:

Yo encuentro mucho placer en esas dilaciones, en esas esperas. Porque es en esas esperas donde los textos enraízan, adquirirían sentido. El pensamiento se produce en situaciones de inactividad. Hay un texto de Bernhardt muy divertido que dice: “no entiendo a la gente que se va a pasear para pensar. Es imposible pasear y pensar al mismo tiempo. Una cosa va con la otra”. El espectáculo es moroso porque está hablando más de lo que no ocurre de lo que ocurre, de lo que desearías ocurriera y no ocurre, de todo aquello que te provoca la no acción, todos esos pensamientos que no te dejan actuar...<sup>325</sup>.

---

323 J. A. Sánchez, *Prácticas indisciplinadas*, cit., p. 314.

324 R. Bernat in J. A. Sánchez, *Entrevista a Roger Bernat*, “Documenta”, México D. F., 2005, pp.5-6.

325 *Ibidem*. Il frammento dell'intervista in spagnolo è inserito inoltre in J. A. Sánchez, *Prácticas indisciplinadas*, cit., pp. 317-318.

I momenti di attesa, che lasciano lo spettatore in una condizione di sospensione o di dubbio, sono i preferiti dal regista perché in qualche modo infrangono il meccanismo drammaturgico e generano intervalli che possono essere colmati dall'elaborazione di domande o riflessioni. "Lo spettacolo parla più di ciò che non accade che di quel che accade": l'opera del regista catalano usa la non-azione per destrutturare gli ingranaggi della macchina teatrale e mostrarli in tutta la loro inadempienza. Si tratta di un teatro che in questa prima fase si propone come *ensayístico, de irritación, indisciplinado*, che lascia lo spettatore in una posizione scomoda e imprevedibile destabilizzando le sue consuetudini.

### III.3 *Las regals del juego e las instrucciones de uso*

Torniamo alla formazione di Bernat. Come osservavamo, il percorso del regista non inizia da studi teatrali, ma da studi di architettura, come afferma lui stesso:

El que passa és que lo que a mi me va interessar sobretot d'arquitectura és que primer és una formació bastant rica, a diferencia de la formació teatral que s'imparteix actualment a l'Institut del Teatre. La formació arquitectònica a Barcelona transcendeix de manera molt clara el coinexement purament constructiu, i engloba des de la filosofia fins a les arts plàstiques, i això penso que qualsevol creador que es posi ara a fer alguna cosa no pot deixar de conèixer. Això em va permetre començar a estudiar el teatre des d'un punt potser més obert del que ens envolta, perquè em fa l'efecte que el món teatral és un món molt, molt tancat, molt endogàmic, i que, a poc a poc, va quedant-se sol en una societat que, d'altra banda, cada cop està més interconnectada<sup>326</sup>.

Bernat ha iniziato a guardare il teatro da un'angolazione differente. Si tratta di un dato che si ritrova nel percorso artistico seguito sino a questo momento: l'elaborazione di una propria autorialità a partire dalla regia; la necessità di riferirsi alle istanze della realtà; il lavoro con gli attori a partire dall'improvvisazione e dal processo creativo; lo spettatore come interlocutore ravvicinato. Non a caso, in *La la la la la*, lo stesso

---

326 *Ibidem*. "Quello che è accaduto è che ciò che mi interessa soprattutto dell'architettura è che per prima cosa è una formazione abbastanza ricca, a differenza della formazione teatrale che si dà attualmente all'Institut del Teatre. La formazione in architettura a Barcellona trascende la conoscenza puramente costruttiva, e ingloba la filosofia fino alle arti plastiche, di conseguenza credo che qualsiasi creatore che si appresti a voler fare qualcosa in ambito artistico, non possa fare a meno di queste conoscenze. Il fatto di aver iniziato i miei studi nell'ambito dell'architettura mi ha permesso di studiare il teatro da un punto di vista più aperto rispetto a quello che ci circonda, perché ho l'impressione che il mondo del teatro sia un mondo molto molto chiuso, molto endogamico e che, a poco a poco, stia rimanendo solo, in una società che, d'altro canto, sta diventando sempre più interconnessa.



Bernat, questa volta attore in scena, ha modo di testare concretamente la linea sottile che separa la scena dalla platea, ci si relaziona. Fino a comprendere che è proprio quello lo spazio da indagare maggiormente. Nel 2008, il regista fonda Roger Bernat\_FFF, la compagnia che dirige attualmente, dando vita a un teatro senza attori professionisti che coinvolge unicamente gli spettatori: quel limite indagato con *La la la la* e con le creazioni di teatro indipendente diventa ora sconfinamento e unione di scena e platea:

Decidir dedicarme a una tipología de teatro de participación no fue determinado de la necesidad de quedarme sin actores profesionales. [...] Cuando yo trabajaba con actores mi reto era también de generar situaciones que permitieran la creación de escenas y no trabajaba con un texto dramático, trabajábamos siempre a partir de la improvisación. O sea es llevar el tipo de trabajo que yo tenía con los actores directamente a los espectadores. El tipo de improvisación que hacíamos con actores no es muy diferente del tipo de improvisación que hacemos con los espectadores<sup>327</sup>.

Dal lavoro con l'attore al lavoro con lo spettatore, quindi. In un primo momento quest'affermazione potrebbe apparire semplicistica, se non paradossale. Come è possibile trasferire il lavoro con l'attore al lavoro con lo spettatore, completamente impreparato e non formato sul piano teatrale?

In realtà l'assunto di Bernat deve essere ricondotto alla ricerca che parte dall'azzeramento delle componenti testuale, scenografica etc. e giunge fino al superamento dell'attore. Si tratta di eliminare anche una delle due parti fondanti della relazione teatrale, cioè l'attore: resta lo spettatore, la componente indispensabile affinché il fatto teatrale *possa acquisire senso*. Ed è in questo territorio che dobbiamo posizionare l'indagine di Bernat. Le sue parole, sono chiarificatrici in questo senso:

Mi deseo no era tanto de cambiar el teatro en sí mismo, sino encontrar la manera de hacer teatro que a mi me hiciera feliz. La manera en que yo podía entender que lo que yo estaba haciendo tenía un sentido para mí. Y para eso fue necesario un proceso de despojamiento, de simplificación. Fue indispensable aclarar lo que para mí es el teatro, llegar al núcleo duro de lo que yo entiendo como teatro. Y evidentemente ese núcleo duro no tiene nada que ver con lo que otras personas interpretan como teatro. Puede ser que para otro director el elemento básico del teatro es el trabajo del actor... Y de esa manera te encuentras un director que basa todo su trabajo en el trabajo del actor y etc. Eso es totalmente legítimo, pero para mí el centro neurálgico del teatro no estaba en el trabajo del actor<sup>328</sup>.

---

327 Intervista a Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.

328 *Ibidem*.

“Despojamiento”, “simplificación”, sono gli imperativi che portano il regista a spostare la base del suo lavoro dall’attore allo spettatore. Un’altra formula importante è quella di *sistema emergente*. Come spiega lui stesso:

A partir de 2008, en cambio de trabajar con sistemas descendientes, hemos empezado a trabajar con sistemas emergentes. El público entiende las reglas del juego y de esta manera se crean formas teatrales que permiten reflexionar sobre nuestras modalidades de reaccionar no sólo en el teatro, sino en la vida<sup>329</sup>.

Cosa sono dunque le regole del gioco a cui fa riferimento Bernat? E come cambia la declinazione scenica degli spettacoli con il solo coinvolgimento degli spettatori? E, ancora, chi è lo spettatore che si relaziona agli spettacoli del regista catalano? Si tratta di una fusione fra la figura tra attore e quella dello spettatore o di uno spettatore nelle vesti di attore?

Per tentare di dare una risposta a questi interrogativi entra in gioco uno dei primi scritti di Bernat, riferibile al suo momento di svolta, *Las reglas de este juego* (2008), ossia le “regole del gioco”, un vero e proprio manifesto programmatico, con il quale il regista espone i punti centrali della sua poetica. Per prima cosa, Bernat tiene a precisare che

Antes de interpretar lo que me rodea, antes de extraer conclusiones de unos hechos que apenas conozco, quiero un tiempo para la observación. Es la única manera de salvar el tópico, la idea preconcebida, el error [...] Deseo que el escenario sea un espacio de observación. Mi objetivo no es re-producir la realidad, ni siquiera re-presentarla, sino conseguir que ésta se exprese en el contexto artificial del teatro. Trabajo con extraños a los que sitúo en el escenario para observarlos. Ese es el espectáculo<sup>330</sup>.

La scena è uno spazio di osservazione, dove la realtà non si ri-produce né si ri-presenta, ma si manifesta. L’indagine del regista ruota attorno alla *meccanica* del fatto teatrale:

Interrogarse sobre la mecánica misma del hecho teatral es intentar reformular las consignas por las que los actores se rigen en el escenario y crear mecanismos que, si bien condicionen la acción, dejen espacio para que el azar permita que la realidad genere sus propios mecanismos de adaptación y cambio<sup>331</sup>.

Si tratta di riformulare le indicazioni normalmente fornite agli attori e creare le condizioni affinché il caso governi la restituzione della realtà attraverso “meccanismi

---

329 Conversazione con Roger Bernat, a cura di chi scrive, realizzata a Milano il 17 febbraio 2018.

330 R. Bernat, *La reglas de este juego*, “Artea, Investigación y creación escénica”, Barcelona, 2008 pp. 1-6. p. 1.

331 *Ibidem*.

di adattamento e di trasformazione”. Entra qui in gioco la componente ludica degli spettacoli di Bernat. In queste sue linee programmatiche, il regista accosta teatro e gioco per affermare che il testo drammatico, unito agli apparati didascalici, forma “un libro de instrucciones con normas precisas”: le “regole del gioco”. Il regista precisa al proposito:

Una pieza teatral es pues un juego en el que las reglas ocupan más espacio que el propio desarrollo de la “partida”. En este sentido puede afirmarse que un texto teatral es un pliego de reglas de juego hipertrofiado. Mi trabajo reflexiona sobre esas *Reglas del Juego* [...] Al contrario de lo que pudiera aparecer, no me alejo de la tradición teatral sino que me intereso por uno de sus aspectos fundamentales: la convención<sup>332</sup>.

Riflettere sulle regole del gioco non significa per il regista allontanarsi dalla tradizione teatrale ma interessarsi a uno dei suoi aspetti fondamentali: la convenzione. Essa corrisponde al teatro a ciò che è l’organizzazione del lavoro in fabbrica: entrambe sono potenti strumenti di costruzione di significato<sup>333</sup>. È dunque a partire dai fondamenti della convenzione che Bernat ne interpreta gli elementi, producendo risultati e significati differenti. Gli spettacoli sono visti come organismi teatrali “auto-riproduttivi” e “auto-organizzati”, dotati di regole che li rendono “espacios de libertad agotada”. Il concetto di “spazi di libertà esaurita” si riferisce a un progetto realizzato dal regista insieme a Pedro Soler e Juan Navarro, all’incirca negli stessi anni in cui venne pubblicato *Las Reglas de este juego*. Un progetto che in qualche modo rappresentava una sintesi dei principi degli artisti, racchiusi nel seguente titolo: *The Friendly Face of Fascism*. Esso sta a indicare – ironicamente – la costruzione di una condizione (quella degli spettatori, guidati a compiere determinate azioni) che in qualche modo richiama provocatoriamente il lato “fascista” della partecipazione (un po’ alla stregua di quelle che erano le grandi parate fasciste). Ma, come avremo modo di vedere in seguito, la provocazione serve a delimitare per paradosso i contorni della natura partecipativa dei lavori del regista catalano. In un altro saggio, *Instrucciones de uso*<sup>334</sup>, pubblicato nel 2010, Bernat fornisce alcune istruzioni per avvicinarsi alle sue

---

332 *Ibidem*.

333 *Ibidem*.

334 Roger Bernat partecipò al MOV-S dal 10 al 13 giugno 2010 che si realizzò al Museo Reina Sofia di Madrid. Fu coordinatore e moderatore del gruppo di lavoro *Pratiche di collaborazione*, data la sua esperienza nel campo, con la realizzazione degli spettacoli *Domini Públic*, *Pura coincidència* e

prime creazioni sceniche, nello specifico *Domini Públic* (2008), *Pura coincidència* (2009), *La consagración de la primavera* (2010). Le *Instrucciones de uso* devono essere rapportate in maniera dialettica alle precedenti *Reglas del Juego* per avere una visione di insieme dell'idea di teatro di Roger Bernat.

### III.3.1 Actuar

Per prima cosa, il regista osserva che i suoi progetti

ignoran el aura benjaminiana que el teatro del siglo XX se ha emperrado en conservar. Son espectáculos que, en lugar de apoyarse en la presencia y las emociones del intérprete, se afirman sobre el vacío enfrentando el espectador a un dispositivo. Pero, ¿qué significa enfrentarse a un dispositivo?<sup>335</sup>.

Gli spettacoli prevedono la presenza di un dispositivo con il quale lo spettatore deve confrontarsi. E, per farlo, deve seguire le sue coordinate, siano esse indicazioni o domande. Lo spettatore è perciò chiamato a una presenza attiva e integrata alle procedure dello spettacolo:

Al no poderse identificar con el actor o la escenografía [...] el espectador tiene que actuar para afirmar su deseo. El espectador inmerso en un dispositivo tiene que decidir cuáles son las indicaciones [...] tiene que decidir si seguirlas ciegamente, quedarse a una prudente distancia o mantenerse al margen. Inmerso en el dispositivo, el espectador toma decisiones y actúa, y es al participar que el espectáculo se expresa y lo reivindica<sup>336</sup>.

Il partecipante deve scegliere se seguire le istruzioni, mantenersi a una prudente distanza o restare ai margini. Si tratta di una scelta deliberatamente ambigua, poiché lo spettatore si trova di fronte a indicazioni che sono già state definite dal regista. La sua azione è frutto di una scelta manipolata, cioè imposta dal dispositivo, e pertanto non riflette la libertà dell'individuo ma piuttosto il potere del meccanismo partecipativo. Ma al di là del processo manipolatorio intrinseco, lo spettacolo lascia spazio a una dimensione critica: proprio nell'esplicitare la manipolazione il dispositivo invita il partecipante a una presa di posizione. In altre parole invoca un suo investimento di

---

*La consagración de la Primavera*. Gli atti del convegno sono stati raccolti nella pubblicazione *El espectador activo MOV-S 2010 (Madrid): Encuentro nacional en el museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Barcelona, Consorci Mercat de Les Flors, 2012. All'interno della pubblicazione è contenuto il contributo del regista: R. Bernat, *Instrucciones de uso*, in *El espectador activo MOV-S 2010*, cit., pp. 157-173.

<sup>335</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>336</sup> *Ibidem*.

pensiero, offrendogli la possibilità di mutare la prospettiva da cui osserva normalmente il proprio ruolo e il proprio rapporto con la scena.

Lo spettatore partecipante assume contemporaneamente il ruolo attanziale di Soggetto e di Destinatario, dove il suo percorso narrativo si sovrappone a quello interpretativo: questo fa di lui uno *spett-attore*, un ruolo ben diverso da quello dell'attore<sup>337</sup>. Bernat afferma infatti che “no se trata de convertir a los intérpretes en actores”<sup>338</sup> ma gli spettatori devono piuttosto seguire le indicazioni che vengono loro fornite dal dispositivo scenico. Il modo in cui rispondono alle indicazioni (ad esempio, muoversi nello spazio, prendere la parola etc.) diventa un mezzo per esprimere se stessi.

### III.3.2 Dispositio

Nei lavori di Roger Bernat il dispositivo costituisce la struttura drammaturgica, che prevede *la dinamica* dello spettacolo ma non *come* essa verrà interpretata. Il dispositivo è una trama con cui lo spettatore deve interagire scegliendo se seguirla o restarne ai margini. Deve, come dicevamo, compiere una *scelta*.

El terror de todo espectador es convertirse en actor. La violencia que se ejerce para colocar al espectador en la posición de el protagonista hace de toda participación un mecanismo macabro que afirma el poder de quien la permite<sup>339</sup>.

Il dispositivo colloca lo spettatore in una realtà fittizia – simile a quella di un videogioco – nella quale diviene attivamente partecipe. Tutti – secondo Bernat – fanno parte del gioco, sia chi decide di aderire alle dinamiche sceniche, sia chi decide di rimanere in disparte a osservare. Tutti, in qualche modo, interpretano la situazione scenica contribuendo a darle forma. Interagire con il dispositivo significa sperimentare l'ambiguità intrinseca del meccanismo partecipativo, fondato sull'ambivalenza tra manipolazione ed emancipazione. Ma si tratta di un meccanismo che, come dicevamo, stimola anche lo spett-attore a un percorso critico del tutto individuale.

Quando Bernat accenna alla possibilità per lo spettatore di trasformarsi in attore, rapportandosi al dispositivo, si riferisce all'“attore sociale”, che è chiamato a sviluppare singolarmente o collettivamente un proprio pensiero critico, una propria

---

337 Cfr. *supra*, cap. I, pp. 56-64.

338 R. Bernat, *Las reglas de este juego*, cit. p. 5.

339 R. Bernat, *Instrucciones de uso*, cit., pp. 157-158.

responsabilità personale che può produrre effetti su una determinata situazione e su quanti lo circondano.

### III.3.3 Soledad

L'“actuar” corrisponde alla costruzione, da parte del partecipante, della propria solitudine: lo spettatore si confronta con un meccanismo che lo individualizza, separandolo dal resto dei partecipanti.

El precio de actuar comporta construir la propia soledad. El espectador se enfrenta a un mecanismo que lo individualiza separándolo del resto de espectadores. Esta soledad [...] es más fantasmal que física dada la presencia de otros espectadores en la sala<sup>340</sup>.

Si tratta di una solitudine illusoria, ossia “spettrale” come la definisce Bernat, data la presenza fisica di altri spettatori, con i quali il partecipante si relaziona solo in alcuni casi e comunque in modo sempre mediato dal dispositivo. Lo spettatore – osserva Bernat – non si trova di fronte a un sistema dal quale proteggersi, come poteva accadere per gli spettacoli de La Fura dels Baus, ma sperimenta piuttosto, nel confronto diretto con il dispositivo, la sensazione di smarrimento di chi cerca qualcosa che non conosce, in uno scenario del tutto privo di coordinate.

Il dispositivo conduce lo spettatore in uno stato di disorientamento, in cui deve cercare da sé i suoi punti di riferimento: la solitudine lo può spaventare, smarrire ma, allo stesso tempo, può essere l'occasione per mettere in crisi il dispositivo stesso, smascherandone il funzionamento. In questo caso la solitudine contribuisce a sviluppare una visione critica nei confronti della posizione assunta dal partecipante e dagli altri spettatori e anche nei confronti del meccanismo del dispositivo.

La dinamica della solitudine richiama il concetto di “moltitudini solitarie” usato da Guy Debord per riferirsi all'“isolamento” prodotto dalla “tecnica” nella società dello spettacolo. Negli spettacoli di Bernat il concetto debordiano pare materializzarsi, creando una reciprocità tra due entità, “soledad” e “colectividad”, opposte solo in apparenza.

---

340 *Ibidem*.

### III.3.4 Colectividad

La “colectividad” rappresenta un elemento fondamentale quanto la “soledad” nel lavoro di Roger Bernat.

Se il dispositivo isola lo spettatore, problematizza al tempo stesso il concetto di collettività. Che cosa significa realmente riferirsi a un “noi”? Cosa si materializza oltre e al di là di quel “noi”?

Y aun así, al someterse al mecanismo que permite el espectáculo, el espectador establece nuevos vínculos con aquellos que experimenten la misma pérdida en la oscuridad de un teatro intangible. El dispositivo aísla, enfrentando al espectador a su deseo (de espectáculo), y a la vez problematiza el concepto de pertenencia al grupo. ¿A qué nos referimos cuando utilizamos la palabra “nosotros” Y ¿nosotros frente a qué?<sup>341</sup>.

Affermare un “noi” implica la possibilità di vivere il dispositivo in maniera collettiva: il partecipante compie la sua scelta di fronte ad altri spettatori, con i quali può entrare in relazione. Il “noi” si presenta come mutevole e misterioso, come osserva Victor Molina:

El pronombre de la persona plural nosotros resulta ser probablemente el más misterioso, sobre todo porque en él están incluidas varias personas, en las que se contiene la de uno mismo. [...] La mayor parte de las veces en el nosotros se aglutinan también unos desconocidos<sup>342</sup>.

Il noi presenta innumerevoli rimandi: non include solo l’“io” e il “tu”, può riferirsi anche a un “voi” o ancora a un “loro” non inclusivo. Il noi, in altre parole, presuppone la relazione dello spettatore con gli altri partecipanti che, insieme a lui, interpretano e costruiscono le varie fasi dello spettacolo. E, allo stesso tempo, comporta il confronto con il sistema che governa lo spettacolo.

Al afirmar un nosotros es inevitable hacerlo frente a algún otro, que en este caso es el sistema que permite el espectáculo. En algún momento del espectáculo es inevitable formularse la pregunta de quién ha dejado las señales que el espectador sigue y con qué objetivos<sup>343</sup>.

La “colectividad”, oltre a riferirsi alle relazioni che si creano tra gli spettatori, comprende anche il rapporto tra spettatore e dispositivo e, viceversa, tra dispositivo e

---

341 *Ibidem*.

342 V. Molina, *Inquietudes pero no respuestas*, cit., p. 84.

343 R. Bernat, *Instrucciones de uso*, cit., p. 158.

spettatore. Il teatro riafferma la sua natura di *progetto collettivo*: esso riguarda i partecipanti così come il regista (e dunque la costruzione del dispositivo). La relazione del regista con la creazione scenica non si limita a un dialogo fra lui e l'opera, ma si allarga all'ascolto delle voci degli spettatori che partecipano allo spettacolo e all'osservazione delle infinite possibilità di formalizzazione dello stesso. In questo procedimento si realizza la possibilità di emancipazione per il gruppo degli spettatori partecipanti che può avere successo o fallire, lasciando in ogni caso nelle mani di altri e futuri partecipanti la possibilità di interpretare un progetto collettivo<sup>344</sup>.

### III.3.5 Compromettersi con el cuerpo

Come ultimo elemento delle *Instrucciones de uso*, Bernat inserisce il “compromettersi con el cuerpo”. Lo spettatore deve impegnare il proprio corpo durante gli spettacoli: se la convenzione vuole che egli assista frontalmente a uno spettacolo, in questo caso deve farne parte:

El espectador sigue las reglas de un juego del que desconoce los objetivos y teme las servidumbres. Está en manos de un mecanismo acéfalo [...] que parece funcionar al margen del espectador. Sólo al transitarlo conseguirá extraer conclusiones, mientras decide si debe obedecer o conspirar, o bien [...] si debe obedecer conspirando. Pero en todo caso tendrá que pagar con el propio cuerpo y comprometerse<sup>345</sup>.

Il regista osserva che lo spettatore deve intervenire materialmente nel meccanismo dello spettacolo, “impegnandosi” su più fronti: dapprima, deve relazionarsi con una sorta di disorientamento dato dalla mancanza di punti di riferimento; in un secondo momento deve scegliere se seguire o non seguire le istruzioni date dal dispositivo, entrando in relazione con gli altri partecipanti. La sua partecipazione si realizza prevalentemente attraverso l'azione e attraverso l'osservazione<sup>346</sup>:

No mires al escenario (como no hay actores, tampoco sabes adónde mirar ni dónde está el escenario). Un espectáculo no se mira, se cruza, se atraviesa, como

344 Cfr. R. Bernat, in O. Cornago, *Uno va al teatro a ser manipulado. Una conversación con Roger Bernat*, “Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral”, MMXVI, 24 (2016), pp. 214-226, p. 217. Ritorneremo su questo punto a proposito dell'analisi dello spettacolo *Numax-Fagor-plus*.

345 R. Bernat, *Instrucciones de uso*, cit., p. 158.

346 I dispositivi degli spettacoli degli esordi del regista catalano possono essere definiti perlopiù “dispositivi del movimento” che mirano a una mobilitazione fisica degli spettatori. Si tratta però di una tendenza che, come vedremo, è destinata a mutare con una progressiva riconsiderazione del movimento dello spettatore nel contesto spettacolare. Ritorneremo in seguito su questo punto.



quien se adentra en su propio análisis. Se trata de poner en movimiento a los espectadores: que marchen, que bailen o que canten al unísono. El movimiento crea la obra (y el universo)<sup>347</sup>.

I partecipanti si scontrano con una scena “fantasma”<sup>348</sup>, svuotata della sua materialità e sperimentano un’assenza da attraversare e riempire. Il primo a supplire allo stato di vuoto è il corpo dello spettatore che si pone in movimento. Ma il “comprometere con el cuerpo” non riguarda semplicemente il livello del movimento, ma anche il livello intellettuale, nel momento in cui il partecipante è chiamato a elaborare un punto di vista critico sugli spettacoli. Non dimentichiamo che le azioni dello spettatore non sono mai riconducibili alla sfera della spontaneità. Le istruzioni, le indicazioni, le regole del gioco servono proprio a guidare e a costruire una sorta di mappa per lo spettatore, tale da condizionare il suo percorso nello spettacolo. E le istruzioni date dal regista danno vita a un meccanismo che permette al partecipante di vedere, oltre a quanto lo circonda, se stesso mentre osserva e agisce. Lo spettatore diviene per Bernat una “persona de carne y hueso”<sup>349</sup>:

¿On és el cos del espectador? L’espectador és un petit cap en la foscor amb els ulls i les orelles ben oberts, impacient per ser alimentat d’espectacle, amb el bec ben obert, com l’animal en una explotació ramadera<sup>350</sup>.

Il partecipante con “orecchie” e “occhi” ben aperti è affamato di significati e impaziente di essere nutrito dallo spettacolo: è una persona concepita nell’instancabile relazione dialettica tra mente e corpo. Se il movimento dello spettatore può essere considerato la cifra stilistica del teatro partecipativo degli esordi, questa componente è destinata a trasformarsi nel tempo. Il regista – come osserva Palmeri – considera lo spettatore come corpo e il teatro come il luogo deputato ad accogliere e a porre in relazione i corpi “attivi” dei cittadini. Qui, anche se in maniera solo accennata e per certi versi ancora sfuocata, si inserisce il valore politico e sociale di ciò che Bernat

---

347 R. Bernat, *Instrucciones de uso*, cit., p. 162.

348 Cfr. C. Galhos, *Entrevista a Roger Bernat*, “Festival Bytes, Blog of the European Festival Association”, giugno 2010.

349 Cfr. D. Palmeri, *Mise en abyme, participación y encuentros en la escena de Roger Bernat*, cit., p. 61.

350 R. Bernat, *Tres fragments sobre el Cos del Públic*, “Revista DDT”, 16, 2010, pp. 21-23, p. 21. “Dov’è il corpo dello spettatore? Lo spettatore è una piccola testa nell’oscurità con gli occhi e le orecchie ben aperti, impaziente di essere nutrito dallo spettacolo, con la bocca ben aperta, come l’animale nell’allevamento di una fattoria”.

intende come “compromettersi con el cuerpo”. Sintetizzando le istruzioni analizzate precedentemente: responsabilizzarsi nell’atto di essere spettatore.

### III.4 *Domini Públic*: lo spettatore giocatore

*Domini Públic* segna una svolta nella traiettoria artistica di Bernat e, come lui stesso afferma, “Fue haciendo este trabajo, que realmente apareció por primera vez, frente a mis ojos, una teatralidad donde yo podía desarrollarme sin sufrimiento”<sup>351</sup>. Abbiamo visto come nel periodo antecedente, prima con la compagnia General Elèctrica e poi con la creazione di spettacoli di teatro indipendente, il regista catalano avesse iniziato a riformulare la funzione scenica dell’attore, della drammaturgia, dell’azione e della relazione con lo spettatore. È nella forzatura di ciascuno di questi elementi, praticandoli e declinandoli secondo modalità differenti, che Bernat trova a poco a poco il *suo* linguaggio teatrale:

Mientras que en los espectáculos anteriores a *Domini Públic*, por muy matizada que estuviera, la relación con los actores era de subordinación, y por tanto yo sufría cuando los actores no hacían exactamente lo que quería, en la actualidad al tratarse de las reglas de un juego, en lugar de ofuscarme con las derivaciones y desvíos de la acción, me sorprende junto con el público de las diversas formas en las que se despliega un mismo dispositivo y de los roles mutantes que vamos adoptando todos<sup>352</sup>.

Il regista, a partire da questo momento, avverte la necessità di eliminare la relazione di subordinazione regista-attore, instaurando una innovata relazione con il pubblico, che si basa su un principio di orizzontalità tra scena e platea:

Antes del 2008 quería experimentar la relación con el público pero las únicas herramientas que tenía eran los actores. De esta manera el teatro se transformaba en una prueba de fuerza, en la que los actores forzaban al público a participar. Se establecía una relación con los espectadores que no era la que yo quería. En cambio, en los trabajos después del 2008 el público acepta de formar parte de un laboratorio sin tener que sentirse particularmente valiente para hacerlo<sup>353</sup>.

In questo terreno si iscrive *Domini Públic*: punto di arrivo di un percorso iniziato nel periodo d’esordio del regista catalano, e punto di partenza di un lavoro, quello con lo spettatore, che, a partire da questo momento, segna la poetica artistica di Bernat.

---

351 Cfr. Intervista a Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.

352 R. Bernat, in Ó. Cornago, *Uno va al teatro a ser manipulado*, cit., p. 216.

353 Conversazione con Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.

*Domini Públic* debutta il 10 aprile del 2008, al Teatre Lliure di Barcellona e, da allora, è stato rappresentato in molte città, dentro e fuori l'Europa. Lo spettacolo è stato rappresentato anche in Italia: al Festival di Santarcangelo nel 2010, a Milano nell'autunno del 2016 e a Bologna il 31 marzo 2017, in occasione del progetto del Centro Teatrale La Soffitta *Il teatro partecipativo di Roger Bernat*. In quell'occasione Piazzetta Pier Paolo Pasolini si è trasformata in un luogo di fugaci e inaspettati attraversamenti.

### III.4.1 Lo spettacolo

Nel programma di sala dello spettacolo, Bernat propone una riflessione sul concetto di pubblico, a partire dal famoso saggio *La cour et la ville* pubblicato nel 1933 da Erich Auerbach<sup>354</sup>. Lo studioso spiega come la nozione di pubblico cambi già nel teatro di Molière, che cerca di instaurare con gli spettatori un rapporto di complicità. Bernat riflette inoltre su come il ruolo del pubblico sia variato sensibilmente nella contemporaneità, soprattutto con la nascita dei primi videogiochi negli anni Settanta del secolo scorso:

Actualmente el paradigma del espectador no es el personaje que espera ser entretenido mientras observa pasivamente el espectáculo, sino que es alguien que quiere formar parte de la acción. Es el paradigma del jugador. El comprador ha sufrido el mismo cambio. Desde el comprador que tenía que ser guiado por un experto vendedor hasta la aparición de la vitrina y el lineal donde el comprador tiene que buscar y construirse a solas el realto de sus necesidades en manos del denominado *vendedor mudo* de la tienda moderna, no han pasado ni 100 años. Si en el ámbito del espectáculo el público ha sido reemplazado por el jugador, en el comercio el cliente ha pasado a denominarse usuario<sup>355</sup>.

In questo passaggio, Bernat introduce il paradigma dello spettatore *giocatore* per sottolineare la partecipazione del partecipante alle dinamiche del gioco.

---

354 Cfr. E. Auerbach, *Da Montaigne a Proust*, cit.

355 R. Bernat, *Programa de mano. Domini Públic*, "Revista DDT", 11, pp. 30-42, 2008 p. 40, <http://www.teatrelliure.com/webantiga/1213/documents/ddt/ddt11/DDT11.02.DominiPublic.pdf>, (pagina web consultata il 10.09.2018).

*Domini Públic*<sup>356</sup> si svolge in una piazza. Prima del suo inizio, gli spettatori vengono dotati di auricolari che, una volta indossati fungono da guida nel corso dello spettacolo. Gli unici riferimenti scenici sono rappresentati da due cartelli che recitano rispettivamente “sinistra” e “destra”, posti ai due lati della piazza: essi rappresentano più dei punti cardinali di orientamento che degli oggetti scenici simbolici.

Lo spettacolo, della durata di sessanta minuti, si compone di tre parti: nella prima parte i partecipanti si muovono nello spazio, rispondendo a domande di diversa natura; nella seconda parte si realizza un gioco, con la simulazione di un conflitto tra le parti; nella terza e ultima parte lo spettacolo si sposta in una sala al chiuso.

Le domande dello spettacolo apparentemente, per la loro natura diversificata, paiono non seguire una logica precisa. In realtà, dietro a una trama che i partecipanti percepiscono come sconclusionata, soggiace un disegno preciso. Iniziamo allora con l’analisi delle domande della prima parte dello spettacolo:

4. Posso farti delle domande?
5. Sei venuto allo spettacolo su consiglio di un amico? SE SÌ VAI A DESTRA
6. Sei venuto allo spettacolo di tua iniziativa? VAI A SINISTRA
7. Sei venuto allo spettacolo per obbligo professionale? VAI AL CENTRO
8. Sei venuto allo spettacolo perché sei amico, amica o parente di qualche lavoratore o lavoratrice dell’organizzazione o della compagnia? AVVICINATI ALLA MASCHERA
9. MOLTO BENE<sup>357</sup>

Come si evince dalle domande, una delle prime regole del gioco consiste nel rispondere con un movimento, spostandosi nello spazio – a destra o a sinistra – o alzando una mano o un dito, o facendo altri tipi di gesto. In questo primo frammento, il sistema chiede agli spettatori il motivo per cui si siano recati allo spettacolo, secondo una dinamica che tende a dividerli. Si creano, nello spazio della piazza, piccoli gruppi

---

356 Facciamo qui riferimento alla versione di *Domini Públic* presentata ai Laboratori delle Arti, in piazzetta Pier Paolo Pasolini, a Bologna il 31 marzo 2017, nell’ambito del progetto del Centro Teatrale La Soffitta, *Il teatro partecipativo di Roger Bernat*, a cura di Cristina Valenti, con la collaborazione di chi scrive.

357 Qui e in seguito riportiamo estratti del testo dello spettacolo *Domini Públic*, per gentile concessione della compagnia.

che si formano e si disfano continuamente, a seconda del tipo di domande e relative risposte. Questo meccanismo innesca diversi livelli di partecipazione al gioco da parte degli spettatori: un livello individuale, che vede il confronto dello spettatore con se medesimo; un livello di relazione con gli altri partecipanti; un livello di partecipazione come parte di un gruppo; e un livello del tutto estraneo alle dinamiche spettacolari, che riguarda i passanti casuali che, involontariamente, divengono i veri spettatori. Lo spettacolo prevede inoltre un processo di discriminazione a seconda della provenienza e della condizione sociale degli spettatori, che varia a seconda delle città.

14. Vivi da questo lato, quello del centro storico, rispetto alla stazione centrale di Bologna? METTITI A DESTRA

15. Vivi dall'altro lato della stazione, cioè nel quartiere Bolognina? METTITI A SINISTRA

16. Se non sai come posizionarti rispetto alla stazione centrale di Bologna, METTITI FRA LA DESTRA E LA SINISTRA.

17. Guadagni più di 1000 euro al mese? VAI A DESTRA

18. Guadagni più di 2000 euro al mese? VAI A SINISTRA

19. Guadagni meno di 1000 euro al mese? VAI AL CENTRO.

20. Se credi che guadagnare di più ti allontani dagli altri, ALLONTANATI.

21. Credi che ci siano delle domande che non si debbano formulare? METTI UNA MANO SULLA BOCCA

22. Hai impugnato mai un'arma? ALZA IL PUGNO

23. Chiami casa mia il luogo dove vivi? METTI LE MANI SULLA TESTA

24. Sei proprietario del luogo dove vivi? APRI LE BRACCIA

25. Ricordi la casa dove sei nato? INCROCIA LE MANI SULLA NUCA

26. Vive ancora lì qualcuno della tua famiglia? AFFERRATI I GOMITI

27. Credi che finirai vivendo tu in quella casa? COPRITI LA FACCIA CON UN BRACCIO

28. Sei proprietario del luogo dove vive un'altra persona? ALLONTANATI DAL GRUPPO

Si tratta di domande di natura diversa: domande che si riferiscono al luogo di residenza dello spettatore (14-16), al suo tenore economico (17-20), alle sue abitudini (23), ai suoi ricordi (25), alla sua sfera privata (26, 28) e alle sue opinioni rispetto alla sua vita futura (27). Le domande tendono a dividere i partecipanti in micro-gruppi che non sono di natura apertamente politica, ma lo divengono – come osserva Palmeri<sup>358</sup> – nel momento in cui vivere dentro o fuori porta segna la provenienza sociale dei partecipanti. Rispondendo alle domande, si generano momenti divertenti o di imbarazzo o di festa, come nel momento in cui il dispositivo, trasmettendo le note della colonna sonora dello spettacolo, *Il flauto magico* di Mozart, invita gli spettatori a ballare al centro della piazza.

Nella seconda parte dello spettacolo, il gioco prevede lo scatenarsi di un conflitto che prevede il contrapporsi tra polizia – spettatori con casacche blu – prigionieri – spettatori con casacche arancioni – e Croce Rossa – spettatori con casacche gialle:

47. Sei nato fuori dall'Italia? VAI A DESTRA. C'È UNA MASCHERA CON UN CARRELLO CON DELLE GIACCHETTE GIALLE. METTINE UNA.

73. Sei nato a Bologna? VAI A DESTRA. C'È UNA MASCHERA CON UN CARRELLO CON DELLE GIACCHETTE ARANCIONI. METTINE UNA.

94. Sei nato in Italia ma non a Bologna? VAI A DESTRA C'È UNA MASCHERA CON UN CARRELLO CON DELLE GIACCHETTE AZZURRE. METTINE UNA.

105. Hai usato il Ventolin? VAI A DESTRA. C'È UNA MASCHERA CON UN CARRELLO CON DELLE MASCHERINE. PRENDINE UNA.

122. Se indossi un'uniforme, GUARDALA. Se è di colore ARANCIONE, SEI PRIGIONIERO. Se è di colore AZZURRO, SEI POLIZIOTTO. Se è di colore GIALLO, sei del PERSONALE DELLA CROCE ROSSA.

Il sistema divide i partecipanti in base al loro luogo di nascita e questo decreta la loro appartenenza al gruppo della polizia, dei prigionieri o della Croce Rossa.

Una volta concluso lo scontro, che provoca alcuni feriti e alcuni morti, la voce-guida invita i partecipanti a lasciare la piazza e a raggiungere una sala all'interno del teatro. È qui che i partecipanti divengono per la prima volta esclusivamente spettatori: in una teca di vetro trasparente, posta al centro della sala, ciascuno si riconosce nelle piccole

---

358 D. Palmeri, *Mise en abyme, participación y encuentros en la escena de Roger Bernat*, cit., p. 105.

pedine che rappresentano in miniatura le dinamiche interpretate poco prima dagli spettatori. In cuffia riprendono le domande che, a partire da questo momento, si fanno sempre più intime e non esigono alcuna risposta/azione da parte dello spettatore. Le risposte si fanno individuali e silenziose:

- 216. Ricordi di aver visto foto di tua madre incinta di te?
- 217. Sembrava più felice di adesso?
- 218. Vai a teatro per dimenticare te stesso?
- 219. Se sai che 'niente è per sempre' perché continui a comportarti come se non lo sapessi?
- 220. Hai niente da dire?
- 221. Ti sei messo un dito nel culo per masturbarti?
- 222. Le tue azioni ti hanno creato problemi?
- 223. Se sei nato in Italia, la tua speranza di vita è di 79 anni. La supererai?
- 224. Ti resta più di metà vita?
- 226. Hai ancora quella lista?
- 227. Sei ritornato in un luogo solamente per cercare di recuperare un ricordo?
- 228. Credi che ancora manchino molte domande a cui rispondere?
- 229. Credi che durerà tutta la vita?
- 230. Credi che un giorno arriverai a rispondere... correttamente?

In questa parte finale lo spettatore scopre di aver avuto un ruolo di primo piano: ora non si tratta più di spostarsi da una parte all'altra della piazza, ma di restare nell'immobilità di un gioco che gli impone un confronto con se stesso, stimolato dalle domande. Un confronto che lo invita a una riflessione sul livello fittizio di quanto sperimentato durante il gioco e sull'impossibilità di giungere a risposte corrette: perché la vita si svolge e si conclude nel solco delle domande.

### III.4.2 La dialettica tra spettatore e attore: un “gioco alla vita”

*Domini Públic* si caratterizza per una dinamica prevalentemente ludica: appare come un gioco a grandezza naturale, durante il quale lo spettatore si confronta con stati ambivalenti del suo essere *spettatore*.

Come qualsiasi gioco invita normalmente i partecipanti a seguire delle regole di svolgimento, così il dispositivo scenico dello spettacolo sottopone gli individui a una serie di domande. Le risposte di ogni spettatore equivalgono a un movimento nello spazio: destra, sinistra, centro o alla esecuzione di un gesto. I partecipanti vivono le risposte, le attraversano, danno loro una forma tramite il movimento del corpo. Si tratta di una consequenzialità di azioni che, oltre a rimandare a una sovrapposizione tra la dimensione ludica e quella teatrale, allude a uno schema matematico applicato alla drammaturgia contemporanea<sup>359</sup>:

DOMANDA → RISPOSTA → MOVIMENTO → FORMA → APPARTENENZA

Ogni domanda, di fatto, posta in una variabile binaria, permette al dispositivo di iniziare a dividere le persone e a “identificarle” a seconda delle loro risposte. Lentamente i partecipanti si rendono consapevoli del fatto che le loro risposte li allontanano da alcune persone e li avvicinano ad altre, in una logica che risponde alla natura stessa del gioco: “un juego de identidad”, in cui gli spettatori, senza esserne consapevoli, giocano alla propria identità, reale, fittizia o desiderata. Come spiega Bernat:

En el caso concreto de *Domini Públic*, la dimensión ludica está en representarse a uno mismo y decidir hasta qué punto la representación de nosotros mismos se hace más visible cuando uno se tiene que enfrentar a la representación de los demás. Por lo tanto, uno tiene que aceptar el papel que está jugando y probablemente hacerse conciente de que, lo que aparentemente es algo natural, casi identitario, no es más que un juego de identidades. Incluso en el espectáculo, cada persona puede mentir y puede decidir asumir un rol que no es lo que asume habitualmente. Y al final probablemente es esa la gracia del espectáculo<sup>360</sup>.

---

359 J. C. Olivares, *Proust i les matemàtiques*, “Avui”, 18 aprile 2008, <http://rogerbernat.info/wp-content/uploads/2014/11/Proust-i-les-matem%C3%A0tiques-Juan-Carlos-Olivares-Avui-Barcelona-18042008-.pdf> (pagina web consultata il 12.09.2018).

360 Cfr. Intervista a Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.



L' *autorappresentazione* dello spettatore, di fronte a se stesso e agli altri, costituisce una componente indispensabile e assume sfumature differenti nel corso dello spettacolo: nella prima parte, il partecipante deve interpretare il ruolo che gli è proprio, deve cioè interpretare se stesso; nella seconda parte, assume il ruolo che gli viene assegnato dal sistema, a seconda del suo luogo di nascita; infine nella terza parte rivive, attraverso le pedine, quanto sperimentato nelle prime due fasi.

Il processo di autorappresentazione dello spettatore è maggiormente pregnante quando compiuto al cospetto di altre persone, che assumono la funzione di specchio. In questo frangente – come osserva il regista – ciò che è apparentemente un processo innato, quello “dell’essere se stessi”, viene smascherato in tutta la sua natura fittizia: si tratta di un “gioco di identità” che riguarda la sfera personale, quella sociale, infine quella spettacolare. La logica “domanda-risposta-movimento” di *Domini Públic* non si discosta dalla logica “domanda-risposta-appartenenza” cui sottostà ogni individuo nel corso della sua esistenza per identificare se stesso: prima a livello familiare, poi scolastico, e infine sociale.

Lo spettatore si trova di fronte a una forzatura che gli richiede di interpretare la massima sincerità o la massima falsità, in maniera non troppo dissimile da quanto accade nelle relazioni interpersonali della vita quotidiana. L' *autorappresentazione* dello spettatore si realizza anche in riferimento al contesto entro cui egli si trova ad agire, ossia lo spazio della piazza, dove si relaziona con se medesimo, rispondendo alle domande individualmente e, allo stesso tempo, entra in contatto con gli altri spettatori. Vive, in altre parole, una situazione ambivalente tra collettività e individualità, dove l' involucro scenico entra in contatto con la realtà circostante, caratterizzata dal fluire della vita ordinaria. Ne consegue pertanto una relazione ibrida tra teatro e realtà, come osserva la studiosa Belvis Pons:

*Public Domain* also creates an appealing mobile bodily landscape. It is interesting to think about the relationship between the show and the reality. The theatricality of the piece interacts with the social reality blurring boundaries, as one is part of the other. The piece is a social event that occurs outside the convention of a gallery, exhibition space or theatre. Thus, the citizens that are not part of the show assume this theatrical intervention as part of their reality, as part of the social matters. The integration of the technologies into the arts have widely contributed to perform new experiential practices.

In this regard, technology plays an important role in triggering participation. Technology helps to distribute and operate instructions but also produce a specific aesthetics that appears thanks to the creation of hybrid practices<sup>361</sup>.

“La teatralità dello spettacolo interagisce con la realtà sociale” come se l’una fosse parte dell’altra: i passanti casuali divengono i reali spettatori dell’evento performativo che percepiscono, al tempo stesso, come parte della loro realtà. Si tratta di un processo che, attraverso l’utilizzo di dispositivi tecnologici, produce la frantumazione dei confini, dando luogo a una “pratica ibrida”, in uno spazio misto (*blended*), ovvero uno spazio “where a physical space is deliberately integrated in a close-knit with a digital space”<sup>362</sup>. Lo spazio digitale, attraverso l’articolazione delle domande concepite dal dispositivo risulta integrato allo spazio fisico della realtà, nel momento in cui le domande producono le risposte, attraverso il movimento degli spettatori:

62. Sei orgoglioso delle scarpe che indossi? VAI A SINISTRA E ALZA UN PIEDE DA TERRA

63. Hai mai messo un dito nel barattolo della Nutella? VAI A SINISTRA E ALZA IL DITO

64. La settimana scorsa sei andato a un concerto? FAI QUATTRO PASSI VERSO IL CARTELLO “DESTRA”

65. La settimana scorsa sei andato a un museo? FAI QUATTRO PASSI VERSO IL CARTELLO “DESTRA”

66. La settimana scorsa hai finito di leggere un libro? FAI QUATTRO PASSI IN PIÙ VERSO DESTRA.

Il frammento del testo esemplifica la procedura drammaturgica che prevede la formulazione della domanda, l’istruzione che ne consegue, e quindi la presumibile risposta dello spettatore. Lo spettacolo rappresenta un ecosistema *blended*, all’interno del quale convivono spazio digitale e spazio fisico: lo spazio digitale è programmato *per* lo spettatore, affinché scelga le risposte da interpretare. Lo spazio fisico, invece,

---

361 E. Belvis Pons, *Experimental Theatre: Public Domain by Roger Bernat*, 25 gennaio 2013, <https://www.furtherfield.org/experimental-theatre-public-domain-by-roger-bernat/> (pagina web consultata il 12.09.2018).

362 D. R. Benyon, *Spaces of Interaction, Places for Experience*, Morgan and Claypool, 2014, p. 79; D. R. Benyon, A. Resmini, *Designing Cross-channel Ecosystems as Blended Spaces*, Conference Experience Design for Multiple Customer Touchpoints workshop in conjunction with NordiCHI’16, Gothenburg, Sweden, October 23-27, 2016.

viene attraversato dallo spettatore per dare forma alle risposte. Entrambi, spazio digitale e spazio fisico, sono parti indispensabili per lo sviluppo dello spettacolo. Il primo costituisce la sua ossatura, il secondo permette la sua realizzazione, dando spazio all'azione dello spettatore: egli si trasforma in *esecutore, spettatore e attore* delle azioni compiute, in una parola *spett-attore*. Lo spazio fisico entro cui si svolge lo spettacolo perde i connotati sia di palcoscenico sia di platea per tradursi in uno spazio ibrido, all'interno del quale "la diálectica entre el que mira – el espectador – y el que hace – el actor – explota al desaparecer escenario y actores"<sup>363</sup>. L'azione dell'osservare e dell'essere visti si condensa in una sola figura, dunque, quella dello spett-attore che, assume su di sé il ruolo attanziale di Soggetto e di Destinatario, nell'unificazione delle sfere dell'enunciazione e dell'enunciato<sup>364</sup>, ed esplicita, come osserva Bernat, la duplice funzione di osservante e di agente. Si tratta di una condizione che corrisponde a un continuo processo di autorappresentazione, scandito dal vedere e dall'agire, all'interno del quale si pone la necessità di scegliere individualmente le risposte attraverso le quali interagire con la trama dello spettacolo.

Solo nella parte finale, lo spettatore comprende la natura del gioco al quale ha preso parte: nell'osservare le pedine, ascolta le domande che lo portano a confrontarsi con i temi fondamentali della vita e in particolare con l'angosciosa consapevolezza che tutto un giorno finirà. Come precisa Bernat:

Los muñecos son los espectadores. Por primera vez el participante se ve desde fuera, por primera vez deja de ser un espect-actor, deja de ser un actor para ser un espectador. Y eso es el momento en que el individuo puede tomar distancia. Pero, al mismo tiempo, el final es el lugar donde se hacen las preguntas más íntimas. El participante vuelve a estar en un momento de tensión, donde se ve encarnado en unas figuritas pequeñas. Se le hacen preguntas a las que nadie le pide que responda, pero tendrá que responderse a sí mismo. Cada individuo se ve desde muy lejos y está lo más cerca de sí mismo. Esas figuritas sirven precisamente por eso: para ampliar todavía más ese vacío que se produce entre los dos extremos de actor y espectador, que se van conjugando todo el rato en el espectáculo<sup>365</sup>.

È il momento in cui il dispositivo scenico *mostra e gioca* tutte le sue carte: se nelle prime due parti lo spettatore era impegnato nell'interpretare un gioco di cui ignorava la

---

363 R. Bernat, in Ó. Cornago, *Uno va al teatro a ser manipulado*, cit., p. 215.

364 Cfr. F. Marsciani, A. Zinna, *Elementi di Semiotica generativa*, cit., pp. 65-77; Si vedano inoltre A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, cit.

365 Intervista a Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.

trama, ora rivede, con occhi disincantati, quanto ha sperimentato, trovandosi materialmente nella posizione di chi si vede agire, di chi prende distanza tra l'osservare e il fare. Il partecipante capisce di essere stato una delle pedine chiuse nella teca trasparente: ingranaggio di un sistema inizialmente invisibile e che ora si svela in tutta la sua articolata architettura. E, dentro a questa macchina sofisticata, il gioco teatrale investe gli ingranaggi scenici come quelli sociali: interpretare il ruolo di se stessi non fa forse parte della rappresentazione quotidiana di ciascun individuo? Così come indossare la propria maschera nell'interagire con gli altri? O costruire le proprie risposte a seconda delle proprie convinzioni autentiche o indotte? Di fronte alle minuscole pedine, lo spettatore *si vede vivere*: è il *teatro della vita* a mostrarsi in tutta la sua nitidezza.

Daniela Palmeri, in una riflessione dedicata a *Domini Públic*, descrive il teatro di Roger Bernat come un gioco di *mise en abyme* della partecipazione, attraverso il quale lo spettatore può vedere se stesso: partecipa e, allo stesso tempo si vede partecipare<sup>366</sup>. La partecipazione di *Domini Públic* non realizza l'utopia della trasformazione immediata dello spettatore – così come accadeva, ad esempio, nello spett-attore cui faceva riferimento Augusto Boal – ma pone piuttosto le condizioni per un superamento del confine tra l'essere attore (in termini di agente) e l'essere spettatore: il partecipante deve tendere l'occhio nei confronti di se medesimo, verso la sua stessa posizione spettatoriale. Lo spettatore di *Domini Públic* si accorge che le domande attraversate nel corso dello spettacolo sono le domande a cui risponde nel corso della vita, dove l'apparente casualità di quesiti si relaziona alla casualità delle scelte che ogni spettatore compie durante l'esistenza:

Trabajar con intérpretes que no saben lo que ocurrirá durante la representación es reproducir lo que nos ocurrirá a todos al salir de este teatro cuando tengamos que decidir qué comer o qué camino tomar para volver a casa, articular conversaciones con desconocidos o imaginar una vida mejor. En cada decisión se rompe la simetría que se establece entre dos opciones. Es en la superación de cada una de estas pequeñas bifurcaciones que se define un nuevo universo. En nuestro caso el pequeño universo de un espectáculo teatral, en el suyo el de la realidad que a poco a poco construyen<sup>367</sup>.

---

366 D. Palmeri, *Mise en abyme, participación y encuentros en la escena de Roger Bernat*, cit., p. 39.

367 R. Bernat, *Las reglas de este juego*, cit., p. 8.

Il ruolo dello spettatore è dunque un ruolo amletico in cui egli deve adoperare tutto il suo ingegno per scoprire i bivi, le biforcazioni e le deviazioni di uno spettacolo in cui il piano della realtà e quello della finzione risultano abilmente mescolati. Si tratta di un meccanismo, quello della concatenazione tra domande, istruzioni e risposte, che offre come antidoto la capacità di osservare, di agire e di mettersi in ascolto.

Il dispositivo scenico di *Domini Públic* dimostra la capacità di inserirsi nella relazione fra *teatro* e *società*: togliere gli attori e il palcoscenico dalla scena significa porre al centro la riflessione sul concetto stesso di teatro, per mutare le relazioni tra le “pedine” che lo animano – spettatore, attore, spazio, regista – e porle in dialogo tra loro. Al tempo stesso, la dinamica scenica riflette il procedimento sociale tramite il quale si generano “false convinzioni e risposte sbagliate che sembrano giuste” in quello che Fratini Serafide definisce “el ejecutar la pantomina”<sup>368</sup>. *Domini Públic* mette in crisi il concetto stesso di *ruolo*, qualsiasi esso sia, spettatore, attore, avatar, pedina: la partecipazione riguarda tutti i ruoli ma lo spettacolo sembra voler dire che è necessario interporre tra loro e l’individuo una distanza per favorire un “potere ritardante del pensiero”<sup>369</sup>.

### III.5 *Pendiente de voto*: i paradossi del “teatro-parlamento”

Lo spettacolo *Pendiente de voto* nasce nel 2012 con l'obiettivo di fare dialogare il teatro con la politica. La ricerca del regista catalano intende indagare quale margine di libertà possieda la rappresentazione parlamentare. Motivazioni che lo stesso Bernat riassume così:

Hace años que pienso que el teatro es el único arte que realmente reflexiona sobre lo que significa ser una comunidad, sobre lo que significa la palabra nosotros. Mis últimos proyectos iban en esta línea y, de repente, creí que tomar la forma parlamentaria como mecanismo teatral era muy adecuado. Si los políticos de hoy en día se dedican a hacer teatro, yo me dije: “¿por qué no me pongo yo a hacer política?”. ¡Hagamos política en el teatro!<sup>370</sup>

---

368 R. Fratini Serafide, *Se puede creer*, Commento di *Domini Públic*, <http://rogerbernat.info/en-gira/domini-public/>, (pagina web consultata il 15.09.2018).

369 R. Fratini Serafide, *Forme della Partecipazione*, Tavola rotonda, cit.

370 R. Bernat in J. L. R., *Si los políticos hacen teatro, hagamos política en el teatro*, “elmundo.es”, Madrid, 29 febbraio 2012, <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/02/24/ocio/1330079741.html>, (pagina web consultata il 15.09.2018).

*Pendiente de voto* debutta nel febbraio del 2012 al CDN (Centro Dramático Nacional) di Madrid e nel maggio dello stesso anno a Barcellona, al Teatre Lliure.

Nello spettacolo non c'è separazione tra scena e platea: i partecipanti, seduti sulle poltroncine del teatro, devono rispondere alle domande proiettate di volta in volta su un grande schermo nero, posto al centro della sala. Per farlo, vengono dotati, fin dall'ingresso in teatro, di un telecomando attraverso il quale sceglieranno le loro risposte con “sí”, “no” o “astensione”. Gli spettatori sono i deputati chiamati a legiferare e a deliberare attorno a decisioni comuni per il futuro della società.

Lo spettacolo si divide in quattro parti: la prima corrisponde alla fase in cui lo spettatore vota singolarmente, secondo la formula “una persona = un voto”; la seconda prevede che la votazione si svolga per coppie, create dal sistema per “consimili” di voto, “due persone = un voto”; nella terza parte il voto diviene collettivo, attraverso la suddivisione degli spettatori in partiti differenti, “un gruppo = un voto”; nella quarta fase, il sistema sceglie uno spettatore a caso, che deve votare da solo, unico sovrano della seduta finale.

Il sistema utilizzato da Roger Bernat è un particolare dispositivo che combina le funzionalità di un software con quelle di un copione interattivo. In poche parole, quella costruita dalla compagnia è una drammaturgia ad albero, nella quale le risposte date di volta in volta dagli spettatori originano le domande successive.

Il tentativo perseguito dal regista è quello di sperimentare attraverso il teatro i meccanismi di funzionamento del sistema parlamentare, simbolo della democrazia, ovvero portare la politica nello spazio del teatro.

### **III.5.1 Lo spettacolo**

Nella fase iniziale gli spettatori, cercano il loro posto nella sala, attraverso il numero riportato sul telecomando di cui sono stati dotati all'ingresso. La sala è preferibilmente ad emiciclo per richiamare il più possibile la forma di un parlamento reale. Quando tutti i partecipanti hanno trovato la loro disposizione, sul monitor posto in fondo alla sala, il sistema inizia a manifestarsi:

DOMANDA #1: Siamo tutti qui?

RISULTATO #1: Sì 77 – No 9 – ASTENSIONE 0.

Le porte della stanza si chiudono: inizia la SESSIONE<sup>371</sup>.

Come primo passo, i partecipanti devono eleggere i membri della presidenza, ovvero i moderatori della seduta parlamentare e i componenti del servizio di sicurezza della sala. I volontari si alzano e prendono posto nelle poltrone poste al di sotto del monitor. La seduta di voto prevede la successione di domande, che riguardano tematiche di interesse sociale, culturale e politico: questioni legate alla sanità pubblica, all'istruzione, alla società. Come ad esempio:

DOMANDA #570: Il sistema del servizio sanitario pubblico deve finanziare le cure contro la sterilità per le coppie oltre i 40 anni?

DOMANDA #575: Sei favorevole al fatto che ragazze e ragazzi debbano indossare l'uniforme nelle scuole pubbliche?

DOMANDA #610: Dovrebbe essere abolita la possibilità di ereditare e bisognerebbe trasferire alla collettività i beni privati di ogni persona al momento della sua morte?

Al termine di ogni sessione di voto, sul monitor compare il risultato, con i voti espressi dalla maggioranza, dalla minoranza e dagli astenuti.

Ciascun partecipante può riconoscere il suo voto, marchiato dal proprio numero ed evidenziato con colori differenti (“sì” verde, “no” rosso, “astensione” giallo). Lentamente, il sistema incamera i risultati di ogni risposta per elaborarli e creare così una vera e propria “mappa del voto”.

Si passa alla seconda fase dello spettacolo: “due persone = un voto”:

TESTO # 1001: Dopo aver esaminato i tuoi voti precedenti, sei stato abbinato/a alla persona che ha votato nel modo più simile al tuo. Se sei in una POLTRONA DISPARI, il tuo partner è nella POLTRONA PARI successiva. La POLTRONA 1 va con la 2, la 99 con la 100, etc.

Ora la votazione diventa di “coppia”, per cui ogni partecipante deve votare in sinergia con la persona posta al suo fianco. Progressivamente si manifesta la difficoltà nel conciliare le proprie idee con quelle di un'altra persona che, seppure affine alle proprie convinzioni (secondo il calcolo del dispositivo in base ai risultati della prima

<sup>371</sup> Qui e in seguito i testi sono estratti dallo spettacolo *Pendente de voto*, andato in scena il 16 febbraio 2018, a Zona K, Milano, consultabile sul sito della compagnia, [https://www.dropbox.com/s/t8xuwmqaf8o3fyy/PDV\\_milano\\_sabato.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/t8xuwmqaf8o3fyy/PDV_milano_sabato.pdf?dl=0), (pagina web consultata il 10.09.2018).

votazione) resta sempre un individuo altro. In aggiunta le domande riguardano temi spinosi:

DOMANDA #1110: Amerete Dio più di ogni cosa al mondo?

DOMANDA #1130: Ucciderete?

DOMANDA #1140: Fornicherete?

La sessione di voto prevede a questo punto la possibilità di discutere le votazioni in pubblico, fra tutti i partecipanti alla sessione di voto:

DIBATTITO # PRIMO DIBATTITO (ATTENZIONE: AVETE SOLTANTO 90 SECONDI DI DIBATTITO E 30 SECONDI PER VOTARE). Dovremmo abolire la separazione dei bagni per uomini e donne?

Si aprono dibattiti in cui i partecipanti, a seconda delle loro opinioni, esprimono pubblicamente la loro posizione rispetto al tema sollevato.

I risultati di questa fase portano al momento chiave di tutto lo spettacolo, ovvero “un gruppo = un voto”. Il dispositivo riorganizza la posizione dei partecipanti: ogni spettatore viene inserito nel suo partito di appartenenza, tra partito di maggioranza, partito di minoranza e partiti di dimensioni medie. Ora votare significa delegare la propria “voce” a una rappresentanza che sceglie le decisioni da attuare. A ciascun partito, il compito di nominare un rappresentante, incaricato di comunicare alla presidenza e alle altre parti politiche la propria decisione circa i provvedimenti decisi dal gruppo. Di nuovo, i partiti sono chiamati a esprimere il loro voto su questioni di carattere sociale, culturale e politico:

TESTO #2017. AVETE 1 MINUTO PER DELIBERARE UNA POSIZIONE COMUNE ED ELEGGERE UN PORTAVOCE: Il commercio e il consumo di tutte le droghe dovrebbe essere legalizzato e regolato dallo Stato?

TESTO #2029: Dovrebbe essere adottato un pronome neutro per sostituire “lui” e “lei” in modo da non condizionare i bambini e le bambine in base al sesso?

Dopo la negoziazione tra i partiti, ecco aprirsi la parte conclusiva, “una persona = nessun voto”. In questa fase l'unico telecomando attivo resta nelle mani di una sola persona, scelta a caso dal sistema. Il rappresentante unico risponde a domande contraddittorie, tramite le quali il sistema esce allo scoperto fino a quando impedisce al partecipante di votare. A questo punto lo spett-attore si accorge di essere



semplicemente uno strumento nelle mani del sistema che finisce con l'autolegittimarsi senza prestare attenzione alle sue risposte. Un paradosso che smaschera le contraddizioni e i paradossi di un sistema imperfetto come quello democratico rappresentativo.

### III.5.2 Drammaturgia e programmazione

L'elemento fondamentale dello spettacolo è rappresentato dallo schema drammaturgico. Il dispositivo, in questo caso, corrisponde a un ipertesto strutturato ad albero, dove ciascuna domanda varia a seconda della risposta data, di volta in volta, dai partecipanti. Questo tipo di sistema è in grado di combinare un software di gestione dei voti con un copione interattivo. È l'interattività del pubblico, che si manifesta nel processo di voto, a determinare il copione, secondo un procedimento capace di interpretare le diverse risposte e agire di conseguenza. Un processo spiegato dal programmatore dello spettacolo:

El guión del espectáculo fue adaptado a un formato de XML personalizado para que pudiera ser editado fácilmente e interpretar el software en todos sus matices. El software está programado en C++ en la plataforma creativa Openframeworks y Python, siguiendo la plataforma creativa Openframeworks de la compañía<sup>372</sup>.

Perché lo spettacolo fosse in grado di generare in itinere ogni passaggio della “seduta parlamentare”, è stato indispensabile un rapporto collaborativo tra l'équipe di Roger Bernat e un gruppo di programmatori specializzati, in grado di trasformare le esigenze drammaturgiche in un piano attuabile dal software:

El espectáculo ha requerido de una colaboración estrecha entre el equipo teatral y el de programadores para incorporar las necesidades dramáticas al software y a la vez implementar en la pieza las necesidades que ofrece el entorno digital<sup>373</sup>.

Impianto drammaturgico e programmazione divengono così gli strumenti di un dispositivo che si presenta come la simulazione del sistema parlamentare: ogni passaggio determina il funzionamento del procedimento deliberativo. Il partecipante, attraversando le differenti fasi dello spettacolo, non sta interpretando un testo, ma una

---

372 Note di programmazione dello spettacolo *Pendiente de voto*, <http://rogerbernat.info/en-gira/parlamento->, (pagina web consultata l'11.09.2018).

373 *Ibidem*.

meccanica determinata (secondo opzioni binarie). La stessa consente di dare forma a un processo drammaturgico in divenire. Roger Bernat spiega che

En la teoría de la recepción clásica, es el lector el que da forma al libro leyéndolo, pero aquí realmente ese libro casi ha desaparecido y cada función toma una forma diferente en función de los espectadores que han venido y de las vías que ellos deciden tomar. En *Pendiente de voto* esto es especialmente así, puesto que los participantes están delante de un hipertexto y toman una de las vías posibles<sup>374</sup>.

*Pendiente de voto* si basa su un sistema che si rende visibile attraverso le risposte dei partecipanti. Così, come il lettore è protagonista silenzioso del libro, nel caso dello spettacolo il partecipante interpreta un ipertesto che si scopre votando.

Qui ritorna quanto dicevamo a proposito dello *spazio misto* di *Domini Públic*, con l'unica differenza che le domande in questo caso non producono l'azione dello spettatore, ma il voto espresso attraverso il telecomando. Ne consegue che la drammaturgia dello spettacolo può variare sensibilmente da una rappresentazione all'altra: la variabile determinante è rappresentata dal pubblico e dalle sue risposte. Senza il suo contributo le diverse vie previste dall'ipertesto non darebbero luogo alla sperimentazione prevista dalla drammaturgia scenica.

### III.5.3 Tra libertà e manipolazione: la politica della finzione

La logica del dispositivo di *Pendiente de voto* si differenzia, per forme e contenuti, da quella di *Domini Públic*. Se in quest'ultimo, come abbiamo visto, lo schema drammaturgico prevedeva una componente prevalentemente ludica, basata su un gioco di identità, nel caso di *Pendiente de voto* mutano le dinamiche e i significati delle azioni. Un passaggio importante, chiarito da Roger Bernat:

Creo que la peculiaridad de *Domini Públic* es que pregunta siempre sobre la identidad, fundada en lo que cada persona ha hecho, por lo tanto las respuestas son siempre muy sencillas porque recuerdas o no recuerdas, naciste o no naciste en tal sitio, no hay dudas al respecto. En cambio, en *Pendiente de Voto* se pregunta sobre el futuro: cuál es la imagen y la opinión que cada uno tiene del mundo futuro, que es finalmente la responsabilidad de la política. Entonces hay una diferencia principal, que es de natura sustancial y temporal. Y en lo que el individuo imagina está la dificultad [...] de cómo se ve viviendo con otras

---

374 R. Bernat in S. Olmo, *Entrevista con Roger Bernat a partir de su obra Pendiente de voto*, "A\* Desk Magazine · N095", 20 marzo 2012, <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1363> (pagina web consultata il 12.09.2018).

personas. Cómo debería ser nuestro mundo dentro de unos años. Y eso hace que cada uno tenga que empezar a darse sus respuestas<sup>375</sup>.

Dalla dimensione ludica si passa al contesto politico e collettivo di *Pendiente de voto*. La responsabilità dello spett-attore consiste ora nel dare risposte che non riguardano esclusivamente la sua individualità, ma implicano le sorti e il futuro della società tutta. Assumere le vesti di “deputato” all'interno di uno “pseudo parlamento” comporta un confronto diretto con la democrazia rappresentativa, dove il valore della libertà di voto e della rappresentanza democratica sembrerebbero inconfutabili. In *Pendiente de voto* sono proprio queste certezze, all'apparenza indiscutibili, a vacillare. Affinché tale dinamica risulti evidente e comprensibile, è necessario che lo spett-attore ne attraversi ogni singola fase. Solo nel momento conclusivo è infatti possibile comporre tutti i tasselli dello spettacolo, non solo secondo la loro sequenzialità, ma secondo il filo comune che le lega.

Nelle differenti fasi dello spettacolo lo spett-attore si trova in una situazione di *socio-interattività*: anche se all'inizio vota singolarmente, in realtà è costantemente immerso nella dimensione collettiva. A ogni sessione di voto può consultare i risultati sullo schermo e commentarli insieme alle persone che lo circondano. Inoltre, è probabile che agisca su di lui una certa influenza dell’“essere con l’altro” e “alla presenza dell’altro” quando esprime il suo voto. Non dimentichiamo che si tratta di un voto che, almeno nelle prime due fasi, mantiene una certa *visibilità*.

A partire dalla dimensione socio-interattiva, *Pendiente de voto* permette di riflettere su due aspetti che caratterizzano l'intera dinamica elettiva, come osserva il critico Giulio Sonno:

Al di là dell'aspetto socio-interattivo, che già di per sé costituisce un alto valore della ricerca di Bernat [...], *Pendiente de voto* innesca due importanti riflessioni: l'una sulle reazioni della platea, l'altra sulle dinamiche del sistema<sup>376</sup>.

Le reazioni degli spett-attori e le dinamiche del sistema risultano profondamente intrecciate: man mano che il “deputato” scopre la natura delle domande, si rapporta a

---

375 Cfr. Intervista a Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.

376 G. Sonno, *Altro che democrazia! Crisi di rappresentazione e teatro partecipato: il sistema secondo Bernat*, “[paper street]”, 4 marzo 2018, <http://www.paperstreet.it/altro-che-democrazia/> (pagina web consultata il 12.09.2018).

esse: prima singolarmente, poi in coppia e infine collettivamente. Nei momenti di dibattito collettivo nascono degli scontri tra le parti:

Desde que para mí lo importante en el teatro es trabajar a partir de lo colectivo, hay que afrontarlo no sólo como algo positivo, sino también como algo negativo. Estamos inmersos en una sociedad y esta sociedad tiene una serie de reglas y esas reglas nos ayudan a muchas cosas pero también nos someten a muchas otras<sup>377</sup>.

La dimensione collettiva dello spettacolo anima le posizioni contrapposte che caratterizzano il gruppo: lo scontro tra i partiti, la difficoltà di giungere a un accordo comune anche all'interno dello stesso gruppo, il venire meno della propria "voce" perché in minoranza etc. Inoltre, man mano che lo spettacolo procede, le aspettative dello spettatore vengono sempre più disattese: ogni deputato si confronta con il fatto che, qualsiasi risposta dia, il sistema voterà per lui, fino a stravolgere la sua decisione.

Ad esempio:

DIBATTITO #1220: Dovremmo insegnare agli uomini a fare la pipì seduti in segno di rispetto nei confronti delle donne?

RISULTATO #1220: Sì 16 – No 20 – Astensione 7 = Le donne faranno la pipì in piedi.

Il fatto che "le donne faranno la pipì in piedi" non è la conseguenza logica – secondo un principio di causa ed effetto – dell'aver votato a sfavore dell'opzione di far fare agli uomini la pipì seduti in segno di rispetto nei confronti delle donne. Si tratta, piuttosto, di una decisione del sistema che porta alle più estreme conseguenze il voto deciso dagli spettatori. In questo modo, i partecipanti diventano consapevoli della natura tendenziosa delle domande del sistema e, al contempo, capiscono che dietro a ogni domanda e a ogni risposta si cela un disegno ben preciso. Le decisioni degli spettatori hanno delle conseguenze, spesso *non volute*. Questo processo si evidenzia man mano che il dispositivo, che all'inizio è un'entità invisibile, rivela la natura della delega.

Roger Bernat spiega al proposito:

Al principio el dispositivo es invisible, porque el participante está envuelto en una circunstancia casi asamblearia, donde cada persona tiene un voto y una voz. A medida de que los participantes se están acercando más a una democracia representativa, donde el espectador ya no tiene su voz única, y su voto lo delega a un representante, allí el dispositivo se hace más evidente. Y hacer más evidente el dispositivo tiene el objetivo de que el espectador se dé más cuenta de que esta

---

377 Cfr. Intervista a Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.

democracia que damos por única formulación y única formalización de un régimen justo, podría ser interpretada de muchas otras maneras<sup>378</sup>.

Il disvelamento del sistema nei suoi meccanismi insinua nei partecipanti i dubbi sulla legittimità della democrazia rappresentativa:

DOMANDA #620: È giusto avere un SISTEMA che ti fa votare SÌ o NO?

DOMANDA #680: Credi che in fondo tu non decidi NIENTE e che TUTTO sia stato deciso prima del tuo arrivo?

DOMANDA #1612: Votare SISTEMATICAMENTE il contrario di quello che pensi sarebbe il modo di DISTRUGGERE il SISTEMA?

DOMANDA #1613: Volete SPODESTARMI?

Si tratta di interrogativi che tendono a portare alla luce da un lato, le insidie e le incertezze del procedimento di voto democratico, dall'altro il significato della partecipazione allo stesso da parte dello spettatore.

La difficoltà di interagire con l'architettura algoritmica viene inoltre accentuata dal fatto di dover votare e dibattere in un tempo molto ristretto. Si tratta di un procedimento che ha una sua logica, così come spiega Roberto Fratini Serafide, drammaturgo della compagnia:

Molto spesso nei dispositivi che facciamo con Roger cerchiamo di mettere lo spettatore nella strana condizione di dover prendere decisioni in poco tempo e di essere responsabile della fretta con cui fa le cose, con cui reagisce<sup>379</sup>.

In questo modo lo spettatore capisce di essere un ingranaggio dell'intero meccanismo.

DOMANDA #1430: Se fossi rimasto/a a casa questa sera ti saresti sentito/a più libero/a?

RISULTATO #1430: Sì 7 – No 34 – Astensione 2 = Nessuno va a teatro per liberarsi

Qui lo spettacolo smaschera l'illusione secondo la quale ci si rechi a teatro per sentirsi liberi. Al contrario, *Pendiente de voto* dimostra che gli spettatori sono sottoposti a un dispositivo drammaturgico che finisce con l'aver il sopravvento nel momento in cui, dopo aver scelto uno spettatore a caso, non presta più attenzione al suo voto. Nella parte conclusiva dello spettacolo, la voce computerizzata del sistema che canta *People*

---

<sup>378</sup> *Ibidem*.

<sup>379</sup> R. Fratini Serafide, *Forme della partecipazione*, Tavola rotonda, cit.

*have the power* di Patti Smith è la celebrazione ironica di quanto il potere non risieda nel voto del deputato ma piuttosto nel sistema, secondo la formula che sintetizza lo spettacolo come “The Friendly Face of Fascism” (che ricalca così ironicamente l’acronimo della compagnia). Il sistema esce totalmente allo scoperto, provocando la rottura dello schema su cui si regge lo spettacolo. *Pendiente de voto* segue infatti binari distinti che si sovrappongono l’un l’altro. Il primo corrisponde alla sessione di voto, in cui gli spettatori assumono il ruolo di deputati; il secondo prevede momenti in cui il sistema si palesa, secondo una procedura meta-teatrale, per mettere in dubbio la funzione dei partecipanti in relazione al sistema democratico; il terzo interroga i partecipanti sul significato dello spettacolo e sul senso generale dell’essere spettatore e deputato. I piani creati dal dispositivo si mescolano e si sovrappongono continuamente per dare vita a un meccanismo sofisticato che richiede allo spettatore un lavoro di decifrazione, come spiega Bernat:

Todo ese mecanismo representa el dibujo de la dramaturgia [...]. Llega un momento al final en que ese esquema se rompe: los participantes empiezan a plantearse la pregunta si nuestro sistema democratico representativo es, en tanto que dispositivo, un dispositivo ya de por sí viciado<sup>380</sup>.

Tutto il meccanismo drammaturgico svela infine l'essenza del sistema parlamentare come sistema occulto: c'è ma si nasconde, lascia all'individuo l'illusione della libertà, ma poi se la riprende, per giocarci e sopraffare il “dibattito democratico”. C'è il tentativo dichiarato di mostrare la teatralità di una politica in cui la “presa di parola”, l’“arte della persuasione” appaiono come pratiche svuotate del loro valore, come spiega Fratini Serafide:

“Parlamento” o “El lugar en que se habla”. En este parloteo hecho lugar hay espacio actualmente para toda la fenomenología del hablar: conversación, cotilleo, confidencia, escena callejera, vituperio, debate cultural, admonición. [...] A este continuo chachareo, que se propaga por todos los intersticios “del lugar en que se habla”, se debe el hecho de que, al día de hoy, el debate parlamentario sea en gran medida una ficción, o la interfaz mediática de manipulaciones más o menos apasionadas que tienen lugar, todas ellas, en la calma estratégica de los despachos, de los gabinetes, de las comisiones y de las sedes de los partidos<sup>381</sup>.

---

380 Cfr. Intervista a Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.

381 R. Fratini Serafide, *Teórica*, Note di dramaturgia, *Pendiente de voto*, 2012, <http://rogerbernat.info/en-gira/parlamento-titulo-de-trabajo-proyecto-2012/>, (pagina web consultata l’11.09.2018).

Portare la politica in teatro si traduce nello sperimentare il *teatro della politica*, mettendo a nudo le dinamiche che la governano, e che la rendono appunto una “finzione”. Un processo così descritto sempre dal drammaturgo:

*Pendiente de voto* trata de ser esa última playa. No ya la versión falsa de un verdadero debate parlamentario, sino la versión verdadera del falso debate vigente. No ya ficción de la política, sino política de la ficción: políticos verdaderos contra los verdaderos políticos; o política verdadera contra toda forma de realpolitik. ¿Teatro de inmersión? Más bien, teatro de emersión<sup>382</sup>.

*Pendiente de voto* presenta la “versione veritiera del falso dibattito vigente” che corrisponde alla “politica della finzione”. Un procedimento che Fratini Serafide definisce “teatro di emersione”: nonostante il partecipante sperimenti le varie fasi della seduta e del dibattito parlamentare, quella che affiora è l'immagine di un potere occulto che si nasconde dietro la facciata della *realpolitik*. Paradossalmente il luogo deputato alla finzione, il teatro, smaschera la *politica della finzione*: lo spettatore diviene consapevole dei vari livelli su cui gioca il sistema e ne prende le distanze, come *deputato* e come *spett-attore*. In questo senso il teatro di *Pendiente de voto* rappresenta a ben vedere un “laboratorio democratico”, come suggerisce Bernat Puigtobella:

*Pendent de votació* es podria definir com un laboratori democràtic que ens ajuda a descobrir la perversió que s'amaga en la inèrcia del vot. El votant inert cedeix el seu pes, però no la seva força, al cos electoral, que gira com una roda sense ànima ni una direcció volguda. [...] Un show que ens recorda que la democràcia a gran escala també pateix, per totes les seves esquerdes, les infiltracions de l'espectacularitat. [...] *Pendent de votació* és un espectacle que hauria de ser obligatori en tots els MBA i congressos de partits<sup>383</sup>.

*Pendiente de voto* pone domande destinate a restare aperte, ma, come afferma Roger Bernat il solo fatto di farle “apre la porta del possibile”:

Creo que el arte propone continuamente modelos alternativos, porque precisamente trabaja con las formas y en esa construcción de formas aparecen nuevas posibilidades y formas más complejas, que hacen que otra manera de imaginarse la vida del ser humano sea posible. Que luego eso se traslade a la

---

382 *Ibidem*.

383 B. Puigtobella, *El Show de Roger Bernat*, “Nuvol”, Barcelona, 16 maggio 2012, <https://www.nuvol.com/critica/el-show-de-roger-bernat/>, (pagina web consultata il 13.09.2018). “*Pendiente de voto* si potrebbe definire come un laboratorio democratico che ci aiuta a scoprire la perversione che si cela nell'inerzia del voto. Il votante inerte cede il suo peso, però non la sua forza, al sistema elettorale, che gira come una ruota senz'anima e senza una direzione voluta. [...] Uno spettacolo che ci ricorda che anche la democrazia su larga scala soffre, per tutte le sue crepe, le infiltrazioni della spettacolarità. [...] *Pendiente de voto* è uno spettacolo che dovrebbe essere obbligatorio in tutti gli MBA e i congressi dei partiti”.

sociedad civil es lo que me parece más dudoso, pero sólo por el hecho de imaginarlo, me parece que ya se abre la puerta de lo posible<sup>384</sup>.

*Pendiente de voto* trascende i confini definiti della scena per insinuarsi in una riflessione che a partire dal teatro sfocia nella società passando per la politica. O forse traccia il percorso inverso: parte dalla politica e sfocia nel teatro passando per la società. Proprio per la possibilità di realizzare questi incroci continui e mutabili, lo spettacolo interroga il concetto di libertà, tra sicurezza e manipolazione, e il ruolo della politica. E rappresenta un esempio di quella che può essere la funzione del teatro: interrogare, non per trovare risposta, ma per continuare a farlo.

### **III.6 *Numax-Fagor-plus*, reenactment dell'assemblea operaia**

*Numax-Fagor-plus* debutta nel luglio 2014 al Kunsten Festivals Des Artes di Bruxelles e viene presentato nello stesso anno, a luglio, al Festival Grec di Barcellona. Il lavoro nasce dalla volontà di indagare le vicende storiche di due fabbriche: la prima è quella di Numax, un'azienda di elettrodomestici di Barcellona che chiuse i battenti nel 1979. La seconda è quella di Fagor, una multinazionale di elettrodomestici di Mondragón, nei Paesi Baschi, chiusa nel novembre 2013.

Lo spettacolo crea una situazione assembleare, durante la quale i partecipanti sono invitati a interpretare i dialoghi reali tenuti dai lavoratori di Numax e di Fagor durante due assemblee organizzate nelle fabbriche. Ai dialoghi si affiancano le immagini delle registrazioni video realizzate durante le due assemblee. L'elemento di connessione tra le varie componenti dello spettacolo è il *reenactment*: una procedura che permette di passare da una vicenda all'altra attraverso il meccanismo della ricostruzione, rappresentando prima le vicende di Numax, poi quelle di Fagor e arrivare così a plus, sovrapposizione e mescolamento delle due.

#### **III.6.1 Genesi del progetto**

Il progetto *Numax-Fagor-plus* trae spunto da uno spettacolo precedente, *RE-presentation: Numax*, del 2013. Un lavoro nato da una proposta dell'artista Jordi Colomer che invitò Roger Bernat a partecipare, con uno spettacolo, ad una sua

---

384 R. Bernat in S. Olmo, *Entrevista con Roger Bernat a partir de su obra Pendiente de voto*, cit.



esposizione artistica. In quel periodo il regista catalano stava lavorando alla stesura di uno spettacolo che vedeva coinvolti una performer e gli spettatori nella realizzazione di un dialogo istantaneo.

Tutto ruotava attorno alle vicende lavorative e di lotta, messe in campo dagli operai della fabbrica Numax, che si concretizzarono in un'autogestione, scongiurando così, dal 1977 al 1979, la chiusura dell'azienda. Questo spettacolo vedeva come fonte d'ispirazione il documentario *Numax presenta...* del cineasta catalano Joaquim Jordà, realizzato nel 1979, quando il periodo di autogestione finì per volontà degli stessi lavoratori. Gli operai decisero infatti di destinare gli ultimi soldi della cassa comune, pari a settecentomila *pesetas*, alla realizzazione di un documentario che narrasse la loro lotta. Poiché i produttori del video erano gli stessi operai, un “comitato di censura” (interno alla fabbrica) decise di vigilare su ogni fase della registrazione. Il lavoro di Jordà, dunque, nella riproposizione dei momenti più rappresentativi del periodo di autogestione, documenta i fatti realmente accaduti: gli operai recitano se stessi, in una registrazione che avviene a posteriori. Lo spettacolo di Bernat, dunque, consiste nella ricostruzione storica dei fatti e ripropone le parole dei protagonisti, secondo il procedimento del *reenactment*.

Mesi più tardi, sull'onda di una crisi sempre più generale che investe, tra i principali Paesi europei, anche la Spagna, Roger Bernat resta colpito dalla vicenda di una fabbrica, quella di Fagor, a Mondragón nei Paesi Baschi, che nel novembre del 2013 chiude i battenti, causando così la disoccupazione di circa 1800 lavoratori. Il regista decide, insieme a tutta la compagnia, di contattare i lavoratori dell'impresa per recarsi a Mondragón e realizzare insieme a loro un reenactment di quanto accaduto anni addietro nell'azienda di Numax e discutere insieme della loro esperienza. Un desiderio che si ricollega alla volontà di produrre un filmato sulla linea di quanto già fatto da Joaquín Jordà negli anni Settanta con i lavoratori di Numax. Gli operai di Fagor accettano la proposta, cogliendo l'occasione per organizzare un'assemblea interna. Il giorno dell'incontro, la compagnia di Roger Bernat si ritrova con soli ottanta lavoratori dei milleottocento licenziati tre mesi prima: l'assemblea si dimostra un reale flop. Una volta rientrato a Barcellona, Bernat decide di convocare gli ex-lavoratori di Numax per

creare un ulteriore reenactment di *Numax presenta...* e per guardare e commentare insieme il filmato registrato a Mondragón con i lavoratori di Fagor. Non tutti gli ex-operai di Numax partecipano all'assemblea: alcuni sono morti, altri sono troppo anziani, altri ancora non vogliono ricordare quei giorni. All'assemblea del 28 febbraio 2014 partecipano una ventina di ex-lavoratori, in un gruppo che, nonostante siano passati molti anni da allora, appare ancora piuttosto unito.

*Numax-Fagor-plus* è il risultato di tutti questi diversi incontri, riproposti attraverso i dialoghi tra gli ex-operai e alcuni filmati degli stessi che permettono di rivivere le situazioni sotto forma di reenactment. Lo spettacolo dà la possibilità ai partecipanti di vivere una situazione d'assemblea. Dalle parole alle immagini, il regista crea un'ingegnosa macchina scenica che funziona per incastri e concatenazioni precise.

### III.6.2 Lo spettacolo

*Numax-Fagor-plus*<sup>385</sup> si svolge in una sala adatta ad accogliere un'assemblea: due file ai due lati del perimetro scenico riflettono la disposizione tipica di una sala riunione. Si distingue uno sgabello posto a un lato della sala, all'interno del semicerchio: il posto riservato alla performer<sup>386</sup>. Alle due estremità della sala, invece, sono situati due schermi giganti, uno a destra e un altro a sinistra. Gli spettatori, prima che lo spettacolo inizi, si siedono. La performer ha il compito di dare il via al momento scenico, che è quello relativo alla prima parte: NUMAX 1979, 1° MOVIMIENTO. Seduta nella sua postazione, guardando di tanto in tanto i partecipanti che la circondano, la performer inizia a leggere le frasi che compaiono sullo schermo di fronte a lei. Si tratta di Mercè, una delle lavoratrici che fece parte del movimento di autogestione di Numax: prende avvio in questo modo la prima parte dello spettacolo, mentre in una delle prime file siede, accanto ai partecipanti, il regista Roger Bernat. Gli spettatori, seduti dalla parte in cui si trova Mercè, non possono leggere sullo

---

385 Per l'analisi dello spettacolo ci riferiamo qui alla rappresentazione dell'11 luglio 2014 al Museu d'Arqueologia de Catalunya, a Barcellona, nell'ambito del Festival Grec 2014.

386 La performer dello spettacolo è una persona informata pochi giorni prima del ruolo che dovrà assumere. Non le viene richiesto di imparare il copione, deve semplicemente leggere le parole dai monitor e fungere da "leader". Normalmente la compagnia predilige una persona che abbia già avuto un certo tipo di esperienza nel tenere un discorso pubblico, e nell'assunzione di un ruolo per la difesa della causa comune.

schermo le parole pronunciate dalla performer, costretti così a guardare direttamente la donna. La lavoratrice spiega i motivi principali per cui gli operai hanno deciso di dare vita a una gestione autonoma della fabbrica. Poco dopo, sullo schermo, compaiono nomi diversi da quelli di Mercè: sono altri lavoratori che, come lei, intervengono per raccontare la loro lotta. In questo momento spetta al pubblico prendere la parola, secondo la libera iniziativa di ciascuno. Si creano attimi di silenzio, in cui ciascuno attende l'intervento di altri: arriva sempre il momento, magari dopo lunghe pause, in cui qualcuno si assume la responsabilità di iniziare. Mentre le parole sui monitor danno vita a veri e propri dialoghi tra i partecipanti, che interpretano il ruolo degli ex-operai, si impone l'intervento del lavoratore Jorge Lorenzo. Gli viene chiesto esplicitamente di guardare la telecamera mentre sta parlando:

JORGE LORENZO (hablando al CAMERAMAN): En aquel tiempo el salario era mínimo...

... Me parece que éramos una de las fábricas que cobráramos menos...

... y en cuanto a seguridades en el trabajo y a todo este tipo de cosas, estaba fatal.

... Había máquinas que ya estaban denunciadas a la Delegación de Trabajo por accidente.

... Incluso había una máquina que era muy tóxica y no se quitó hasta la huelga<sup>387</sup>.

Lo spettatore partecipante esegue perfettamente le indicazioni, anche se, nella maggior parte dei casi, ignora di trovarsi all'interno di un filmato girato da un gruppo di lavoratori realmente esistiti.

Dopo questa prima parte, in cui si susseguono sotto forma di botta e risposta i vari interventi dei partecipanti, appaiono sugli schermi alcuni spezzoni delle immagini reali dell'assemblea di Numax. Si tratta del filmato di Joaquim Jordà: sono riconoscibili, attraverso i nomi trascritti nel video, i volti dei protagonisti che poco prima avevano preso la parola nell'assemblea.

Si determina un passaggio fondamentale dello spettacolo: i partecipanti, vedendo il reale volto del "personaggio", lo raffrontano con quello della persona che, nella dinamica scenica, ha interpretato il suo ruolo. Il pubblico inizia lentamente a capire

<sup>387</sup> Qui e in seguito il testo è estratto dallo spettacolo *Numax-Fagor-plus*, per gentile concessione della compagnia.

che si trova dentro una storia, quella narrata all'interno di un documentario. Si inserisce, inoltre, a partire da questo momento, un ulteriore video: quello del regista che, insieme ai suoi collaboratori, lavora a tagliare, aggiungere e spostare parti del documentario, mentre si riconosce chiaramente la sua voce che fornisce di volta in volta indicazioni sui passaggi da sottolineare. Un momento in cui il regista sta deliberatamente manipolando gli eventi per creare incastri che trascendono la consequenzialità storica.

Si entra così nella seconda fase dello spettacolo: FAGOR, 2014. 2° MOVIMIENTO. Le vicende ora proposte sui monitor si riferiscono alle conversazioni degli operai della fabbrica basca durante l'assemblea convocata da Roger Bernat. Il performer cambia: Mercè lascia il posto a Idoia, un'ex lavoratrice dell'azienda di Mondragón, ma resta comunque nella sala, disponendosi sul lato opposto rispetto a quello della nuova performer. Ora viene chiesto a uno degli spettatori di prendere in mano le redini del gioco, fungendo da "leader" dell'assemblea: la risposta si fa attendere ma arriva, alle volte, anche inconsapevolmente, quando il partecipante accetta senza aver capito del tutto il ruolo che dovrà assumere. Il pubblico deve cambiare disposizione, spostandosi con la sedia a fianco di Idoia, guardando così nella direzione di un unico monitor. Mentre sono riproposti i dialoghi degli ex lavoratori di Fagor, attraverso gli interventi diretti del pubblico, sullo schermo appaiono le immagini che ritraggono il momento assembleare svoltosi a Mondragón. Anche in questo caso, si riconoscono i protagonisti reali, che vengono ripresi non solo nel momento del dibattito ma anche durante la visione da parte del gruppo del filmato di Jordà *Numax presenta*.... Un colpo di scena vuole che, improvvisamente, mentre i partecipanti sono nuovamente coinvolti nei dialoghi dei lavoratori, appaia un nuovo personaggio. È il director (il regista) che chiede a Laura, ex-lavoratrice di Fagor, se le piace il nuovo lavoro che sta facendo nell'azienda Eroski dopo il ricollocamento:

LAURA: Hoy he tenido un buen día.

... Son los primeros días y la inseguridad no me gusta. Me gusta controlar mi puesto de trabajo.

... Parece una tontería pero cuando vamos a un supermercado no nos quedamos con el trabajo de la cajera [...]

ESPECTADOR QUE HACE DE DIRECTOR DEL ESPECTÁCULO: ¿En Fagor estabas en la cadena?

LAURA: Estuve 6 años en la cadena...

... luego fui cargadora de cadena con el fenwich y terminé de cubre-bajas.

... Lo hacías todo, lo que hiciera falta. Era muy dinámico. Tenías que controlar todo el taller [...]. Era divertido.

Poco dopo, Laura, rivolgendosi sempre al regista, chiede se chi interpreta un personaggio debba mantenerlo fino alla fine.

LAURA: Hay que conservar el personaje hasta el final?

ESPECTADOR QUE HACE DE DIRECTOR DEL ESPECTÁCULO: Más o menos. Un solo personaje por persona.

MUJER JOVEN: Yo no me acuerdo de los personajes que he hecho hasta ahora.

Arriva a questo punto lo squarcio di un ulteriore filmato: questa volta sono i lavoratori di Numax a essere ripresi mentre stanno guardando la riunione, svolta poco tempo prima, degli ex-operai di Fagor. Entrambi i filmati, quello di Numax e quello dell'azienda basca sono stati svelati.

Si entra così nella terza fase dello spettacolo: PLUS (Barcelona, Mondragón, el más allá. 1979, 2004, 2014, todo mezclado). 3° MOVIMIENTO. L'esperienza di Numax del 1979 e quella di Fagor del 2014 si ritrovano ora mischiate, in un *unicum* composto di frammenti diversi. Inizia il dialogo tra due epoche, fra Idoia, Mercè e alcuni degli ex-lavoratori di Numax e di Fagor, mentre sugli schermi continuano a comparire spezzoni dei filmati delle assemblee: il passato contro il presente, il presente contro il passato. Spunta la voce di Magda, ex-lavoratrice di Numax, che chiede:

MAGDA: ¿Estáis seguros de que esto va a funcionar?

... ¿Los ESPECTADORES se pasan toda la obra leyendo y repiten lo que nosotros dijimos hace 35 años?

ESPECTADOR QUE HACE DE DIRECTOR DEL ESPECTÁCULO: Lo que dijisteis hace 35 años y lo que estáis diciendo ahora...

... De hecho, ya lo intentamos con los TRABAJADORES de Fagor...

... De los 1800 despedidos vinieron 80.

... Pero el ordenador no funcionó y el encuentro se convirtió en una asamblea improvisada.

... Pero la idea era que en Fagor se volviera a decir lo que se dijo en Numax.

Il passaggio appena citato mette in luce, da un lato, il rischio alla base del meccanismo creato dal dispositivo, che si può tradurre in un nulla di fatto se gli spettatori decidono di non partecipare; dall'altro, la spiegazione del regista su quale fosse l'idea iniziale del lavoro, che non si è materializzata poi nei fatti (dato che per Fagor non si ripropone la lotta operaia di Numax).

Compare sul finire anche il personaggio che interpreta Joaquim Jordá, che si presenta come l'autore del documentario *Numax presenta...*, e spiega le motivazioni per cui decise di realizzare quel particolare tipo di lavoro documentario. Questo passaggio permette ai partecipanti di avere una chiave di rilettura di quanto hanno vissuto fino a quel momento.

Nel raffronto tra Numax e Fagor pare evidente la disfatta di quest'ultima: un ex lavoratore della fabbrica chiede, rivolgendosi al director, quale è stato il motivo reale di questo spettacolo e perché abbia deciso di farlo proprio in un teatro. Il regista, normalmente uno spettatore (anche se Bernat siede tra i partecipanti, ma interpreta un altro personaggio), risponde di aver provato a realizzare la performance all'interno della stessa fabbrica, cosa rivelatasi impossibile per la scarsa partecipazione. Così si è reso necessario cercare un altro luogo per portare a compimento il progetto: il teatro era lo spazio adatto per suggellare la sua stessa sconfitta:

ESPECTADOR QUE HACE DE DIRECTOR DEL ESPECTÁCULO: Los TRABAJADORES de Numax habían perdido pero, por unos meses...

... habían sido dueños de su destino.

... Los TRABAJADORES de Fagor habían fracasado.

IDOIA (Señalando al ESPECTADOR QUE HACE DE DIRECTOR DEL ESPECTÁCULO): Y tú también habías fracasado...

Esperabas encontrar una historia heroica como la de Numax y te topaste con nosotros.

ESPECTADOR QUE HACE DE DIRECTOR DEL ESPECTÁCULO: Lo que pasó fue que me di cuenta de que no tenía ningún sentido hacer este espectáculo en la fábrica.

... Estaba condenado a hacerlo en teatros como éste. Y para un público de teatro. Ése era mi fracaso.

... Vosotros en la fábrica y yo aquí en el teatro.

I dialoghi si interrompono. I partecipanti vengono invitati ora a ballare, iniziano Idoia e Mercè e poi altri con loro. Suonano le note dell'*Internazionale* e tutti cantano. Gli schermi smettono di narrare.

### III.6.3 Numax, Fagor e plus: tempi “transitivi”

*Numax-Fagor-plus* si presenta come un corpo scenico formato dal montaggio e dall’incastro di parti differenti. Ognuna di esse è unita all'altra dalla volontà di riproporre la situazione assembleare che si creò dapprima nell'esperienza di Numax, poi in quella di Fagor, per giungere alla fase finale di plus. Lo spettatore rivive le situazioni attraverso i dialoghi, le parole e le immagini che ritraggono i protagonisti, passati e recenti, di due storie operaie differenti, che hanno segnato tentativi riusciti o falliti della loro “lotta”.

Lo spettacolo trae spunto dalla necessità di riattualizzare quanto accadde nel 1979 con i lavoratori di Numax, creando un tracciato che a poco a poco formi un dialogo tra Numax e Fagor, in modo che essi, guardandosi reciprocamente, interpretino quello stesso flusso storico in cui sono inseriti.

Prima di analizzare il ruolo interpretato dagli spettatori attraverso le loro azioni, è bene comprendere la funzionalità di ciascuna delle tre parti secondo il valore storico transitivo, che Roger Bernat ha individuato nel contributo *La Historia: tiempos transitivos* di Pablo González Morandi<sup>388</sup>. La visione del documentarista permette un'inquadratura storica mirata, dalla quale si desume il valore fondamentale delle relazioni tra le differenti parti dello spettacolo. Numax, la prima, consiste nella trascrizione letterale di alcuni dialoghi dei lavoratori e consente così al pubblico di

---

388 Cfr. P. González Morandi, *La Historia: Tiempos Transitivos*, all'interno delle note di regia e di drammaturgia dello spettacolo *Numax-Fagor-Plus*, 2014, <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>, (pagina web consultata il 13.09.2018).

rivivere i discorsi fissati nel filmato *Numax presenta...* di Joaquim Jordà. I dialoghi sottolineano la predominanza, nella vicenda di Numax, di uno spirito di gruppo coeso nella lotta operaia, tradotto nel periodo di autogestione. Questo è evidente in alcune delle frasi maggiormente citate nel documentario:

Amnistía laboral/ Readmisión despedidos/ Antes nos reprimían, ahora nos reprimen y nos quitan el puesto de trabajo/ Solidariedad con los trabajadores/ Amnistía, libertad, Estatuto d'autonomía/ Por una salida de la crisis favorable a los trabajadores/ El pueblo unido jamás será vencido/ No al despido libre/ Libertad sindical, derecho de huelga/ No al pacto de la Moncloa/ Viva la clase Obrera<sup>389</sup>.

La mobilitazione riflette le ragioni della classe operaia, anche se alla fine non riesce a evitare la chiusura della fabbrica: la vicenda si chiude come una “vittoria-fantasma”, riuscendo a scongiurare la chiusura della fabbrica per soli due anni, ma non a garantirne la sopravvivenza.

Quella di Fagor, invece, appare come un'esperienza differente. La sua chiusura, come precisa Pablo González Morandi

ha provocado un gran drama personal y social en todo el valle de Modragón. [...] En la actualidad, la esperanza de ser recolocado en otras empresas del grupo MCC ha fomentado un cierto individualismo que [...] parece haber desactivado la protesta<sup>390</sup>.

Smarrimento per la perdita del lavoro e un marcato individualismo degli operai segnano l'esperienza dei lavoratori, e questo si manifesta nelle parole pronunciate durante l'assemblea:

Democracia real ya/ No somos mercancía en manos de políticos y banqueros/ Stop desahucios/ No, no, no nos representan/ Toma la calle/ Lo llaman democracia y no lo es/ No hay pan por tanto chorizo/ Violencia es cobrar 600 euros/ No a los recortes/ Democracia 2.0/ Juventud sin futuro, sin casa, sin curro, sin miedo/ Error del sistema, reiniciando/ Esta crisis no la pagamos<sup>391</sup>.

Roger Bernat deve dunque rapportarsi a due esperienze completamente diverse. Qui entra in gioco la terza e ultima parte dello spettacolo, plus, un assemblaggio di immagini e parole che esplicitano il *fracaso* (sconfitta) di un possibile dialogo in continuità tra Numax e Fagor: l'intervallo temporale che intercorre tra le due esperienze è di trentacinque anni, un periodo in cui sono avvenuti molti cambiamenti

---

389 *Ibidem*.

390 *Ibidem*.

391 *Ibidem*.



che hanno visto scomparire la parola “lotta operaia” nel senso più proprio del termine. Nel caso specifico di Fagor, solo ottanta lavoratori decidono di partecipare all'assemblea organizzata dalla compagnia, che di fatto si traduce nella prima e unica riunione degli operai dopo il licenziamento. Nel caso di plus si evince la “transitività” del tempo, di cui parla lo stesso Pablo González Morandi: scorre, va avanti, senza ripetersi. Nelle due esperienze di Numax e di Fagor non è possibile rintracciare nell'una le tracce sensibili dell'altra. Il carattere transitivo della temporalità separa quindi le due esperienze e corrisponde non solo al *fracaso* di una storia che in questo caso non si ripete, ma anche alla condanna delle aspettative iniziali del regista. Infatti, nel passaggio da un'esperienza all'altra, in quello che diviene uno sguardo quasi documentale, Bernat si aspettava di trovare nell'azienda di Fagor un gruppo agguerrito di lavoratori pronti alla lotta e di poter quindi lavorare in continuità con le vicende di Numax. Aspettative disattese, come dicono le sue parole:

En cuanto trabajo documental, estuvo lleno de sorpresas muchas de ellas no agradables. Como por ejemplo darse cuenta de que, los trabajadores de Fagor estaban asumiendo el rol de víctimas y sin ninguna intención de luchar contra esa victimización [...] Al principio pensábamos que la historia se repetía, pero nos dimos cuenta de que no era así. Eso para nosotros fue un fracaso. Antes, cuando decidimos de hacer este proyecto estábamos seguros de llegar a Mondragón y encontrar lo mismo de Numax con trabajadores que luchan contra las injusticias del capital, con la gente de los Países Bascos que tiene fama de ser gente luchadora<sup>392</sup>.

Essersi reso conto che gli eventi seguivano un corso differente rispetto a quanto preventivato ha richiesto uno sforzo da parte del regista e dei suoi collaboratori:

De repente cuando, nos encontramos con gente que no tenía nada que ver, con nuestras ideas y nuestras expectativas, no queríamos creerlo. Tuvimos que correr para entender lo que estaba ocurriendo y nos ha costado mucho meter ese aspecto en el espectáculo. Al principio negabamos esa realidad, no queríamos aceptar que lo de Fagor era un fracaso. Y que en ese fracaso nosotros también estábamos fracasando. Pero al final, tengo una sensación de que ha sido más enriquecedor aceptar ese fracaso que no haber entrado en toda la épica de Numax<sup>393</sup>.

Dalla presa di consapevolezza del fallimento e, conseguentemente, del tradimento delle proprie aspettative, nasce l'intento di mostrare apertamente la possibilità di comunicare senza per forza dover unificare le esperienze, ma segnando forti

---

392 Intervista a Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.

393 *Ibidem*.

discontinuità e rotture. *Plus* nasce come materializzazione del dialogo tra due epoche, nel momento in cui Mercè e Idoia, guardandosi da lontano, si parlano, si confrontano senza trovarsi l'una nell'altra, come osserva Bernat in un'intervista:

Tant l'expérience avec les ex-travailleurs de Fagor que celle avec ceux de Numax amènent une mise en abyme qui nous confronte à une trahison. Personne ne se reconnaît dans les paroles de ses prédécesseurs. Ceux de Fagor ne se reconnaissent pas dans les mots de ceux de Numax. Les anciens de Numax ne se reconnaissent pas dans les mots des travailleurs de Fagor. Ils ne se reconnaissent même pas dans leurs propres mots d'il y a 35 ans<sup>394</sup>.

Il non riconoscimento reciproco tra i protagonisti di Numax e Fagor si traduce pienamente nelle componenti di *Plus*, dove viene creato un dialogo tra quelli che appaiono come tempi "transitivi" ma che in realtà approdano a una rottura di fondo, nella sostanziale e reciproca impossibilità di riconoscimento tra i due tempi.

Ciò che appare importante è proprio il tentativo di far dialogare due epoche distinte in modi completamente differenti. È dunque fondamentale analizzare quali strumenti scenici vengono messi in atto per trasformare una presunta continuità tra due epoche nella sua più estrema rottura. E qui entra in gioco il *reenactment* e il ruolo assunto dallo spettatore.

### III.6.4 Il reenactment: i tempi della *parola*

L'elemento determinante di tutto lo spettacolo è dato dal *reenactment*: epoche, storie e personaggi diversi compongono l'ossatura del dispositivo concepito per lo spettacolo, attraverso lo strumento della ricostruzione che da storica si trasforma in documentaria e da documentaria diviene scenica. Affinché il processo del reenactment possa compiersi è necessario che lo spettatore decida di prendere la parola e, così facendo, legittimi la funzionalità del dispositivo. Solo così si rende esplicito il carattere di finzione, secondo il quale i partecipanti interpretano, di volta in volta, secondo una loro libera scelta, i vari personaggi.

Il reenactment si realizza nel momento in cui gli individui devono riprodurre prima i dialoghi degli ex-lavoratori di Numax e poi quelli di Fagor. La ricostruzione riguarda anche la riproposizione dei video, che avviene perlopiù per spezzoni e frammenti,

<sup>394</sup> Roger Bernat\_FFF, *Numax-Fagor-Plus*, "Cent quatre-paris" 24 settembre 2014, <http://www.104.fr/programmation/evenement.html?evenement=400>.

facendosi così vero e proprio procedimento drammaturgico. La ricostruzione è interessante nella misura in cui non riguarda le azioni, ma le *parole*. Una scelta non casuale come puntualizza Bernat:

A diferencia de las recreaciones históricas de las grandes batallas [...] en lugar de recrear los movimientos de los protagonistas, se recreaban sus palabras, que en verdad eran la verdadera acción de la ocupación de la fábrica, el único acto que políticamente tenía sentido que forzáramos a repetir al público que iba a venir a ver una performance<sup>395</sup>.

La parola diviene così lo strumento attraverso il quale riattualizzare una parola già detta (in entrambi i casi nelle assemblee degli ex-operai). Per questo motivo il regista decide di far ripetere al pubblico quelle stesse parole, in un procedimento che si avvicina alla liturgia. Fratini Serafide, drammaturgo dello spettacolo, osserva:

Incluso en el ámbito religioso del culto, la liturgia que es la reactualización de un misterio, prescinde totalmente de la identidad o sinceridad del oficiante: el ministerio no pierde validez aunque lo lleve a cabo el peor de los curas. [...] Es más, sólo puede concebirse el ministerio que consiste en la actuación del misterio como hecho cumplido, de la salvación como adquirida y al mismo tiempo actual, en las formas operativas u operacionales del gesto y las palabras que vuelven, incansablemente, a actuar la escritura<sup>396</sup>.

La liturgia in questo caso serve come metafora per descrivere il procedimento della dialettica operaia nei momenti assembleari. Il regista catalano segue questa procedura in una dimensione in cui le parole pronunciate dagli operai prescindono dalla bravura o dalla inefficacia di chi le pronuncia. Si crea, in questo modo, una scissione tra la parola e chi la incarna: due entità estranee che, nonostante la loro reciproca non-appartenenza, ricreano materialmente il valore determinante del procedimento “liturgico” nella dialettica della lotta operaia. Fratini Serafide aggiunge inoltre:

Es innegable que, en su construcción de una dramaturgia del debate, la lucha obrera heredó una prerrogativa de la liturgia en sentido clásico: la idea de que la promesa de una libertad factual futura tuviera sentido sólo si ya había libertad, es decir, si esa libertad era un hecho cumplido para la conciencia obrera; y la idea de que [...] el lugar donde la libertad potencial se experimentaba a sí misma, se actuaba como ya efectiva, era la operación del discurso, la construcción, el encaje compartido de un dispositivo de libertad común<sup>397</sup>.

---

395 Cfr. P. González Morandi, *La Historia: Tiempos Transitivos*, cit.

396 R. Fratini Serafide, *El teatro: ex opere operato*, Note di drammaturgia dello spettacolo *Numax-Fagor-Plus*, 2014, <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>, (pagina web consultata il 12.09.2018)

397 *Ibidem*.

L'eredità che la lotta operaia deriva dalla “liturgia” è una concezione di libertà che, per rendersi realmente effettiva in un'ottica futura, deve già appartenere alle dinamiche interne della coscienza operaia. È proprio il discorso operaio a farsi strumento di liberazione, divenendo “l'incastro condiviso di un dispositivo di libertà comune”<sup>398</sup>. Seguendo questa logica, il reenactment permette ai partecipanti di fare proprie le parole che, nel momento in cui sono state prodotte, si inserivano in un futuro immaginato come già presente. Precisa sempre il drammaturgo:

Si podemos esperar, a través de una nueva idea de reenactment, que ese pasado pueda ser imaginado como aún presente mediante la operación del discurso, es porque en su tiempo fue, mediante la misma operación discursiva, un futuro imaginado como ya presente<sup>399</sup>.

Il ruolo dello spettatore consiste dunque nell'incarnare parole già dette, che non vengono però improvvisate nel momento in cui sono pronunciate: si tratta di una ricostruzione che, se da un lato ingloba livelli temporali differenti, dall'altro trascende il carattere particolare di chi la pronuncia, creando una *voz ajena* (voce straniera), come osserva sempre Fratini Serafide:

Los espectadores [...] están invitados a practicar su auto-recongnición, es decir, escuchar las palabras ajenas en la incongruencia, en la distancia crónica y estética de la voz propia, midiendo si es posible la capacidad de persuasión de esas palabras más allá de cualquier “toma de palabra”<sup>400</sup>.

I partecipanti ascoltano le parole nella distanza, nell'incongruenza, sperimentando quale possa essere il tipo di persuasione di un discorso che si allontana da qualsiasi “presa di parola”. Diventa evidente che nessun tipo di persuasione è possibile: il discorso resta distante, distaccato, oltre la persona che lo pronuncia. La parola possiede un tempo proprio che è quello collettivo, non inteso come tempo che unisce le persone per il fatto di pronunciare, nello stesso momento, un discorso. Si tratta piuttosto di un tempo che fa della parola la parola dei tempi che si incrociano, si sovrappongono, si immobilizzano. Un discorso che non si distacca mai dal legame profondo con il momento in cui ha avuto origine. In questo senso, il reenactment rende possibile la *colectivización de la palabra*<sup>401</sup>:

---

398 *Ibidem*.

399 *Ibidem*.

400 *Ibidem*.

401 Cfr. Intervista a Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.

La colectivización de los medios de producción se convierte en una colectivización del discurso, más fuerte porque quien lo dice no es persuasivo en sí, no se convierte en lo que dice ser, y no se escucha a sí mismo con menos perplejidad de los que lo escuchan<sup>402</sup>.

Nonostante le parole non generino un discorso in grado di persuadere (ma, al contrario, creino più perplessità sia in chi recita, sia in chi ascolta), esse continuano a mantenere il loro significato intrinseco:

Las palabras [...] siguen teniendo sentido. Lo cual nos permite pensar que las palabras, entonces y ahora, tienen sentido propio, no necesitan ser encarnadas para ser verdaderas. Ahí es donde la cosa empieza a funcionar. Que cada uno coja de esas palabras lo que pueda tener sentido para sí<sup>403</sup>.

Il processo di reenactment evidenzia, come suggerisce Bernat, che gli spettatori, nel riprendere la parola degli operai non possono ricordarne il valore: perché essa appare distante, lontana, inconciliabile con il loro modo di esprimerla. Colei che ricorda è la parola: essa ricorda gli operai di Numax, gli operai di Fagor e in ultima istanza ricorda gli spettatori nel loro atto di porsi come ricreatori di un procedimento liturgico-drammaturgico che assembla, smonta e riassembla temporalità differenti. Si produce, tra le varie concatenazioni narrative, una “drammaturgia della parola che ricorda” e che possiede una forma curiosamente circolare, come osserva il regista:

Sin embargo todas esas palabras, las de Numax, las de Fagor y las de la charla que mantuvimos tras el encuentro con los ex trabajadores de Numax, siguen hoy resonando poderosamente. Circulan, las hacemos circular, pero nunca llegan a encarnarse donde se las espera<sup>404</sup>.

La “finzione” dello spettatore nell'indossare il discorso di un personaggio o di un altro è una finzione che sfuma: il loro ruolo appare non veritiero, mentre le parole che stanno interpretando appartengono a qualcosa di reale. Si tratta di una realtà che per molti è sconosciuta, perché storicamente o spazialmente lontana. Ma per questo non meno “vera”. Il reenactment creato dal regista possiede così un valore politico e sociale che coincide con la ripetizione di gesti e parole da parte degli spettatori. Come osserva Fischer-Lichte:

---

402 R. Fratini Serafide, *El teatro: ex opere operato*, cit.

403 R. Bernat in Ó. Cornago, *Uno va al teatro a ser manipulado*, cit., p. 224.

404 R. Bernat, *El proyecto*, Note di regia dello spettacolo *Numax-Fagor-plus*, <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/> (pagina web consultata il 13.09.2018).

La ripetizione dell'azione è tornare a mettere in opera (re-enactment) e un tornare a sperimentare (re-experiencing) un repertorio di significati stabiliti socialmente in anticipo<sup>405</sup>.

In *Numax-Fagor-plus* è la stessa ripetizione, nel senso di “tornare a mettere in opera” e nel senso di “tornare a sperimentare”, a dare valore alle parole di esperienze così differenti come quelle delle due fabbriche. In un certo senso l'azione della ripetizione unisce e separa nel medesimo tempo, a prescindere che intercorrano grandi differenze tra le due esperienze lavorative.

L'esperienza di Numax rimanda a una parola politica che racchiude lo spirito di lotta caratteristico del desiderio di libertà degli operai della fabbrica. Trasmettere invece l'assenza di questo spirito nell'esperienza di Fagor significa farsi tramite di un cambiamento sociale. Agli spettatori il compito di iscriversi in quelle parole politiche: il rapporto con il lavoro, il rapporto con il potere, la responsabilità in quanto “individuo”, la lotta di classe. Si tratta del significato assunto dalla partecipazione spettatoriale nel caso specifico di *Numax-Fagor-plus*: una partecipazione che non si basa su un procedimento stimolato dalla comune appartenenza o identificazione degli spettatori con un movimento politico o sociale, ma che ha a che vedere con l'emergere di una “comunità di progetto”.

### **III.6.5 Comunità di progetto e *participación real***

Lo spett-attore di *Numax-Fagor-plus*, come visto, non ha un compito semplice: si trova catapultato in una concatenazione di ricostruzioni storiche che da Numax passano a Fagor, per poi mescolarsi in plus, dove i livelli narrativi delle vicende paiono del tutto sovrapposti. Inizialmente tutto può sembrare un gioco. Lo spettatore scopre soltanto passaggio dopo passaggio di non trovarsi in un semplice gioco di ruoli, ma di essere parte della ricostruzione di eventi storici realmente accaduti. Lo smascheramento di questo procedimento avviene tramite l'alternanza sugli schermi di parole e video delle assemblee, secondo livelli differenti.

Il dispositivo scenico restituisce la complessità delle vicende proposte e, così facendo, mette tutti i personaggi delle storie narrate – gli ex-operai delle due fabbriche – e lo

---

405 E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., p. 56.

stesso regista, nella condizione di dover ricostruire quanto accaduto. Il primo elemento tramite il quale il dispositivo si evidenzia è il silenzio: una volta che sugli schermi appaiono le parole dei primi dialoghi, gli spettatori decidono se prendere o meno la parola:

Cuando hay momentos de silencio el dispositivo se expresa y se materializa la aceptación, por parte de todos los participantes, del posible fracaso. A veces puede pasar que el espectáculo se clave. Se materializa un silencio en el que los espectadores están testando el dispositivo. “Si todos nos callamos va a salir un actor a hablar o se muere el espectáculo?”: esa es la pregunta que se ponen en silencio los participantes<sup>406</sup>.

Il silenzio si unisce all’attesa che accada qualcosa, mentre gli spettatori avvertono la sensazione di essere *sequestrati* dal dispositivo, cioè totalmente soggiogati dalla sua azione. Sentirsi sequestrati dal dispositivo pone lo spettatore “no solo en la posición de observador e intérprete sino también en la de manipulador y ejecutante”<sup>407</sup>. Accettando di interpretare le parole, il partecipante legittima infatti il funzionamento del dispositivo e diviene a sua volta manipolatore della dinamica in atto, come osserva sempre Bernat:

El espectador se queda totalmente atrapado en esa concatenación escénica. Al principio cree que la que está viviendo es la reconstrucción del vídeo realizado para documentar la lucha de los trabajadores de Numax. Después se dá cuenta que es la reconstrucción de la película de los ex trabajadores de Numax que estaban haciendo la reconstrucción de lo que había ocurrido en la fábrica de Fagor. Enseguida el espectador realiza que también los ex trabajadores de Fagor realizan una reconstrucción del video de *Numax presenta...* En ese *zoom out* tan fuerte se plantea la lucha obrera y se encuentra la relación del espectador con la lucha obrera. Hasta a qué punto tú te encarnas como obrero? Hasta qué punto tú siendo estudiante o yo siendo director de teatro no somos un obrero que ha perdido la consciencia de serlo? Allí está el juego del espectáculo<sup>408</sup>.

Travolto da un ininterrotto concatenamento di immagini e parole, lo spettatore si pone diverse domande: qual è il mio ruolo di fronte a quanto sto leggendo o vedendo? Dove mi posiziono come individuo nei confronti della lotta operaia? Lo spettatore deve trovare la “sua” risposta. Ogni passaggio curato dal dispositivo corrisponde a un aggrovigliamento che pone lo spettatore a confronto con il suo ruolo e con quanto lo circonda, soprattutto nel momento in cui ha il sopravvento un imbarazzante e

---

406 Intervista a Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.

407 R. Bernat in Ó. Cornago, *Uno va al teatro a ser manipulado*, cit., p. 218.

408 Intervista a Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.

inconsueto silenzio. Il dispositivo fa comprendere agli spettatori che tutto si potrebbe fermare a quel silenzio, senza dare seguito allo spettacolo. Il rischio, per sua natura, non mette al riparo da un possibile fallimento:

Para nosotros, como compañía, es muy importante que no haya nadie que esté allí para salvar la situación. La situación no se salva. Si nos hundimos, nos hundimos todos, y aceptamos que, como colectividad, no hemos querido sacar la fabrica adelante<sup>409</sup>.

Nel momento in cui si impongono momenti di silenzio e di lunga attesa, gli spettatori e il regista, seduti nel medesimo cerchio dell'assemblea, stanno in qualche modo testando il dispositivo. Misurano non solo la disponibilità del partecipante di prendere parte al dibattito, ma anche il limite di azione o non-azione dello spettacolo stesso.

Una dinamica descritta molto bene da Fratini Serafide:

Negli spettacoli spesso ci sono tempi morti che a noi piacciono moltissimo perché sono tempi di grande perplessità, in cui lo spettatore deve rompere il ghiaccio, come accade ad esempio in *Numax-Fagor-plus*. E percepisci subito se gli spettatori rompono il ghiaccio perché sono confusi o rompono il ghiaccio perché hanno deciso di assumere la responsabilità di fare qualcosa affinché il dispositivo possa continuare a funzionare. In questo caso è importante lasciare al pubblico tutto il tempo necessario per decidere, come se gli dicessimo: “C’è tutto il tempo che volete quindi non ci potrete accusare mai in nessun momento di avervi messo fretta. Se avete fretta la colpa sarà vostra”<sup>410</sup>.

Importante, in altre parole, è la disponibilità dello spettatore ad assumere su di sé la responsabilità di prendere la parola, legittimando la funzionalità del dispositivo che permette così la riuscita dello spettacolo. Non esiste alcuno stratagemma pensato per risolvere la situazione: tutto si risolve nell’orizzontalità dell’azione tra i partecipanti.

Al proposito Bernat commenta:

La parte principal es que ocurra algo y cuando hablo de ocurrir algo es que se produzca algún tipo de conexión colectiva en la sala. Muchas veces he tenido la sensación de que para mí un espectáculo funciona cuando en lugar de tener una conexión en vertical con el escenario, tengo una conexión en horizontal con los espectadores que me rodean. Y allí es cuando para mí el espectáculo ha funcionado y es genuino<sup>411</sup>.

---

409 *Ibidem*.

410 R. Fratini Serafide, *Forme della partecipazione*, Tavola rotonda, cit.

411 Intervista a Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.



L'energia orizzontale che si produce nello spettacolo non riguarda unicamente le relazioni che si innescano tra i partecipanti durante il processo di *reenactment*, ma definisce anche il rapporto del regista con gli spettatori:

El teatro desde hace cincuenta años ha tenido la tendencia a refugiarse detrás de un marco. Tengo la sensación de que el teatro a mi me funciona cuando es capaz de romper ese marco. Y romper ese marco significa que mi relación con la pieza ya no se limita a un diálogo entre la pieza y yo, sino que se convierte en un coloquio donde también puedo oír o sentir las voces de las otras personas que han venido al espectáculo<sup>412</sup>.

Il dialogo non si esaurisce tra Bernat e l'opera, ma deve tradursi in un colloquio che coinvolga le voci di tutti i partecipanti allo spettacolo. È chiaro perciò che la trasformazione è doppia: per lo spettatore, che si relaziona con gli altri partecipanti allo spettacolo, e per il regista che decide di non nascondersi dietro l'opera, ascoltando le voci e le azioni degli spettatori in tempo reale.

Bernat è consapevole del fatto che il regista non può più rivestire una funzione demiurgica né essere un puro narratore di storie: insomma non può più essere un elemento esterno rispetto allo spettacolo. Al contrario, deve essere un elemento fra i tanti che concorrono a costruire la struttura dello spettacolo e, di conseguenza, a determinare il rapporto di quest'ultimo con il pubblico<sup>413</sup>.

Sedere all'interno del cerchio assembleare significa osservare, alla stregua di qualsiasi altro spettatore, cosa accadrà e quali esiti potrà prevedere il dispositivo. Si tratta di una procedura che comporta per il regista un certo grado di sofferenza, unita alla curiosità circa le procedure innescate dai partecipanti.

Non è un caso che nello spettacolo siano inseriti dei passaggi meta-teatrali che prevedono la possibilità del fallimento, che tutto cioè possa concludersi nel silenzio. Le esperienze di Numax e di Fagor sono fallite, come è fallito il progetto originale della compagnia di trovare in Fagor il rinnovarsi della lotta operaia: lo spettacolo è il luogo in cui il drammaturgo rappresenta il fallimento degli operai inserendo anche quello del regista. Il teatro come mezzo viene così svelato in tutti i suoi potenziali

---

412 *Ibidem*.

413 F. Quadri, R. Molinari, (a cura di), *Il ruolo della regia negli anni duemila*, in "AA.VV, Il Patalogo 28. Annuario 2005 del teatro", Milano, Ubulibri, 2005, pp. 233-234.

limiti (compresa la non riuscita dello spettacolo) applicandosi al meccanismo assembleare.

Non è un caso che il *director* intervenga direttamente come personaggio dello spettacolo in due modi differenti. All'inizio, la sua presenza appare in un video, dove si vede intento insieme ai suoi collaboratori ad aggiustare i vari frammenti delle assemblee di Numax e di Fagor. Successivamente, invece, è inserito nei dialoghi tra i vari personaggi, chiamato a spiegare la motivazione dello spettacolo. In sostanza appare in tre vesti differenti: regista, personaggio, partecipante.

Lo studioso Julio Provencio definisce questa procedura “autoficción”, sulla scorta delle tesi di García Barrientos<sup>414</sup>, poiché il meccanismo scenico

sobrepasó la intermediación escénica y el juego con múltiples elementos de tipo documental abrió la puerta a las diversas capas de ficción y realidad en que el propio rol del director del espectáculo acabó absorbido<sup>415</sup>.

Se dunque il ruolo del regista risulta compreso tra finzione e realtà, la sua presenza all'interno del cerchio assembleare dello spettacolo si relaziona al concetto di “comunità di progetto”. Bernat la descrive così:

Nos convertimos en una *comunidad de proyecto*. Ya no somos una *comunidad radical*, en el sentido de una comunidad que se siente formar parte de un mismo colectivo porque tiene las mismas raíces históricas o culturales, sino una comunidad que se sabe comunidad solo por estar haciendo el mismo espectáculo durante una hora y luego va a volver a desperdigarse por la ciudad sabiéndose tan ficcional como el espectáculo mismo. Y, sin embargo, junto a la conciencia del fracaso, en todo proyecto siempre habrá una cierta voluntad de emancipación<sup>416</sup>.

La comunità di progetto riguarda gli spettatori, uniti dall'obiettivo comune di realizzare insieme lo spettacolo e tendere dunque verso un processo di emancipazione; e riguarda anche il regista, inserito materialmente nella medesima comunità di progetto, spinto dalla curiosità e dal desiderio di vedere che cosa scaturisce dalle dinamiche sceniche.

---

414 J. L. García Barrientos, *Paradojas de la autoficción dramática*, in A. Casas (a cura de), *El yo fabulando. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2014, pp. 127-148.

415 J. Provencio, *Autoficción y transmedialidad en el Teatro de Roger Bernat*, “Telondefondo”, MMXVI, 23 (2016), pp. 155-167, p. 165, <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero23/articulo/604/autoficcion-y-transmedialidad-en-el-teatro-de-roger-bernat-.html>, (pagina web consultata il 14.09.2018).

416 R. Bernat in Ó. Cornago, *Uno va al teatro a ser manipulado*, cit., p. 217.

La dimensione progettuale dello spettacolo è *transitoria* poiché non si radica in alcun tipo di identità o storie comuni. Come precisa sempre il regista:

Ese proyecto tiene que ser transitorio, no tiene que estar enraizado en identidades, historias comunes o comunitarismos de ningún tipo. Estamos aquí reunidos para emanciparnos del trabajo asalariado, pero nada más. O estamos aquí reunidos para tirar adelante este espectáculo<sup>417</sup>.

Al di là del fatto che lo spettacolo non produce alcun tipo di identificazione comunitaria che vada oltre al momento scenico vero e proprio, *Numax-Fagor-plus* rappresenta forse l'esempio più compiuto di teatro come *progetto collettivo*. Si tratta di un procedimento fondamentale della poetica bernatiana, che il regista definisce *effervescenza collettiva*:

La efervescencia colectiva [...] se refiere a nuestra capacidad de reproducir momentos en los que el hecho de ser un colectivo se convierte en algo emancipador y enriquecedor como individuo<sup>418</sup>.

Non dobbiamo intendere la dimensione collettiva ricercata da Bernat come un elemento di diversione o di festa: tutt'altro. Si tratta piuttosto della ricerca di un senso di responsabilizzazione dello spettatore, che si manifesta durante ma soprattutto *dopo* lo spettacolo. In questo senso, la dimensione progettuale dello spettacolo investe il ruolo assunto dallo spett-attore, che viene stimolato a compiere una riflessione sulla sua stessa modalità di partecipazione. Si tratta di quella che Bernat definisce *partecipazione reale*:

Tomar la palabra significaba legitimar un dispositivo ciertamente autoritario y convertirse en correa de transmisión de unas ideas preconcebidas. Pero al mismo tiempo era una forma de dar voz a una lucha que no se acaba nunca y haciéndolo, tomar partido. Ese componente doble y contradictorio, que está en la raíz misma del teatro, es lo que hace real la participación<sup>419</sup>.

La partecipazione reale consiste quindi in un procedimento doppio e contraddittorio che tiene insieme l'autoritarismo del dispositivo e la possibilità di dare voce a istanze personali: procedimento che caratterizza del resto il teatro stesso.

Allo spettatore il compito di scindere i piani su cui si muove lo spettacolo e riflettere criticamente rispetto alla posizione assunta all'interno del momento assembleare. In

---

417 *Ivi*, p. 224.

418 Intervista a Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.

419 R. Bernat in Ó. Cornago, *Uno va al teatro a ser manipulado*, cit., p. 222.

altre parole, l'emancipazione, qualora avvenga, la decide lo spettatore seguendo le indicazioni critiche suggerite dallo spettacolo.

La ricerca del regista ruota attorno all'energia creata durante lo spettacolo attraverso meccanismi differenti:

Qué energía se produce en la sala cuando hay ochenta personas leyendo un texto de que sólo puede leer el cincuenta por ciento de las frases y el otro cincuenta por ciento tiene que oírlo? Qué ocurre allí? Qué ocurre cuando esos espectadores entienden que tienen que encarnar un personaje que pueden considerar cercano pero también muy lejano a ellos mismos? Y qué se origina en la sala cuando hay esas ochenta personas que de repente encarnan a ochenta trabajadores a treintaicinco años de distancia de cuando ocurrió el evento que están interpretando? Todo eso no deja de formalizar algo en la sala, pero que no es un objeto físico. Es un objeto virtual y por lo tanto nuestra estética no es una estética táctil<sup>420</sup>.

Bernat resta sulla scena per poter osservare come il teatro reinventi la sua *efervescencia*, si inserisce nel rischio, nel bivio, nell'enigma, in uno spazio che può perdere completamente il suo significato naufragando nel silenzio; oppure, può divenire il luogo dove il collettivo ritrova un suo senso, seppure del tutto transitorio. È negli intervalli di silenzio che lo spettacolo sembra trasformare il teatro nel luogo della mancanza, della non presenza, del non-fare: il luogo in cui la scena si annulla e si ammutolisce in istanti di arresto.

La possibilità del *vuoto* richiama la visione artaudiana secondo cui “noi non siamo liberi. E il cielo può cadere sulla nostra testa. Insegnarci questo è il primo scopo del teatro”<sup>421</sup>. Allo stesso tempo la natura di essere umani soggetti all'energia del caso rimette al centro il senso dell'azione dell'individuo e il fatto che “il teatro insegna appunto l'inutilità dell'azione che, una volta compiuta, non è più da compiere, e l'inutilità superiore di una condizione inutilizzata dall'azione che, rovesciata, produce la sublimazione”<sup>422</sup>. Bernat gioca sull'inutilità e sul vuoto come condizioni aperte alle possibilità: compresa quella che lo vede seduto accanto allo spett-attore nel cerchio dell'assemblea e, guardando quanto lo circonda, non smette di interrogarsi.

---

420 Intervista a Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.

421 A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 198.

422 Cfr. Intervista a Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.

### III.7 *We need to talk*: il doppiaggio come dispositivo di confessione

*We need to talk* debutta il 20 novembre 2015 al Festival Temporada Alta di Girona, in Catalogna. Lo spettacolo propone una riflessione sulla coppia, in particolare sui codici relazionali e comunicativi che la governano, e lo fa invitando gli spettatori a essere i protagonisti di un'esperienza di doppiaggio, sperimentando due posizioni distinte: vedere e agire.

Il pubblico, fin da principio, si divide in due gruppi disposti su altrettante gradinate. Al centro della sala figura un grande schermo che separa la scena in due fronti, uomini da un lato e donne dall'altro, impedendo così a ciascuna formazione di vedere quella opposta. In prossimità del maxischermo sono situati un banchetto con un microfono, una sedia e un altro piccolo schermo poggiato sul tavolo: una sorta di cabina di doppiaggio. Al lato destro della sala è visibile la postazione della regia: Roger Bernat, e con lui il drammaturgo Roberto Fratini Serafide, i tecnici e gli assistenti che seguono la dinamica dello spettacolo sospesi tra le due file (solo loro vedono materialmente quanto accade in entrambi i gruppi). Calano le luci ed iniziano lentamente a comparire sullo schermo le scene di alcuni celebri film<sup>423</sup> che ritraggono i protagonisti in effusioni amorose, spesso erotiche, o in serrate discussioni fra il tragico e il comico. Le immagini però sono mute.

Qui entra in gioco il pubblico<sup>424</sup>: chi lo desidera può decidere di raggiungere la postazione di doppiaggio, sedersi di fronte al maxischermo e prestare la propria voce alla scena, seguendo le parole che compaiono nel piccolo schermo sul tavolo. Tale dinamica avviene, chiaramente, per entrambi gli schieramenti, dove uomini e donne “prestano” la loro voce alla ri-scrittura della scena. Si generano così momenti scenici differenti: in alcuni casi, gli spettatori sono disposti a partecipare immediatamente al gioco; in altri, invece, una o entrambe le postazioni rimangono vuote; e c'è anche chi

---

423 Di seguito i titoli di alcuni tra i principali film proiettati in occasione di *We need to talk*, a Girona, Barcellona, il 20 novembre 2015: *A Hen in the Wind* (Yasujiro Ozu) 1948, *A Separation* (Asghar Farhadi) 2001, *A wedding* (Robert Altman) 1978, *American Beauty* (Sam Mendes) 1999, *Eyes wide shut* (Stanley Kubrick) 1999, *Blade Runner* (Ridley Scott) 1982, *Once upon a time in America* (Sergio Leone) 1984. Per ulteriori informazioni si veda il sito web della compagnia <http://rogerbernat.info/en-gira/we-need-to-talk/>.

424 Per un'ulteriore breve descrizione del ruolo assegnato al pubblico cfr. J. Barranco, *L'actor és el públic*, “La Vanguardia”, 22 novembre 2015, p. 60.

preferisce restare seduto a godersi lo spettacolo in qualità di spettatore puro, senza intervenire direttamente alla dinamica di doppiaggio. Le reazioni degli spettatori sono spesso di riso o incredulità, soprattutto quando le scene coinvolgono i partecipanti in momenti di intimità, tali da creare situazioni di imbarazzo. Quando la performance volge al termine, sullo schermo compaiono i titoli di coda con la lista dei film “doppiati”.

### **III.7.1 Lo spett-attore: doppiatore e testimone**

*We need to talk* non può (e non deve) essere concepito come uno spettacolo in senso proprio: lo potremmo considerare quasi “un doppiaggio cinematografico” di tipo performativo<sup>425</sup>.

La struttura drammaturgica prevede infatti, fin da principio, una procedura che invita preliminarmente il partecipante a osservare le immagini proiettate nel monitor, per poi decidere se fare propria la situazione e riscriverla secondo modalità interpretative personali, oppure scegliere di restare un mero osservatore.

Lo spett-attore vive così esperienze parallele che gli permettono di ancorarsi a dimensioni spaziali distinte, ovvero a un “dentro” e a un “fuori”. Il “dentro” delimita l'esperienza di chi presta la sua voce allo svolgimento scenico, ovvero quella del doppiatore che ridà voce a volti muti, riempiendo così di suono parole vuote perché non ancora pronunciate (così come avviene nelle dinamiche di playback proprie del karaoke). Il “fuori”, invece, contraddistingue l'esperienza di chi decide di osservare, nelle vesti di testimone, il processo di ri-trascrizione della scena cinematografica. *Doppiatore e testimone*, di fatto, sono le figure cardine concepite dal dispositivo scenico che funziona come un efficace strumento per costruire, amplificandola, una situazione assimilabile al rito della confessione: il partecipante pronuncia parole, emette gemiti e sospiri, trattiene lunghi silenzi in una situazione spesso di deliberato erotismo che, per questo motivo, imbarazza entrambi, doppiatore e testimone, poiché rilancia e mette in evidenza uno strato di ulteriore comunicabilità sepolto sotto quello che normalmente viene considerato come “comunicabile”. Come accade nella scena

---

<sup>425</sup> Rimandiamo a questo proposito al saggio, di chi scrive, dedicato all'analisi di *We need to talk*: C. Pedullà, *Spett-attori e autori: tre paradigmi partecipativi a confronto*, cit.

tratta dal film *Eyes Wide Shut* di Stanley Kubrik, che dà voce allo scontro interno alla coppia:

¿Te das cuenta que

estás diciendo que...

...lo único por lo que

no te follarías a esas modelos...

...es por consideración hacia mí?

Y no porque realmente

no quieras hacerlo.

\*Vamos a relajarnos, Alice.

\*Esta yerba te está poniendo

agresiva.

¡No, no es la yerba,

eres tú!

(Alzando la voz)

¿Por qué nunca me das una respuesta directa?

\*Tenía la impresión

de que eso hacía.

\*Ni siquiera sé por qué discutimos.

No estoy discutiendo.

Sólo trato de averiguar

lo que piensas.

\*¿Lo que pienso?

Mira...

...digamos, por ejemplo,...

digamos que tienes una mujer hermosísima...

...de pie, en tu oficina,...

...desnuda...

...y le estás tocando las putas tetas.

Ahora, lo que quiero saber...

...lo que quiero saber es...

...lo que realmente piensas

cuando las tocas.

\*Alice, resulta que soy...

...un médico.

Oh...<sup>426</sup>

Il bersaglio di una comunicabilità apparente, come appare evidente nell'esempio appena riportato, è la coppia, una delle cellule determinanti (e fondanti) dell'intera struttura sociale, ripresa, nella drammaturgia scenica, dalle figure degli amanti che confessano emozioni o sentimenti inconfessabili, alternando stadi di comunicabilità differenti, con stralci di immagini che dall'erotismo sfociano nel grottesco o nel comico. La struttura del confessionale diviene emblema e forma stessa del dispositivo scenico, in quanto

macchina che produce soggettivizzazioni, e solo in quanto tale è anche una macchina di governo. La formazione della soggettività occidentale, insieme scissa e, tuttavia, padrona e sicura di sé, è inseparabile dall'azione plurisecolare del dispositivo penitenziale in cui un nuovo Io si costituisce attraverso la negazione e, insieme, l'assunzione del vecchio. La scissione del soggetto operata dal dispositivo penitenziale era, cioè, produttiva di un nuovo soggetto, che trovava la propria verità nella non-verità dell'Io peccatore ripudiato<sup>427</sup>.

Il rito della confessione ricreato dalla compagnia catalana riflette le logiche evidenziate da Agamben: il confessionale permette all'individuo di agire l'alterità

---

426 Estratto del testo dello spettacolo *We need to talk*, per gentile concessione della compagnia FFF\_Roger Bernat. Le parti introdotte da asterisco \* si riferiscono al ruolo interpretato nel film dall'attore maschile. Le altre al ruolo interpretato dall'attrice.

427 G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., pp. 29-30.



dell'“io peccatore ripudiato” e di trovare un “nuovo io”, l'“io assolto”. Il doppiatore, non vedendo quanto lo circonda, conosce unicamente il volto muto (veicolato dall'immagine) che coincide con quello dell'io peccatore ripudiato e, attraverso il suo volto negato, si fa maschera tra parte e attore. In definitiva il doppiatore, prestando la propria voce, attraverso una parola che si fa gesto, può “espiare la colpa” tramite la confessione dei desideri inconfessabili veicolati dalle immagini dei film. Egli, “guardando l'azione agisce la propria osservazione”, come suggerisce Fratini Serafide, diventa presenza sospesa, portando a compimento “la distruzione dell'identità della parte” e “la distruzione dell'identità dell'attore”<sup>428</sup>.

Entra qui in gioco un'implicazione strutturale tra la potenza dell'osservare quanto agito da altri e agire, mettendolo in pratica, l'oggetto della stessa visione, senza però aderire totalmente a esso, ma inserendosi piuttosto come “maschera”. Ne deriva una pratica del gesto svuotato: il gesto incarnato dal partecipante durante il doppiaggio si materializza come un atto che espone l'inconsistenza e la vacuità della comunicabilità. La confessione assume le sfumature di una trascendenza sospesa e si traduce in quell'isolata “confessione inconfessabile” che, per sua natura, impedisce di vedere il viso della persona celata dal monitor. La visione negata è esperita da doppiatore e testimone: quest'ultimo può vedere il doppiatore solo di spalle, mentre presta e associa la sua voce al volto del film. Proprio su di lui gravita la colpa maggiore: essere testimone occulto ma legittimato di un'azione e visione deliberate e, per questo, ancor più imbarazzanti e dissacranti. La posizione del testimone rende evidente che “ciò che caratterizza il gesto è che in esso non si produce né si agisce, ma si assume e sopporta”<sup>429</sup>. Le immagini mute espongono sulla scena una gestualità “nuda”, cioè spogliata di significante, producendo la materializzazione di un macro-confessionale che espone la vacuità di una necessità di comunicare (per riprendere il titolo dello spettacolo), che mai può tradursi in esaudimento ma, piuttosto, in sdoppiamento-sconfinamento perpetuo.

---

428 Idem, *Mezzi senza fine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 65.

429 *Ivi*, p. 51.

Alla base dello spettacolo vi è la necessità di smascherare il volto nascosto della comunicabilità all'interno della coppia, così come si legge su "La Vanguardia", in una recensione sullo spettacolo:

La posibilidad de desentrañar ese universo íntimo que se desarrolla en el seno de la pareja es la clave del montaje, que tiene en cuenta que las palabras, las que pronuncian los actores en las películas originales como metáfora de las que tienen lugar en los encuentros sentimentales, son simples máscaras. En ese ámbito íntimo, las costumbres tan aceptadas socialmente se quedan en suspenso y lo colectivo se diluye para dejarlo todo en manos de dos personas<sup>430</sup>.

In qualche modo, le consuetudini riferibili all'universo della coppia restano sospese, grazie allo smascheramento della parola che agisce essa stessa come abile strumento di deformazione del dialogo di coppia: in questo caso però, grazie all'azione del doppiatore, essa ritorna ad abitare l'intervallo tra il pronunciare la parola e trasmettere un suo significato.

Come già accadeva in *Numax-Fagor-plus*, anche in *We need to talk* la ricerca di Bernat e del drammaturgo Fratini Serafide ruota attorno alla funzione della parola e alle sue possibilità: se in *Numax* fungeva da tramite per il *reenactment* di epoche distinte e come potenziale di ri-appropriazione e re-incarnazione della lotta operaia, in *We need to talk* la parola funge da strumento di ri-semantizzazione delle scene dei film grazie a una parallela e continua ri-semantizzazione del ruolo dello spett-attore in doppiatore e testimone. Ma, se nel caso di *Numax*, la parola riservava un potenziale innato di comunicabilità tale da determinare essa stessa il suo tempo di riferimento, con *We need to talk* la parola subisce un de-potenziamento, per lo smascheramento di ciò che cela, ossia un'apparente comunicabilità che si esprime in tutta la sua sub-stanziale incomunicabilità.

L'assetto generale dello spettacolo marca questa sostanziale differenza: il dispositivo di *We need to talk* isola, seppur qui parzialmente, lo spett-attore e, al contempo, la parola celebrata nella fase di doppiaggio, a differenza della collettivizzazione della parola cui dava vita il dispositivo di *Numax-Fagor-plus*. Il dispositivo crea di fatto una situazione assimilabile a quella di un confessionale, all'interno del quale entrambi,

430 Redacción La Vanguardia, EFE, *Roger Bernat cede la palabra al público para reflexionar sobre la pareja*, Girona, 20 noviembre 2015, <https://www.lavanguardia.com/vida/20151120/30297570037/roger-bernat-cede-la-palabra-al-publico-para-reflexionar-sobre-la-pareja.html>, (pagina consultata il 13.09.2018).

doppiatore e testimone, sono isolati rispetto all'altro: il doppiatore si relaziona con la parola che interpreta e con quella doppiata da chi è situato nella postazione opposta; il testimone, invece, osserva nell'isolamento quanto accade senza però poter vedere i volti dei due rispettivi interpreti. La sua posizione parrebbe più assimilabile a quella di chi osserva, attraverso lo spioncino di una porta, una scena alla quale non sarebbe del tutto legittimato ad assistere.

Per rendere ancora più evidente il potere isolante e perturbante del dispositivo, la compagnia ha presentato, dopo il debutto, una seconda versione dello spettacolo, mutandone alcune parti. Presentato nell'ambito del Festival Alcantara, il 6 e 7 giugno 2016, presso il cinema São Jorge di Lisbona, *We need to talk* appare in una veste differente: si tratta di un "karaoke-doppiaggio" cinematografico, che si avvicina più a una forma installativa che a una dimensione performativa.

*We need to talk* si svolge in questo caso all'interno di un cinema vero e proprio e dilata la sua fruizione dalle quattro del pomeriggio fino a mezzanotte (a differenza di quanto accadeva a Girona, dove lo spettacolo aveva la durata massima di un'ora e mezza): disinnescata, così facendo, il meccanismo che prevede una presenza costante del pubblico. Per questa versione, l'isolamento dei partecipanti, doppiatore e testimone, diviene totale, nel senso che non vi è più il tempo condiviso dell'esperienza performativa, ma ogni spettatore può uscire e rientrare senza la necessità di seguire il filo dello spettacolo. Inoltre, la fruizione del doppiaggio avviene mediante auricolari forniti agli spettatori all'ingresso in sala: attraverso le cuffie ciascun componente del pubblico segue la dinamica di doppiaggio. La fruizione diventa così ancora più *intima*. Questa nuova versione di *We need to talk* richiama quello che un tempo era l'assetto dei vecchi cinema-porno, dove l'"avventore" era libero di entrare, uscire e isolarsi dove credeva. Fratini Serafide osserva al proposito:

Piénsalo: antaño el consumo del cine porno poseía rasgos absolutamente misteriosos. En el cine porno estabas solo a la vez que acompañado por una pequeña vergonzosa fracción de colectividad "salida" (el "salir" es realmente emblemático de una excepción dinámica, de un "estar incluido por tu propia exclusión"). El cine porno era, en este aspecto, el estado de excepción del cine

como aparato generalísimo de la vida colectiva (lo colectivo soñándose colectivamente)<sup>431</sup>.

L'isolamento diviene qui il tratto distintivo sia della fruizione di chi osserva, sia di chi presta la sua voce per ri-semantizzare le parole dei film. Uno “stato di eccezione” che si avvicina al soggetto del doppiaggio, ovvero la coppia, osservata e immortalata in una comunicabilità che deve essere per certi versi incomunicabile agli occhi di chi la abita e a quelli di chi si cela oltre il confine dell’“uno più uno”<sup>432</sup>.

Al di là delle possibili similitudini tra le dinamiche presenti nei dispositivi di *Numax-Fagor-plus* e di *We need to talk*, Roger Bernat crea un continuo cortocircuito tra due elementi che divengono le componenti fondamentali di entrambi gli spettacoli: la parola e le immagini proiettate nei video. Elementi che si relazionano a due azioni differenti, ossia vedere e agire, nel senso di ridare voce alla parola. In questi lavori, la poetica partecipativa interpretata da Bernat sembra così discostarsi dall'idea della partecipazione dello spett-attore attraverso il *movimento*, per fondarsi più su un'azione che avviene nel *dinamismo di una posizione statica*. Percorrendo questa ricerca, ci si avvicina sempre più a una tensione deliberata tra l'essere colui che osserva e l'essere colui che agisce osservandosi, posizione che rappresenta la profondità semantica del termine spett-attore:

Porque emanciparse del rol del espectador es quizá la primera de las emancipaciones a la que uno se siente llamado en mis espectáculos<sup>433</sup>.

### **III.8 *No se registran conversaciones de interés*: la scelta dello spett-attore**

*No se registran conversaciones de interés* propone una riflessione sul reclutamento dei combattenti dello stato islamico e sulla costruzione del discorso ideologico da parte del Daesh<sup>434</sup>. Lo spettacolo debutta il 16 dicembre 2016 nell'ambito del festival *Les*

---

431 R. Fratini Serafide, *La pareja, cancer de la colectividad*, Note di Drammaturgia, *We need to talk*, 2015, <http://rogerbernat.info/en-gira/we-need-to-talk/> (pagina web consultata il 13.09.2018).

432 *Ibidem*.

433 R. Bernat in Ó. Cornago, *Uno va al teatro a ser manipulado*, cit., p. 224.

434 Preferiamo qui utilizzare il termine Daesh, adattamento di DAIISH, l'acronimo tratto direttamente dall'arabo Al Dawla, anziché Isis, sua traduzione inglese.

*Rencontres a l'échelle*, a Marsiglia, e il 29 giugno è presentato in prima nazionale al Festival Inteatro di Polverigi, con il titolo *Nessuna conversazione degna di rilievo*<sup>435</sup>.

*No se registran conversaciones de interés* prende spunto dai materiali documentari tratti dal primo processo per terrorismo, tenutosi in Spagna nel 2012, che vedeva imputati alcuni ex abitanti di Ceuta (l'enclave spagnola che si affaccia su Gibilterra, nel nord del Marocco) che avevano abbandonato la città per unirsi allo Stato Islamico in Siria e, infine, immolarsi per una delle cause politico-religiose fra le più controverse della contemporaneità.

Il dossier del processo si compone di più di 12.000 pagine che comprendono le intercettazioni delle conversazioni dei combattenti con i loro famigliari, e anche le pagine web e le pagine Facebook visitate dai guerriglieri, nonché le sentenze dei giudici e le arringhe degli avvocati. Roger Bernat, dopo aver avuto accesso alla documentazione, seleziona alcuni frammenti, interessato in particolare a dare voce ai dialoghi tra i combattenti e le loro famiglie.

La dinamica spettacolare propone le conversazioni tra i famigliari e gli uomini che decisero di partire, mescolando il linguaggio delle immagini proiettate nei monitor e quello delle parole dei dialoghi. L'elemento imprescindibile del dispositivo scenico messo a punto da Bernat e dal drammaturgo Fratini Serafide è il punto di vista che ogni spettatore decide di assumere durante lo spettacolo.

### **III.8.1 Lo spettacolo**

La scena propone alcune storie, veicolate da tre differenti canali, chiamati appunto canale 1, 2, e 3. A tre attrici in scena (Ernesta Argira, Alessandra Penna e Giulia Salvarani) spetta il compito di raccontarle in modi diversi: l'attrice del CANALE 1 recita le conversazioni dei protagonisti; l'attrice del CANALE 2 legge le registrazioni contenute nel dossier; l'attrice del CANALE 3 ripete la voce ascoltata in cuffia. Il pubblico, seduto di fronte, deve osservare quanto accade in scena, scegliendo di volta

---

<sup>435</sup>Nonostante lo spettacolo abbia conosciuto una sua nuova versione, che ha debuttato il 24 novembre 2017 nell'ambito del festival Temporada Alta di Girona, in Catalogna, nelle pagine che seguono faremo riferimento alla versione dello spettacolo presentata al Festival Inteatro a Polverigi, il 29 giugno 2017.

in volta il canale che vuole seguire, selezionando il tasto 1, 2, o 3 dei propri auricolari.

Le attrici presentano i canali nei seguenti modi:

CANALE 1: Questo è il canale 1, è il mio canale. Io sono l'attrice che si trova sopra la piattaforma più bassa della scena. Ho imparato a memoria i materiali di questo canale e li reciterò.

CANALE 2: Questo è il canale 2, è il mio canale. Sono la poetessa che si trova nella piattaforma centrale della scena. Io leggerò i materiali di questo canale.

CANALE TRE: Questo è il canale 3, è il mio canale. Sono l'attrice che si trova sopra la piattaforma più alta della scena. Ascolterò nelle mie cuffie le chiamate telefoniche, le chat, i video e i dibattiti di questo canale e li ripeterò<sup>436</sup>.

Lo spettatore può scegliere quale canale seguire e, in base alla scelta, vive un'esperienza diversa da quella degli altri canali:

CANALE 1

**SAMRA- PITIS**<sup>437</sup>

PITIS: Come stai? Bene?

SAMRA: Bene, grazie a Dio.

PITIS: E i bambini stanno bene? Va tutto bene?

SAMRA: Sì.

PITIS: I tuoi genitori?

SAMRA: Bene, grazie a Dio.

PITIS: Grazie a Dio. E allora, cosa fai? Come va? Ti stai riprendendo?

SAMRA: No.

PITIS: Preghi per me o no?

SAMRA: Sì, e tu?

PITIS: Io prego sempre per te.

---

436 Qui e in seguito il testo è estratto dallo spettacolo *Nessuna conversazione degna di rilievo*, presentato il 29 giugno 2017, in prima nazionale, a Polverigi, nell'ambito del Festival Inteatro. Per gentile concessione della compagnia.

437 Nota contenuta nel testo dello spettacolo, tratta dal dossier del processo: "Non si hanno immagini dell'interlocutore mascolino".

SAMRA: Perché mi chiami da un numero sconosciuto? Dove sei adesso?<sup>438</sup>

PITIS: Sono al solito posto<sup>439</sup>.

PITIS: Stai bene?

SAMRA: Mi prendi in giro?

PITIS: Se ti prendo in giro?! Perché me lo chiedi? In più, quando sono io che ti chiamo...?

SAMRA: Mi stai chiedendo se sto bene, Pitis!<sup>440</sup>

PITIS: Devi essere paziente. Chiedi a Dio Il Grandissimo che le cose si stabilizzino.

CANALE 2

**17 ---- SANAE-MERIE M**<sup>441</sup>

MERIE M: Mio cognato gli ha chiesto se lo avevano visto e gli hanno risposto che era andato in vacanza. È tutto. Sai che c'è? Ahmed mi ha detto che l'imam della moschea di Caracolas gli aveva chiesto delle notizie su Rachid.

SANAE: Beh. Pure l'imam ci si mette.

MERIE M: C'è una macchina della polizia davanti a casa tua.

SANAE: Quando vedo una macchina della polizia mi viene la pelle d'oca, sorella. Le donne non vogliono dire niente al telefono, non fosse che le stessero ascoltando<sup>442</sup>.

CANALE 3

**30 --- NAYUA – TAFO**<sup>443</sup>

TAFO: Dormivi?

NAYUA: No, mi ero solo coricata. Come va?

TAFO: Bene, grazie a Dio. Mia madre non mi ha chiamato?

NAYUA: Tafo, non sta per niente bene, tua madre. Ascolta...

---

438 Nota: Si sente Samra dire "*Hafsa, sta zitta!*"

439 Nota: In sottofondo si sente quello che potrebbe essere il rumore di un veicolo pesante.

440 Nota: Suscettibile all'imputazione di complicità.

441 Nota: Sanae parla con la sua amica Meriem.

442 Nota: "Le donne sospettano di essere sotto intercettazione".

443 Nota: Foto di Tafo.

TAF0: Nayua, ma cosa posso fare io? Dimmi, cosa ci posso fare?

NAYUA: E io? cosa ci posso fare, io? Tua madre non sta per niente bene a causa tua, ci sta male da quando lei è al corrente. Non sono andata a trovarla, perché tu mi avevi detto di non farlo, capisci?

TAF0: Vacci, vacci... Non ti ho detto che non ci potevi andare.

NAYUA: Mi hai detto di non dire che abbiamo parlato, capisci?

TAF0: Perché mi fa star male parlare con loro, e non voglio star male qui, capisci?

NAYUA: Con me, in ogni caso, non ti fa star male.

TAF0: Ma parlare con mia madre e parlare con te non è la stessa cosa, capisci?

NAYUA: Aspetta, mi puoi dire dove sei? Dimmi solo l'inizio, solo la prima lettera, solo questo.

TAF0: Cosa vuoi che ti dica? ... Non ti posso dire dove sono, capisci?

NAYUA: È giusto per sapere... perché ho visto le notizie...

Gli esempi sopra citati evidenziano il funzionamento dei tre differenti canali che propongono simultaneamente frammenti di dialoghi, di video o di chat mostrandoli da diversi punti di vista: quello di chi interpreta, quello di chi legge, quello di chi esegue, attraverso un meccanismo di etero-direzione. Lo spett-attore è così stimolato a compiere una scelta: a seconda di quello che *vede* in scena e *ascolta* in cuffia decide se cambiare o meno canale.

Nel corso dello spettacolo, le attrici in scena interrompono spesso la loro narrazione per dare consigli o suggerimenti allo spettatore su quale dei tre canali seguire, come accade nel secondo canale:

SANAE (a parte): Nei canali 1 e 3 SAMRA e NAYUA stanno conversando intimamente. È meglio che restiate su questo canale.

Fino a quando, a un certo punto, le attrici interrompono la loro recitazione: si tolgono le cuffie, si presentano di fronte al pubblico e spiegano perché fanno quello che stanno facendo. Escono per un istante dalla dinamica prodotta dal dispositivo scenico per comunicare all'esterno dei tre canali.



Successivamente arriva uno dei momenti chiave di tutto lo spettacolo: la proiezione di una scena de *La Battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo seguita dal frammento di un dibattito a cui partecipa Zohra Drif, nota militante della guerra algerina di indipendenza nonché componente del network FLN quando vennero organizzati diversi attentati nella città di Algeri. La scelta di inserire questi filmati all'interno dello spettacolo suscita nello spettatore domande e perplessità: si tratta di un possibile parallelismo tra fatti storici lontani e vicini o va inteso come elemento storico detonatore, ovvero come un improvviso cambio di prospettiva da cui guardare agli avvenimenti?

Al termine dello spettacolo i tre canali concludono la loro narrazione in modi differenti, con la graduale scomparsa delle attrici dalla scena dietro allo schermo: l'ombra di una di loro proiettata oltre lo schermo fa cadere nel buio con un gesto della mano le immagini proiettate dal monitor, rinchiudendole nel suo pugno.

### **III.8.2 Lo spett-attore tra azione e reazione**

*No se registran conversaciones de interés* crea un intreccio fra i dialoghi, le modalità con cui vengono proposti e le visioni che ne scaturiscono. Ne emerge un lavoro documentario di forte impatto visivo, che pone gli spettatori all'interno di un flusso che somiglia al magma mediatico che accompagna la loro quotidianità, fino a diventare elemento corrosivo e di assuefazione<sup>444</sup>. Vediamo allora quali sono gli elementi che compongono questo complesso disegno scenico.

Per prima cosa, il dispositivo concepito dal regista si basa su una componente fortemente *visiva* e *sonora*: dialoghi e immagini creano la tessitura dell'azione scenica. Secondariamente, l'indagine di Bernat si basa su fonti documentarie, materiale da cui trae spunto l'intero spettacolo. Il regista decide infatti di lavorare a partire dai dialoghi che ritraggono la vita quotidiana di alcune donne nei quartieri poveri di Ceuta e le loro relazioni con i mariti partiti per combattere a fianco dello Stato Islamico. L'interesse del regista si spinge verso il “discorso dell'altro”, che vuole interrogare e conoscere. Così spiega il suo progetto:

---

<sup>444</sup> Breve estratto della recensione di chi scrive, pubblicata in “Stratagemmi. Prospettive teatrali”, 13 luglio 2017, <https://www.stratagemmi.it/nessuna-conversazione-degna-di-rilievo/>.

Quise incluir en mi proyecto el discurso del otro, el de estos jóvenes. En general, solo tenemos el discurso de los medios, su interpretación. Aquí tenemos acceso a las fuentes, aunque hayan pasado ya un filtro: una transcripción escrita y, dado el caso, las traducciones del árabe al español<sup>445</sup>.

Aver accesso alle fonti, seppur già filtrate dalla trascrizione e dalla traduzione, ha permesso di costruire una visione svincolata dal discorso normalmente prodotto dai media, per indagare il processo a Ceuta sotto una luce diversa. Nell'accostarsi ai documenti, ai video, alle immagini, il regista capisce quanto l'appoggio al discorso dello Stato Islamico sia più interessante del suo contenuto. E questo permette di sviluppare un'interessante riflessione sulla contemporaneità, come afferma lui stesso:

Al trabajar este tema, uno se dá cuenta de que el apoyo al discurso es más interesante, casi más importante que su contenido. ¡Solo hay que ver algunos vídeos! Se construyen como anuncios: un lema «Únete a la yihad», música y algunas imágenes. Cuando los jóvenes ven esas imágenes, sienten que pueden ser los protagonistas de un videojuego [...]. Investigaciones recientes han señalado que las agencias de comunicación de Estado Islámico están formadas por jóvenes nacidos y criados en Europa, que no tienen mucho que ver con la religión. En definitiva, la historia de Estado Islámico es la de una sociedad, la nuestra, que es incapaz de proporcionar a sus hijos herramientas para interpretar el mundo con otra perspectiva que no sea el cinismo o la ingenuidad<sup>446</sup>.

Una prospettiva, quella individuata dal regista, che si distacca dai canoni attraverso i quali viene normalmente inquadrato dai media il tema dell'adesione al Daesh: molte indagini recenti hanno evidenziato come lo Stato Islamico abbia messo a punto una sofisticata macchina di propaganda attraverso i video e le immagini fatte circolare nella rete dei social network. La ricerca di Bernat apre a una riflessione allargata che non si esaurisce nei confini del discorso dell'*altro*, ma si allarga alla ricezione degli spettatori. Essa espone infatti i toni sensazionalistici attraverso cui il sistema di Al-Hayat, il principale mezzo di comunicazione dello Stato Islamico, gioca per costruire un certo tipo di discorso ideologico, dove la religione rappresenta solo apparentemente il principale impulso che spinge i combattenti a immolarsi. Come osserva Fratini Serafide:

---

445 R. Bernat, in A. Mensah, *Entrevista a Roger Bernat*, Note di regia *No se registran conversaciones de interés*, 2017, <http://rogerbernat.info/en-gira/no-se-registran-conversaciones-de-interes/> (pagina web consultata il 13.09.2018).

446 *Ibidem*.

Olivier Roy, que también ha analizado las razones sociales y psicológicas de la adhesión a la Yihad, insiste en que no se puede entender Daesh sino como un corolario del nihilismo generacional, la concreción de una fascinación por la muerte que es el aspecto principal del aburrimiento patológico de las nuevas generaciones. Daesh sería en suma una “conducta de riesgo” más (como drogarse, como hacer bullying, como ponerse a pandillero, como tirotear una escuela, etc.) altamente fomentada por modelos que están al alcance de todos sin necesidad de incomodar la ortodoxia islámica. La culpa no es, en suma, de los videojuegos violentos. La culpa es de una sociedad totalmente incapaz de abastecer a sus hijos de la facultad de distinguir juego y realidad, deseo y realización, vida y experiencia<sup>447</sup>.

Ci sarebbero dunque, secondo il regista e il drammaturgo, all’origine dell’adesione all’ideologia del Daesh, motivazioni radicate nella società contemporanea (anche europea) che non avrebbero molto a che vedere con il credo religioso: si tratterebbe di un “comportamento a rischio” che colpisce le giovani generazioni, a causa dell’incapacità (da parte della nostra società) di fornire strumenti utili per discernere il mondo del gioco da quello della realtà. Per quanto possa apparire azzardata ed estrema, la prospettiva dello spettacolo introduce una riflessione profonda sulla realtà. Si tratta di una procedura cara al regista catalano: osservare l’argomento da un’angolazione particolare e richiedere allo spettatore di prendere posizione.

Cosa fare dunque? Seguire uno dei tre canali o spostarsi continuamente dall’uno all’altro? Sintonizzarsi con la recitazione, con la semplice lettura o con l’eterodirezione? E quando le attrici consigliano di ascoltare un altro canale per conoscere la storia di un’altra moglie di un combattente, cosa fare? Seguire il consiglio o desistere? Lo spettacolo prevede una dinamica insidiosa, dove la trama non è tracciata ma sta allo spettatore comporla e unirne i fili, scontrandosi con la difficoltà di assumere la sua posizione. Si confronta con le storie di giovani donne, strette tra dolore, paura e sgomento. La costruzione di senso di questo universo al femminile è determinata dal percorso seguito dallo spettatore: il partecipante, nel tentativo di tracciare punti di connessione fra i vari piani proposti, diviene parte integrante del processo drammaturgico che si realizza a seconda della sua scelta. Lo spettacolo percorre così due vie, come osserva il critico Nicola Arrigoni:

---

447 R. Fratini Serafide, *L’Histoire du Daesh*, Note di Drammaturgia, *No se registran conversaciones de interés*, 2016/17 <http://rogerbernat.info/en-gira/no-se-registran-conversaciones-de-interes/>, (pagina web consultata il 13.09.2018).

Da un lato emerge il ruolo femminile nella strategia del terrore in cui l'azione di sostegno e reperimento fondi convive con l'aspetto intimo della cronaca di martiri annunciati, eppure al loro compiersi sempre inattesi, il tutto in una prospettiva al femminile che sa essere dolente e potente al tempo stesso, assoluta e forte come tenera e disarmante più che disarmata. Dall'altro lato il ruolo autorale giocato dallo spettatore fornisce la partigianeria dello sguardo e del racconto, segna la consapevolezza che la ricostruzione di fatti e azioni è sempre e comunque parziale, anche se basata su dati di realtà, come possono essere le intercettazioni telefoniche. Un bel pungolo alla coscienza e alla ricerca di un'oggettività dei fatti impossibile<sup>448</sup>.

Al pubblico, in altre parole, spetta la difficile scelta della messa a fuoco, che corrisponde a un percorso critico del tutto personale, e si confronta di fatto con l'impossibilità di una reale oggettività.

L'elemento però che colpisce più di tutti, nel percorso del regista catalano, è la presenza delle attrici in scena: se, negli spettacoli precedenti, la loro presenza era del tutto assente – eccezion fatta per la performer di *Numax-Fagor-plus* – qui tornano a fare la loro comparsa, con una funzione ben precisa. Le tre attrici, di fatto, attivano il confronto dello spettatore con differenti modalità di vedere e ascoltare dialoghi e immagini, in alcuni casi tentando di influenzare la sua scelta. Bernat commenta così il loro ritorno sulla scena:

Trabajar con los actores ahora es posible sin olvidar cuál es el objetivo último del espectáculo, o sea *interrogar el espectador*. Probablemente tenía que transitar por l'emancipación desde el mundo de los actores para concentrarme sobre lo que quería hacer con el público. Ahora que estoy más a gusto y tengo claro lo que quiero hacer con el público, puedo volver a trabajar también con los actores. Ellos son importantes, aunque creo que para mi lo importante sigue siendo donde se situa el espectador en el teatro, entre *acción* y *reacción*<sup>449</sup>.

L'attore, nel caso specifico di questo spettacolo, appare come tramite indispensabile per favorire il *situarsi* dello spettatore tra “azione e reazione”. La sua presenza risulta indispensabile proprio per dilatare la criticità di questo *gap* e per produrre nello spettatore una sensazione di netta *scomodità*. Per quanto lo spettatore si impegni, non potrà mai vedere le cose nel loro insieme, vivrà sempre nell'assenza, nella

---

448 N. Arrigoni, *La Jihad, le donne, i lupi e Piero della Francesca. Dialoghi possibili e partecipati a Inteatro Festival 2017*, 9 luglio 2017, <http://www.sipario.it/recensioni/rassegna-festival/item/10859-la-jihad-le-donne-i-lupi-e-piero-della-francesca-dialoghi-possibili-e-partecipati-a-inteatro-festival-2017-di-nicola-arrigoni.html> (pagina web consultata il 13.09.2018).

449 Conversazione con Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit. (corsivi di chi scrive).

consapevolezza di una parte mancante. È il senso di impotenza di un'azione che resta pur sempre parziale e de-strutturante, per una performance che pone l'individuo di fronte alla difficoltà di assumere una posizione e alla necessaria perplessità nel farlo. Anche qualora lo spettatore decida di seguire le vicende di un solo canale, per quanto la storia proposta sia completa, percepirà ugualmente che sta perdendo parte sia della complessa macchina scenica sia del contenuto della performance. Lo spettatore deve essere il “mediatore” finale e reale di quanto vede e ascolta:

En mi teatro, no hay espectadores ni mediadores. Solo hay actores. El mediador eres tú mismo. Uno se ve vivir... y al sentirse un pésimo intérprete de su propia vida se abre a una perspectiva crítica. Es más directo, pero también más peligroso<sup>450</sup>.

In altre parole, come osserva il regista, lo spettatore deve emanciparsi dal ruolo di spettatore e farsi attore, nel senso di essere l'unico ad attuare la mediazione di ciò che vede, ascolta, pensa e agisce. E, così facendo, attraversa materialmente lo spazio che separa *azione* e *reazione*. È lui a farsi attore dal momento che l'attore in scena funge da *medium* del suo percorso di interpretazione e di discernimento.

Appare chiaro allora come lo spettacolo metta in campo qualcosa che va ben al di là di quella definita, da alcuni critici, come una mera “originale modalità di fruizione”<sup>451</sup>.

### III.8.3 La partecipazione come *desconocimiento*

Ripercorrendo nel suo insieme il percorso artistico di Roger Bernat, comprendiamo come la sua novità non riguardi qui unicamente l'utilizzo di un dispositivo che pone lo spettatore di fronte a una scelta. Si tratta infatti di un espediente, come visto, già largamente utilizzato dal regista nei suoi lavori precedenti. Il reale elemento innovatore dello spettacolo sta nel marcare, rendendoli tangibili, i confini del ruolo dello spett-attore. Se l'analisi semiotica ha permesso di mettere in luce come la figura spett-attoriale assuma contemporaneamente i ruoli attanziali di Soggetto e di

---

450 R. Bernat, in A. Mensah, *Entrevista a Roger Bernat*, cit.

451 Si vedano, G. C. Chernetich, *Inteatro Festival, a Polverigi identità e relazione*, 4 luglio 2017, <https://www.teatroecritica.net/2017/07/festival-inteatro-polverigi/> (pagina web consultata il 13.09.2018); G. Sonno, *Qualcosa di nuovo sul fronte orientale. A Polverigi le prime nazionali di InTeatro Festival 2017*, “[paper street]”, 21 luglio 2017, <http://www.paperstreet.it/qualcosa-di-nuovo-sul-fronte-orientale/> (pagina web consultata il 13.09.2018).

Destinatario – allontanando possibili equivoci su una eventuale fusione delle figure di spettatore e attore – tale condizione si rende evidente per tutti gli spettacoli del regista catalano. Il “di più” che si materializza nello spettacolo in questione è la necessità di aderire a un tipo di *dinamicità statica* che è propria – secondo la visione bernatiana – della figura spettatoriale. Non si tratta di coinvolgere lo spettatore attraverso il movimento o di volerlo mobilitare, dato che egli può rimanere tranquillamente seduto, senza per questo venire meno alla sua condizione di *mediatore* di quanto vede e di quanto lo circonda. Bernat non mira ad annullare la distanza tra l’opera e lo spettatore, così come non tende a una sua “disinibizione”:

Mi teatro no busca movilizar sino rechazar las distintas formas de inhibición. La desinhibición es el lema del fascismo: actuar al son de las emociones. Al contrario, yo quiero hacer reflexionar sobre la construcción de la legitimación del poder<sup>452</sup>.

La sua intenzione è piuttosto quella di indurre una riflessione sulla “legittimazione del potere” svincolandosi dalla posizione di chi meramente osserva (spettatore), per assumere la responsabilità del proprio ruolo nel meccanismo sperimentato (attore).

La dualità del termine spett-attore, che si riferisce al fatto di essere Soggetto e Destinatario e di essere colui che osserva la sua azione e agisce la sua osservazione, approda in *No se registran conversaciones de interés* al suo significato più autentico: disinnesci il movimento come motore dell’azione (spesso interpretata come sinonimo di mobilitazione, emancipazione, nello stile del teatro degli anni Sessanta), per far emergere la dinamicità di pensiero di uno spett-attore del tutto immobile. Il regista catalano ricalibra pertanto il significato attribuibile alla partecipazione dello spettatore: partecipare significa per lui *vedersi partecipare*. Lo spett-attore seduto in platea pratica una “dinamicità di pensiero” che è vera forza propulsiva alla perplessità. Abbiamo visto come Palmeri a questo proposito parli di una *mise en abyme* della partecipazione:

Podríamos decir que Bernat no propone un teatro participativo, sino un teatro que *pone en abismo* la participación: el espectador participa, se mira participando e, incluso, puede llegar a darse cuenta de la inutilidad de participar<sup>453</sup>.

---

452 R. Bernat, in A. Mensah, *Entrevista a Roger Bernat*, cit.

453 D. Palmeri, *Mise en abyme, participación y encuentros en le escena de Roger Bernat*, cit., p.39.

Lo spettatore, più che rendersi conto dell'inutilità della sua partecipazione, la *disconosce*, riconoscendola come strumento di straniamento da essa stessa e, al contempo, da se medesimo. In sostanza la partecipazione è qui strumento per uscire da se stessi, per disconoscersi e avviare un possibile e innovato processo di riconoscimento.

La forza e la grande potenza enigmatica dei sistemi architettati da Bernat sta nel rivolgersi allo spettatore come a colui che, disconoscendosi come tale, è parte necessaria e indispensabile dello spettacolo. Il regista in qualche modo espone al partecipante le criticità del *lavoro* dello spett-attore, quello di abitare un teatro come *laboratorio*, come *fabbrica*, come *officina di pensiero* in cui “sperimentare un corpo così complesso come quello della collettività”<sup>454</sup>. Bernat ricorda allo spett-attore l'abisso semantico che, con la *sua* figura, nel *suo* teatro, è chiamato a interpretare:

Hay dos tipos de espectadores, el *espectador culpable* que va al teatro a que lo absuelvan y el *espectador inocente* que va al teatro a que lo acusen. Yo me quedo con el tercer tipo, el espectador que va al teatro a *desconoscerse*<sup>455</sup>.

---

454 Conversazione con Roger Bernat, a cura di chi scrive, cit.

455 R. Bernat, in Ó. Cornago, *Uno va al teatro a ser manipulado*, cit., p. 226.

## IV CAPITOLO

### Rimini Protokoll, il teatro degli *esperti della realtà*

#### IV.1 Le tre anime del collettivo: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel

Il collettivo Rimini Protokoll nasce nel 2002 per iniziativa di Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel. I tre artisti avevano già formato precedentemente, a partire dal 2000, un team di autori-registi, ma solo dal 2002 i loro lavori portano la firma di Rimini Protokoll, formalizzandosi in collettivo. Dal 2003 il gruppo trova sede nella città di Berlino.

I registi si conoscono durante il loro periodo di studi presso l'Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, all'Università di Gießen. Un percorso formativo comune, all'interno del quale però ciascuno di loro ha la possibilità di approfondire più discipline artistiche, tra cui il teatro, le arti performative, il suono, il radiodramma, il cinema e l'arte installativa.

Nel solco di tali specificità artistiche, Rimini Protokoll si distingue per un teatro di tipo documentaristico nel quale i registi non si relazionano con attori professionisti ma con quelli che loro stesso definiscono "experts" o "specialist of the everyday"<sup>456</sup>. Si tratta, in altre parole, di persone che si distinguono, in un dato contesto, come esperti per l'aderenza a una comunità ben definita, o per un certo background esperienziale o, ancora, per uno specifico bagaglio culturale-linguistico: sono professionisti della vita reale.

Il teatro di rappresentazione pare superato: non ci si confronta con un attore in scena, alle prese con l'interpretazione di un certo tipo di personaggio, ma con persone comuni che, dopo un processo di ricerca a contatto col gruppo, divengono parte integrante di un progetto specifico. Gli spettatori, in altre parole, presentano loro stessi.

---

456 Cfr. M. Dreyse, F. Malzacher (Hg.), *Experten des Alltags*, cit.



Ci troviamo dunque nell'ambito di un teatro marcatamente post-drammatico che estende i suoi confini a discipline e linee di sperimentazione molto differenti, tanto da produrre lavori e performance che si contraddistinguono per una certa loro transdisciplinarietà. I tre registi, d'altro canto, sono espressione delle teorie sul post-drammatico di Hans-Thies Lehmann<sup>457</sup>, con cui hanno avuto modo di confrontarsi nei loro anni di formazione all'Università di Gießen.

Alcuni spettacoli del collettivo nascono dal lavoro sinergico di tutti e tre i registi, altri invece sono opera di uno solo di loro; altri ancora portano la firma doppia di due dei tre artisti. Molto dipende dal tipo di lavoro e, di conseguenza, dal modo in cui esso si concilia con le rispettive competenze specifiche.

Di fatto Haug, Kaegi e Wetzel presentano profili differenti e ciascuno apporta nel collettivo le sue competenze e peculiarità artistiche, contribuendo a plasmarne la poetica. Un collettivo mobile e flessibile, attento a rintracciare le problematiche e i temi emergenti della contemporaneità e che, a partire da questi, elabora le strategie registiche e drammaturgiche che più si prestano alle singole ricerche.

Helgard Haug è regista e autrice e ha presentato lavori di teatro, radio-drammi, film e performance installative. Il suo lavoro si pone al confine tra il mondo reale e il mondo fittizio, sia nelle opere che firma all'interno del collettivo, sia nei lavori che realizza in forma indipendente.

Stefan Kaegi si dedica prevalentemente alla realizzazione di spettacoli di teatro documentario, radio-drammi e lavori che si sviluppano nell'ambiente urbano di città differenti. Opera a stretto contatto con gli "experts" attraverso strumenti di lavoro come indagini sul campo e interviste, spinto dall'idea di ridare loro voce poiché uniti dal desiderio di raccontare qualcosa. Ne è un esempio il suo *Mnemopark*, un modello di mondo ferroviario sviluppato nel teatro di Basilea, in Svizzera: un film "dal vivo", rappresentato in molte città europee.

Daniel Wetzel è autore e regista e, a partire dal 2000, lavora in stretta sinergia con Kaegi e Haug. Sviluppa lavori individuali, o in coppia con gli altri due registi, occupandosi di spettacoli di teatro, installazioni, film e radio-drammi.

---

457 Cfr. H. T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999; ed. it. *Il teatro postdrammatico*, trad. di S. Antinori, Imola, Cuepress, 2017.

Unendo questi background, Rimini Protokoll ha come obiettivo l'indagine sulla realtà, nel tentativo di portare alla luce aspetti inediti a cui è possibile guardare da un punto di vista diverso. Tra i lavori principali del gruppo, *Call Cutta* (2005), *Home visit Europe* (2015), *Top Secret International* (State 1 - 2016), *Situation Room* (2011), *App Recuerdos* (2017). Fra questi, il nostro studio analizzerà *Home Visit Europe* (2015) e prenderemo inoltre in esame altri due spettacoli *Remote X* (2013) e *Nachlass* (2016) realizzati da Stefan Kaegi.

## IV.2 *Rimini Protokoll ABCD*: un vademecum

Nel 2012 il collettivo pubblica il testo *Rimini Protokoll ABCD* in cui i registi espongono le parole chiave della loro poetica teatrale, una sorta di vademecum per chiarire l'orientamento artistico del gruppo, nei primi dodici anni di attività:

ABCD- Versuch enier Bestandsaufnahme nach zwölf Jahren. Nicht alles. Dazu wird die → Erinnerung nicht reichen. Aber einige Maschen im Netz. Gebrauchsanweisung? Überflüssig. Oft, wenn wir in eine neue Stadt kommen, gehen → wir in drei verschiedene Richtungen los. Unterwegs kommen wir an vielen Abzweigungen und Wegweisern vorebi. Jeder → Parcours ist möglich. Also mutig → vorwärts. Vorbei an Gedanken, Projektbeschreibungen, Requisiten ... Wer sich auf den Weg macht, wird schon einen Eindruck vom Gelände bekommen. → Perspektive<sup>458</sup>.

Questo primo frammento corrisponde a una sintetica dichiarazione di intenti da parte del gruppo. L'obiettivo è quello di raccogliere le diramazioni, le strade percorse attraverso i differenti progetti artistici che richiedono in qualche modo di "aprirsi alla via". Ma, per farlo, i tre registi ci suggeriscono che è necessario comprendere il significato di un altro termine, quello di "prospettiva":

PERSPEKTIVE – 1) Durch den Feldstecher suchst du das Bild ab, eine Stimme leitet dich, du suchst die Punkte, die sie benennt, und zentrierst sie in deinem Blickfeld, solange sie darüber spricht. → *Sonde Hannover*<sup>459</sup>.

---

458 "ABCD – Cercando di fare l'inventario dopo dodici anni. Non di tutto. Per questo → La memoria non è abbastanza. Ma alcune maglie nella rete. Istruzioni? Superflue. Spesso, quando arriviamo in una nuova città, andiamo → separati in tre direzioni differenti. Strada facendo arriviamo ad alcune diramazioni e passiamo accanto a cartelli stradali. Ciascun → percorso è possibile. Dunque coraggio → avanti. Passiamo accanto a pensieri, descrizioni di progetti, accessori di scena... Chi si mette in strada riceverà certamente un'impressione dell'ambiente circostante → Prospettiva". *Rimini Protokoll, ABCD*, cit., pp. 9-10. Qualora non diversamente indicato, la traduzione dal tedesco è di chi scrive.

459 *Ivi*, pp. 248-249. "PROSPETTIVA – Attraverso il binocolo cerchi l'immagine, una voce ti guida, cerchi i punti che essa nomina, e li centri nel tuo campo visivo, fintanto che continua a parlarne. →

La prospettiva è quella dello spettatore, chiamato a costruire intorno a lui punti di riferimento rispetto a quanto lo circonda, mentre una voce lo guida. Si tratta della situazione sperimentata dal partecipante in molti dei lavori performativi del gruppo, e i registi portano l'esempio dello spettacolo *Sonde Hannover* (2002), una produzione collettiva, definita come “uno spettacolo di osservazione”. Il pubblico di questo lavoro è infatti dotato di auricolari e può osservare, attraverso dieci cannocchiali, posti su dei piedistalli all'ultimo piano di un grattacielo, la piazza Kröpckeplatz di Hannover.

È a tutti gli effetti una definizione del ruolo dello spettatore nei lavori del collettivo: si tratta di una posizione centrale che lo investe in alcuni casi in qualità di *osservatore* (alla ricerca dei propri punti di riferimento) in assenza di attori professionisti; di “*esperto*” rispetto a una specifica situazione che sta vivendo o di un ambiente in cui si trova inserito e che lo farà diventare parte dello spettacolo stesso; di *spett-attore* nei termini di esecutore di un'azione, per completare quanto le istruzioni gli richiedono di fare. Le posizioni appena descritte possono coesistere all'interno della stessa performance oppure differenziarsi a seconda dei lavori che lo vedono coinvolto. A proposito del ruolo assunto dagli esperti, Stefan Kaegi tiene a precisare:

Experts communicate very directly about what they have experienced. And some are sensitive, with good reason, as it's about their own lives. It's like a collective writing process during rehearsals, a negotiation, not like in a documentary, where the author edits without the protagonists<sup>460</sup>.

Si tratta quindi di un processo di scrittura collettivo che vede coinvolti gli *experts*, in qualità di co-creatori, insieme ai registi degli spettacoli. Al proposito continua Kaegi:

Gli spettatori assumono ruoli molto distinti e specifici a seconda dei vari spettacoli. In generale tentiamo come compagnia di fare quello che fecero i fisici dopo la scoperta della fisica quantistica, quando si capì che non esistono esperimenti che non includano l'osservatore. Seguendo questa procedura lo spettatore assiste all'opera in modo diverso, perché dalla scena gli attori sono assenti: sente di doversi identificare nell'autenticità o nella fragilità di quanto sta accadendo. [...] I nostri spettacoli pongono al centro lo spettatore, che interagisce ponendosi nella posizione di narratore di storie e relazionandosi esplicitamente con ciò che sta ascoltando e sperimentando<sup>461</sup>.

---

Sonde Hannover”.

460 S. Kaegi in *Spectator reincarnated. Tobi Müller in conversation with Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel (Rimini Protokoll)*, in A. R. Burzyńska (edited by), *Joined Forces*, cit., pp. 120-133, p. 121.

461 S. Kaegi in C. Pedullà, *Interviste #1 La scena internazionale. Il teatro del “quasi reale” tra finzione e isolamento. I dispositivi partecipativi secondo Stefan Kaegi*, “Stratagemmi. Prospettive Teatrali”,

Lo spettatore è parte integrante dello spettacolo, allo stesso modo in cui l'osservatore non può essere escluso dall'esperimento scientifico. In questo caso il partecipante, trovandosi a sperimentare situazioni particolari, è invitato a sviluppare una riflessione che in qualche modo sia in grado di provocare un'emozione<sup>462</sup>. In questo senso la poetica del collettivo tende a una brillante sintesi tra l'idea schilleriana e l'idea brechtiana del teatro:

A spectator who is always also participating in another way than observing from his seat. This is what our theatres were built for, to include citizens in the reflection on larger social processes. Schiller dealt with Napoleon and presented us with *Wallenstein*. Schiller asks: where are we heading to, what is the vision of Europe? [...] Brecht just turns slightly away from emotion and points out the changeability of the situation, etc. This is why it's more about following thoughts and less about the noble and the ideal. However, in both cases, the relation with the public is clearly between the stage and the audience down there in the auditorium<sup>463</sup>.

I registi cercano di situare lo spettatore in una posizione che gli consenta di percepire l'emozione mediante la riflessione. La posizione assunta dallo spettatore si pone così in piena ambivalenza tra l'essere spettatore, cioè mero osservatore di quanto accade, e l'essere spettatore e *player* allo stesso tempo, cioè spett-attore (Soggetto e Destinatario al tempo stesso).

Il partecipante, inoltre, si confronta con situazioni enigmatiche o pressoché sconosciute nel *mainstream* della comunicazione e dell'informazione. Nell'interpretare condizioni differenti, lo spettatore è stimolato a intraprendere percorsi individuali di critica e di riflessione, su cui avremo modo di ritornare analizzando alcuni spettacoli.

Affinché il partecipante possa costruire un suo modo di relazionarsi con quanto accade durante la performance, è necessario che entri in contatto con la trama del dispositivo, che gli permette di capire quale ruolo e quale posizione assumerà nella dinamica scenica. Anche in questo caso Kaegi tiene a precisare:

Cerchiamo sempre di definire la forma migliore di uno spettacolo, in base al contenuto specifico di ogni progetto, tenendo sempre in considerazione la posizione dello spettatore all'interno della riflessione che scegliamo di attuare<sup>464</sup>.

---

MMXVI, 34, (2016), pp. 208-219, pp. 208-209.

462 H. Haug, in *Spectator reincarnated*, cit., p.126.

463 D. Wetzl, in *Spectator reincarnated*, cit., pp. 127-128.

464 S. Kaegi in C. Pedullà, *Interviste #1 La scena internazionale*, cit., p. 211.

A seconda dei progetti realizzati, cambiano i dispositivi che permettono allo spettatore di seguire i vari passaggi dello spettacolo mediante istruzioni o domande. Per comprendere ulteriormente il ruolo dello spettatore – in assenza di attori professionisti – e la concezione scenica dello spazio teatrale, dobbiamo analizzare un altro termine, inserito nel vademecum:

PARCOURS – Viele unserer Stücke definieren → Bühne nicht als vom Publikum getrennten Raum, sondern als Tour (→ Kichner → *Call Cutta*) oder als theatralisierten Behördengang (→ *Cameriga*). Für → Lagos Business Angels [...] nutzen wir zwar den Raum einer klassischen Guckkastenbühne. Die Bühne als Ort, auf den alle Besucher gleichzeitig schauen, setzen wir aber in dem Fall erst im letzten Teil ein. Im ersten Teil entwickeln wir eine Logistik, die es Gruppen zu jeweils zwanzig Zuschauern erlaubt, die meisten, aber nicht alle elf Stationen im Haus zu besuchen, bevor sie den Zuschauerraum fluten und Platz nehmen mit Blick auf die Bühne, auf der auch diejenigen zu Wort kommen, deren Einzelvorstellungen sie nicht gesehen haben<sup>465</sup>.

Gli spettacoli del collettivo tedesco prevedono palcoscenici mobili che si sviluppano in percorsi differenti che attraversano città (come avremo modo di vedere in *Remote X*), abitano case (*Home visit Europe*), creano spazi sospesi per riflettere sulla forza inarrestabile del tempo (*Nachlass*). Chiaramente essi esigono una logistica, un disegno che si traduce nella programmazione del dispositivo. Si creano dunque continue connessioni tra spazio digitale (disegno definito dal dispositivo) e spazio fisico, quello attraversato materialmente durante lo spettacolo. Anche in questo caso l'intersezione tra spazio digitale e spazio materiale produce spazi *blended*<sup>466</sup>, in una profonda commistione tra mondo fittizio, legato alla creazione della situazione spettacolare, e mondo della realtà, con cui entrano in contatto molti dei lavori del collettivo.

Quale ruolo gioca la realtà nei lavori del collettivo? E la finzione? Nel vademecum i registi spiegano:

---

465 "TOURS – Molti dei nostri lavori non definiscono il palcoscenico come uno spazio separato dal pubblico, ma come un tour (→ Kichner → *Call Cutta*) o un atto di controllo teatralizzato (→ *Cameriga*). Per → Lagos Business Angels [...] ci serviva precisamente uno spazio a cofanetto. Un palcoscenico come luogo nel quale tutti gli spettatori potessero guardare allo stesso tempo, noi invece ce ne serviamo solo nell'ultima parte dello spettacolo. Nella prima parte sviluppiamo un sistema logistico, che permette a gruppi di circa 20 spettatori ognuno di visitare la maggior parte delle undici tappe della casa, ma non tutte, prima di entrare nell'auditorium e sedersi di fronte al palcoscenico, sul quale potranno intervenire anche coloro che non hanno visto le singole rappresentazioni". *Rimini Protokoll, ABCD*, cit., pp. 245-246.

466 Cfr. A. Resmini, L. Rosati, *Pervasive Information Architecture*, cit; D. R. Benyon, A. Resmini, *Designing Cross-channel Ecosystems as Blended Spaces*, cit.

REALITÄT – Gibt es nicht erst seit Reality-TV (→ Fernsehen). Sie wird in jeder Aufführung neu geschaffen. Unsere Proben sind oft lange Verhandlungen mit den Darstellern, in denen wir mit ihnen austragen, was das Theater für ein Ort ist, und dass gewisse Dinge interessanter sind als andere. Häufig zweifeln sie zunächst daran, dass irgendetwas von dem, was sie berichten, für eine größere Ansammlung anderer von Belang sein könnte. Die Aufführungen sind keine Reality-Show, bei der man irgendwelchen eitlen Fatzken bei ihrer Belanglosigkeit zuguckt und hofft, dass es irgendwann spannend wird, wenn sie übertölpelt werden<sup>467</sup>.

La realtà per il collettivo non è dunque assimilabile a quella evocata dalla televisione o dai reality-show ma è una condizione che viene creata ex-novo in ogni spettacolo, spesso a partire dal lavoro che i registi svolgono con gli *experts*. Le storie di cui sono portatori divengono il centro del discorso sulla realtà che, lungi dal produrre forme di esibizionismo, contribuisce a instaurare un dialogo o ad aprire a una riflessione con gli spettatori-osservatori. Il ruolo della finzione nel gioco teatrale viene invece riassunto dal collettivo nella frase seguente:

FIKTION – 1) Prima Sache! Und immer wieder ausgiebig gepflegt<sup>468</sup>.

La finzione è centrale nel lavoro del gruppo poiché costituisce lo strumento per creare situazioni che riproducono la realtà o entrano in stretto contatto con essa. Si tratta di un espediente necessario per addentrarsi nella realtà, portando alla luce tratti particolari e poco conosciuti. Come osserva al proposito Gerald Siegmund:

Die Fiktion hat auch die funktion, die realitat selbst (und nicht die imaginare) zu etablieren, indem [...] eine distanz zu ihr aufrechterhalt<sup>469</sup>.

Il teatro di Rimini Protokoll si presenta così da un lato fortemente legato alla presenza e al ruolo dello spettatore; dall'altro entra in contatto con la realtà, attraverso la mediazione della finzione, facendo del loro teatro un vero e proprio teatro

---

467 “REALTÀ – La realtà esisteva anche prima dei RealityTV (→ Fernsehen). Viene ricreata in ogni performance. Le nostre prove sono spesso lunghe trattative con gli attori nelle quali definiamo con loro che tipo di luogo sia il teatro e che certe cose sono più interessanti di altre. Spesso contestano il fatto che qualcosa di ciò che riferiscono potrebbe essere rilevante per un gran numero di altri. Le performance non sono un reality show, in cui si guardano dei bellimbusti nella loro irrilevanza e si spera che in qualche momento la cosa diventi avvincente, cioè quando vengono ingannati”. *Rimini Protokoll, ABCD*, cit., pp. 297-298.

468 “FINZIONE – Grande cosa! E ancora e ancora ampiamente coltivata”. *Ivi*, p. 112.

469 “La finzione ha anche la funzione di stabilire la realtà stessa (e non quella immaginaria) mantenendo [...] un distacco da essa”. G. Siegmund, *Die Kunst des Erinnerns. Fiktion als Verführung zur Realität*, in M. Dreyse, F. Malzacher (Hg.), *Experten des Alltags*, cit., pp. 182-205, p. 203.

documentario. E il loro vademecum riporta due parole, significative per entrambe le componenti:

MITMACHTHEATER – 1) Eindeutiges Hasswort, weil in den 1970er Jahren falsch eingeführt. Dennoch → *100% Stadt* → *Call Cutta* und → *Best Before*, weil unsere Zuschauer keine Lust haben, unten im Dunkeln zu sitzen und zuzugucken, wie genial die da oben sind. 2) Jetzt bist du an der Reihe<sup>470</sup>.

DOKUMENTARTHEATER – Als uns im Jahr 2000 in einem Frankfurter Wohnstift eine 72-jährige Frau fragte, warum wir denn als Theaterleute so viele Fragen stellen würden, fragten wir zurück, ob sie das nicht machen könne. “Wie soll das denn gehen? Von sowas habe ich noch nie gehört”, warf sie ein. So zwangen wir uns zu einer Notlüge und sagten: “Das wird so ähnlich wie ein Dokumentarfilm, nur im Theater”. An Peter Weiss dachten wir dabei keine Sekunde lang. Aber sie dachte an das Fernsehprogramm im Wohnstift. Und das half. Sie spielte zwar später nicht mit, aber wir durften mit zur Sitzgymnastik<sup>471</sup>.

Entrambe le parole rivelano l'importanza di coinvolgere il pubblico – al di fuori però del genere di “teatro partecipativo”, legato a un'accezione di forte mobilitazione ed emancipazione – intendendo la partecipazione come uno strumento finalizzato a documentare la realtà, anche attraverso gli occhi degli *experts of the everyday*, degli osservatori e degli spett-attori.

### IV.3 *Remote X*

*Remote x* è una performance itinerante, per la regia di Stefan Kaegi e di Jörg Karrenbauer, che vede coinvolti gli spettatori in qualità di “viaggiatori”. Presentato in molte città dentro e fuori l'Europa, il lavoro è stato rappresentato anche in Italia, a Milano, a Zona K, il 22 ottobre 2014. Il percorso, in stretta connessione con la città in cui viene presentato il lavoro, esige un continuo riadattamento a seconda dell'ambientazione. Questo dettaglio lo si può intuire già dal titolo: “Remote” è il

---

470 “TEATRO PARTECIPATIVO – 1) Inequivocabile parola d'odio perché è stata introdotta male negli anni Settanta. Tuttavia → *100% Stadt* → *Call Cutta* e → *Best Before*, perché i nostri spettatori non amano starsene seduti al buio guardando quanto sono belli quelli là sopra. 2) Ora è il tuo turno”. *Rimini Protokoll, ABCD*, cit., p. 206.

471 “TEATRO DOCUMENTARIO – Quando nel 2000 una donna di 72 anni ci chiese in un residence di Francoforte, perché noi gente di teatro le facessimo così tante domande, le abbiamo risposto perché non le facesse lei a noi. ‘Come funziona? Non ho mai sentito parlare di una cosa di questo genere’, replicò lei. Così ci forzammo a una bugia a fin di bene: ‘Sarà come in un documentario, solo [che lo facciamo] a teatro’. Non abbiamo pensato a Peter Weiss neanche per un secondo. Ma lei pensò al programma televisivo nella Wohnstift. E questo ha aiutato. Anche se in seguito non ha partecipato, ci ha permesso di fare ginnastica posturale”. *Ivi*, pp. 74-75.

nome dello spettacolo che resta invariato per ogni rappresentazione, mentre “X” è destinato a essere sostituito di volta in volta dal nome della città ospite. Nel caso della declinazione milanese, il titolo dello spettacolo è *Remote Milano*.

La performance offre una riflessione attorno ad alcuni temi, che rappresentano gli assi centrali dello spettacolo: la relazione tra uomo e intelligenza artificiale; la relazione dell'uomo con i ritmi della città secondo una prospettiva antropologica; il senso e il significato profondo del tempo.

### **IV.3.1 L'itinerario**

*Remote Milano* si articola in tappe differenti che si snodano nel tessuto urbano della città. Il punto di partenza è il Cimitero Monumentale, luogo di ritrovo per i partecipanti alla performance. A ciascuno spettatore viene consegnato un paio di auricolari che fungono da guida per l'intera durata della performance: si tratta di una voce di sintesi, non cioè la voce di una persona reale ma una voce sintetizzata attraverso software digitali (nello specifico quella di Fabiana) che fornisce le istruzioni lungo il percorso. Una voce che si può immaginare ma non esiste, non ha labbra, non ha viso ma, nonostante questo, essa promette ai partecipanti che “cercherà di essere loro amica”. La voce registrata si rivolge al singolo spettatore che, nel seguire le indicazioni fornite, forma insieme agli altri un corpo collettivo, definito “orda”. È l'orda che, nel corso della performance, deve percorrere le vie di Milano.

La tappa di partenza di *Remote Milano* è all'interno del Cimitero Monumentale: Fabiana invita i partecipanti a scegliere una lapide, a leggere nome e cognome del/la defunto/a e, dopo averla scrutata per un po', a immaginarsi da morto/a. “Chi ci ricorderà quando saremo morti? Saremo tra queste lapidi o sotto le piastrelle che stiamo calpestando?” domanda Fabiana con voce impassibile.

Abbandonato il cimitero, l'orda percorre le vie della città, attraversando incroci – interrompendo momentaneamente il fluire del traffico urbano – fermandosi di fronte a uno specchio stradale per una foto ricordo, mentre la voce suggerisce che “ora siamo qui dentro a questo specchio, un giorno questa fotografia sarà vuota”.



I partecipanti giungono alla seconda tappa dell'itinerario, un parcheggio: qui ogni spettatore deve scegliere un'automobile e avvicinarsi a quella che lo rappresenta di più. Si innesca un confronto tra il viaggiatore e l'automobile, oggetto che funge da status symbol della contemporaneità. In questo punto del percorso, la guida lascia libera scelta agli spettatori sulla via da imboccare: i partecipanti devono decidere se imboccare l'entrata della metro o meno. Non appena alcuni iniziano a dirigersi verso la metro, risuona nelle cuffie "sbagliato!", mentre la voce registrata osserva che è meglio non lasciare libertà di scelta ai partecipanti.

La terza tappa del percorso è l'atrio della Stazione Garibaldi: qui la voce-guida invita i partecipanti ad avvicinarsi alla vetrina di un negozio e a disporsi in fila per osservare, come a teatro di fronte a uno spettacolo: il via-vai dei viaggiatori che corrono a prendere il treno; chi osserva il monitor con gli orari delle partenze e degli arrivi; chi resta in disparte nell'attesa che arrivi il treno dell'amico o di una persona cara. In realtà – suggerisce in cuffia Fabiana – non sono che interpreti: chi arriva da un lato, chi arriva da un altro, alcuni sono comparse e alcuni ignorano del tutto o fanno finta di non vedere il loro "pubblico", cioè i partecipanti che osservano lo spettacolo involontario della vita reale. La voce invita i partecipanti ad applaudire, e quando lo fanno, gli involontari attori restano sbigottiti, osservando quanto li circonda con aria sospetta. I partecipanti raggiungono gli "interpreti" nel centro dell'atrio e divengono anche loro "attori" sul palcoscenico della realtà, sventolando un oggetto che li caratterizzi e li distingua dagli altri.

L'itinerario prosegue poi verso Piazza Gae Aulenti, il nuovo centro di business della città vicino a Porta Nuova. I partecipanti vengono invitati a osservare la fontana che domina l'intera piazza, cercando di scrutare attentamente l'acqua. Le sue particelle si confondono l'una nell'altra, mentre gli individui, pur facendo parte dell'orda, si distinguono gli uni dagli altri. Dopo questo momento di contemplazione dell'acqua, i partecipanti si sfidano in una partita a biliardino e, poco dopo, in una corsa estrema per raggiungere un ponte che domina uno degli incroci più trafficati della viabilità milanese: lo osservano per qualche istante mentre la voce-guida di Fabiana li invita a concentrarsi sulle regole ormai automatizzate che scandiscono il traffico.

Ora l'orda cammina all'indietro, sia materialmente che metaforicamente: i partecipanti devono lasciarsi alle spalle "i morti, il teatro, la piazza, la partita, le case e le cose del futuro", per ritornare nella Milano della Storia. Si arriva così all'Arco di Porta Nuova, una delle porte più antiche della città, dove i partecipanti sono invitati a ballare, se lo desiderano. Si formano così sottogruppi di chi balla, chi osserva indeciso se entrare a fare parte del magico cerchio, chi rimane del tutto in disparte a osservare la scena del ballo.

Si giunge poi, come tappa successiva, alla Cappella di San Giovanni di Dio e San Vincenzo de' Paoli dell'Ospedale Fatebenefratelli. È questo il luogo deputato alle domande: Chi sono io? Da dove vengo? Quanto mi resta da vivere? Perché sono qui? Che cosa ne sarà di me? La voce-guida suggerisce in cuffia ai partecipanti che anche lei è tra loro, è una "divinità che guida l'orda". E, come per magia, ora la sua voce diviene quella di un uomo, Vittorio. La nuova voce-guida, dopo essersi presentato, dice di non condividere l'idea dell'orda, e annuncia che i partecipanti formeranno ora un gregge suddiviso in piccoli gruppi: il primo resta seduto ed è adulato dalla voce che lo descrive come il gruppo dominante, mentre denigra l'altro descrivendolo come un team elitario di disfattisti che mettono a rischio la loro vita; il secondo, anch'esso adulato dalla voce-guida che lo descrive come l'élite, si alza e se ne va. La voce assume qui un atteggiamento ambivalente, schierandosi apparentemente a favore di uno dei gruppi.

Come tappa finale dell'intero percorso, i partecipanti raggiungono il reparto di Radiologia dell'Ospedale Fatebenefratelli. Nel tragitto in ascensore, lo spettatore si confronta con alcune domande poste dalla voce-guida sulla possibilità di una morte imminente, tra cui "Chi morirà per primo tra voi?".

Una volta giunti sulla terrazza dell'edificio i partecipanti osservano la città dall'alto, le vene, le arterie del traffico, un corpo dentro a un altro corpo. "Forse un giorno potrete vivere di più, senza cancro" suggerisce Vittorio, e domanda: "Ti butteresti se te lo chiedessi?". Un sussulto percorre i partecipanti, mentre la voce-guida introduce l'epilogo della performance:

Io ora sono stato per te il pastore senza volto. Tu sei stato il mio strumento perché hai sguardo e perché in questo modo puoi portare a compimento quello che io non

ho, quello che io non sono. Guardati intorno e ricordati di tutto questo perché un giorno esso non sarà più possibile. Ora è giunto il momento di dissolversi.

Una nuvola di fumo avvolge i partecipanti e ricopre l'intera terrazza. Si chiude così *Remote Milano*.

### IV.3.2 Lo spettatore avatar

*Remote Milano* offre innumerevoli spunti di riflessione, tra cui, in primis, l'accostamento dell'atto di camminare al senso di vivere: l'itinerario percorso dai partecipanti diviene sinonimo di un viaggio attraverso la città ma anche nei meandri della propria vita.

Uno dei primi elementi a colpire è lo strumento adottato per rendere possibile il viaggio, ovvero l'audio-guida, che non è un semplice strumento funzionale ma diviene l'elemento centrale e significativo dell'intera costruzione drammaturgica. Esso esplicita l'intero disegno elaborato da Stefan Kaegi e, al tempo stesso, rende possibile il confronto tra il partecipante e la voce che si rivolge a lui in cuffia, prima quella di Fabiana, poi quella di Vittorio. Il dispositivo di fatto introduce una riflessione sul rapporto tra l'uomo e l'intelligenza artificiale, sulle possibilità che tale relazione può aprire e sulla natura della voce di sintesi che è solo "l'insieme di innumerevoli lettere e sillabe".

Il partecipante resta ammaliato dalla potenza della voce, dalla quale in nessun momento traspare un'inflexione che possa ricondurre a un sentimento, a un'emozione. Si tratta di una presenza algoritmica che a tratti appare una guida quasi dittatoriale: separarsi da essa o allontanarsi dall'orda significherebbe perdere la possibilità di continuare nella scoperta dell'itinerario. Il riferimento rimanda ancora una volta al potere del dispositivo introdotto dalla riflessione foucaultiana, ripresa da Agamben<sup>472</sup>. La domanda latente che percorre lo spettacolo e che resta del tutto senza risposta ruota attorno al margine di intervento dell'individuo rispetto al dispositivo. Nel caso dello spettacolo, la possibilità di modificare il disegno architettato dal dispositivo è pressoché inesistente. Gli spettatori percepiscono la falsa libertà di scegliere quale

---

472 Cfr. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, cit.

direzione prendere, all'interno di una dinamica essenzialmente ludica, come suggerisce Kaegi:

Ciò che il gruppo di partecipanti può percepire come una caratteristica ludica è la velocità con cui percorre il tragitto ma nessuno può scegliere dove andare senza una simulazione progettata appositamente per lui. L'effetto che si produce è che lo spettatore cammina e avverte una sensazione di libertà: la novità dunque risiede nel fatto che il pubblico non si trova più seduto comodamente nell'oscurità in una sala di teatro, ma sperimenta le dinamiche performative (spesso) all'aperto, dove può scegliere le distanze rispetto agli altri<sup>473</sup>.

Si tratta di una sensazione di libertà paradossale perché se la dinamica ludica spinge il partecipante a credere di poter scegliere la sua direzione, si accorge in realtà che tutto è già stato deciso e che non esiste margine per la sua scelta, se non, come afferma il regista, nella distanza che desidera interporre tra sé e l'altro.

Fabiana e Vittorio, inoltre, nella loro posizione ambigua tra macchina e voce permettono di vedere ciò che normalmente si ignora. Come suggerisce Annamaria Cascetta:

The voice is open to the city. It prompts us to look at what we normally see or ignore. Certainly it suggests the hurried progress of a tourist tour or a journalist reporting a news story, but it also conveys awkwardness and dissatisfaction with superficiality, the need to know more, to pause and take a deeper look, to understand<sup>474</sup>.

Il percorso della performance si inserisce nello strato più profondo e invisibile del tessuto urbano della città, nelle sue arterie di traffico e nei suoi monumenti storici per riportarli agli occhi del partecipante e stimolarlo a una riflessione che da singola e individuale si fa collettiva. Lungo il tragitto lo spettatore vive individualmente le dinamiche indotte dal dispositivo entrando in un contatto mediato con gli altri partecipanti: fa parte di un'orda, di un gregge, di un gruppo che va a inserirsi nel ritmo incessante della città. Come osserva Maddalena Giovannelli:

*Remote Milano* offre un'esperienza apparentemente intima, privata, esclusiva: ogni spettatore è chiamato all'ascolto individuale della voce in cuffia, quasi a ricalcare la prassi di una normale conversazione a due. Ben presto, però, ci si accorge di essere costantemente in relazione con l'altro, con gli altri, con l'"orda",

---

473 S. Kaegi, in C. Pedullà, *Interviste #1 La scena internazionale*, cit. p. 214.

474 A. Cascetta, *Rimini Protokoll: Migration, Artificiality, and the City on the Axis of Time. Bodenprobe Kazakhstan and Remote Milano*, Paper Conference, *Humanity in Performance. European Theatre as a bridge between the 20th and the 21st centuries*, London, Anthem Press, 11 novembre 2015.

il “gregge”, il “gruppo” (per riprendere alcune delle definizioni chiamate in causa dal testo). C’è di più: all’opposizione tra se stessi e il gruppo si affianca quella tra il gruppo e il resto dei cittadini, che guardano ora stupiti ora incuriositi la spiazzante occupazione di massa degli spazi urbani<sup>475</sup>.

In questo modo il partecipante riflette sulla sua posizione all’interno della città – l’essere alla presenza degli altri ma non entrarvi in contatto diretto –, presta attenzione agli automatismi silenti di cui si fa interprete ogni giorno. Si interroga sul senso inesorabile del tempo: di fronte alle tombe, la voce lo pone *vis a vis* con la morte, il destino immutabile di ogni essere umano; nell’attraversamento della città, osserva il rincorrersi frenetico delle automobili; sulla terrazza scompare dentro a una nuvola di fumo ed entra in contatto con il significato del farsi invisibile, scomparire, restare senza corpo per alcuni interminabili istanti:

Il testo che si ascolta in cuffia [...] non è solo un manuale di istruzioni: pone domande, suscita pensieri non banali. Per quanto si possa prenderne le distanze, non lascia comunque indifferenti. Fa riflettere sulla morte, sulle foto dei defunti, su ciò che resta di noi dopo la nostra fine. Fa riflettere sull’identità, sull’essenza dell’individuo in rapporto alla comunità. A poco a poco lo spostamento fisico diventa un tragitto interiore, la camminata fra edifici e cantieri diventa una discesa in se stessi. Qualche invenzione aguzza lascia il segno. Indicando le statue sulle tombe, ad esempio, l’invisibile guida non perde l’occasione di porre un’inquietante considerazione: “loro sono corpi senza voce – dice – io una voce senza corpo. A chi pensi di assomigliare di più?”<sup>476</sup>.

Come osserva Renato Palazzi, la dinamica performativa pone lo spettatore di fronte a interrogativi – spesso inquietanti – ai quali non è tenuto a dare una risposta nello spazio-tempo dello spettacolo, ma l’*hic et nunc* del dispositivo genera riflessioni che accompagnano e alimentano il suo percorso – fattivo e intellettuale.

Osservavamo nel primo capitolo che *Remote X* può essere ascrivibile a un paradigma di tipo immersivo-itinerante, all’interno del quale il partecipante è invitato a immergersi nell’ascolto delle istruzioni della radio-guida mentre realizza il percorso prestabilito.

---

475 M. Giovannelli, *Remote Milano*, “Stratagemmi. Prospettive Teatrali”, 20 settembre 2015, <https://www.stratagemmi.it/remote-milano/> (pagina web consultata il 15.09.2018).

476 R. Palazzi, *Passeggiando fra le tombe con Rimini Protokoll*, “delTeatro.it”, 31 ottobre 2014, <http://www.delteatro.it/2014/10/31/rimini-protokoll-remote-milano/>, (pagina web consultata il 15.09.2018).

Lo spettatore è accompagnato dalla presenza dell'audio-guida, proprio per la sintesi che si innesca tra figura umana – quella dello spettatore – e figura computerizzata quasi spettrale – quella dell'audio-guida –, la sua figura può essere assimilata a quella di un avatar. Il partecipante di fatto è lo strumento di cui si serve il dispositivo perché dotato di “sguardo” e perché capace di portare a termine ciò che la voce non potrebbe portare a termine; dal canto loro Fabiana e Vittorio sono i “pastori senza volto”, le guide lungo le vie della città. Il confronto con questa presenza-assenza, con una voce che c'è ma in realtà non c'è, produce, come spiegano i registi, una *partecipazione-avatar* che impone allo spettatore un confronto con l'intelligenza artificiale e, parallelamente, con la sua posizione all'interno dell'itinerario.

Lo spettatore a cui si rivolge la performance è l'esperto della vita di tutti i giorni: il cittadino o lo straniero che, per la prima volta, percorre le vie in una certa sequenzialità, riscopre monumenti storici inusuali, si improvvisa attore nello spettacolo del via-vai dei passanti nell'atrio della Stazione Garibaldi: vive momenti di gioco, di divertimento e, al contempo, di riflessione. E lo fa sempre a stretto contatto con la voce che suggerisce, osserva, indica. In questo caso la figura del partecipante non è riconducibile a quella dello spett-attore perché l'unica azione che deve realizzare è percorrere un itinerario fatto di brevi e sporadiche soste. La prospettiva dei registi non è quella di indurre una riflessione sul ruolo dello spettatore-partecipante ma piuttosto sul ruolo dell'esperto della vita di tutti i giorni, ossia sull'uomo in quanto tale. Non a caso la performance propone temi universali, come spiega Stefan Kaegi:

In *Remote X* [...] gli argomenti trattati sono sostanzialmente tre: in che modo gli algoritmi definiscono la società attuale e fino a che punto crediamo nella simulazione di esseri umani; in che modo ci muoviamo all'interno di un gruppo sociale senza mai interagire direttamente con esso; in che modo è possibile sovvertire l'ordine giornaliero della città con un gruppo di cinquanta persone<sup>477</sup>.

Ai temi esposti dal regista va aggiunta la riflessione che percorre trasversalmente tutto l'itinerario, ovvero il significato del tempo che nutre la vita degli individui nella loro quotidianità.

Tutti gli argomenti di *Remote Milano* ruotano attorno al tema della realtà che impone a ogni individuo di assumere un determinato ruolo in base al quale auto-rappresentarsi.

---

477 S. Kaegi in C. Pedullà, *Interviste #1 La scena internazionale*, cit. p. 217.

Una riflessione che introduce i concetti di ribalta e di retroscena usati da Goffman<sup>478</sup>, in relazione alla società, intesa come autentico palcoscenico della realtà:

This is the real space-scenario of the city and the performer-audience, the true 'experts', called on to build themselves up gradually as characters and to fill what they are guided to meet with content and meaning, in accordance with their different levels of expertise depending on their age, culture, places of origin, expectations and sensibility. In short, they are required to give the event the consistency of experience<sup>479</sup>.

Come osserva Annamaria Cascetta, gli esperti del quotidiano in *Remote Milano* sono invitati a riempire lo spettacolo con la loro esperienza, all'interno della quale i confini tra realtà e teatro divengono sempre più sfuocati. È un teatro che si sovrappone alla realtà o, viceversa è una realtà che si fa teatro, all'interno del quale l'esperto del quotidiano può osservare entrambi i paesaggi con occhi disincantati.

#### **IV.4 *Home Visit Europe***

*Home Visit Europe* può essere considerato un lavoro particolarmente rappresentativo della poetica di Rimini Protokoll perché vede la regia di tutti e tre i registi del collettivo, Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel.

Difficile, se non rischioso, pensare ad *Home visit Europe*<sup>480</sup> come a uno spettacolo in senso proprio: non solo per la scelta del luogo, un appartamento diverso per ogni rappresentazione, e per le modalità sceniche messe in campo, ma per la proposta che ne è alla base: “invertire la logica del recarsi a teatro, facendo sì che sia il teatro ad incontrare le case delle persone”<sup>481</sup>. La messa in scena, come accadeva già per *Remote Milano*, non prevede pubblico, ma esclusivamente i partecipanti al gioco: sono loro, nelle vesti di giocatori, a determinare o meno la riuscita dello spettacolo, tramite l'esecuzione di istruzioni dettate di volta in volta da un dispositivo tecnologico. Sono perciò le opinioni degli stessi partecipanti coinvolti nel gioco a produrre un'idea di Europa “made at home”.

---

478 Cfr. E. Goffman, *The presentation of self in Everyday Life*, cit.

479 A. Cascetta, *Rimini Protokoll*, cit.

480 Per l'analisi dello spettacolo facciamo qui riferimento a *Europa na casa*, la versione presentata a Santiago de Compostela, il 28 gennaio 2016.

481 Intervista a Stefan Kaegi, a cura di chi scrive, realizzata a Santiago de Compostela, il 29 gennaio 2016.

Come suggerisce il titolo, l'oggetto principale della messa in scena è l'Europa, un tema sul quale individui di nazionalità differenti sono chiamati a confrontarsi, dando vita così a un vero e proprio gioco (politico) tra le parti<sup>482</sup>.

#### IV.4.1 Un gioco da tavolo performativo

Tutto ha inizio con un messaggio via WhatsApp: dopo aver lasciato il numero di cellulare al momento dell'acquisto del biglietto, il suono magnetico del “bip bip” comunica al partecipante, il giorno dello spettacolo, l'indirizzo dell'appartamento dove si dovrà recare la sera stessa.

I partecipanti, in tutto quindici, sono perlopiù sconosciuti tra loro e vengono accolti nell'appartamento dal padrone di casa che, prima dell'inizio della performance, intrattiene gli ospiti e cerca di creare un clima favorevole alla socializzazione. Il compito di condurre il gioco spetta al maestro di cerimonia, di norma un attore – reclutato in loco dalla compagnia – che supervisiona l'intero svolgimento del gioco all'interno della sala, fungendo da elemento di connessione tra l'accadimento e il dispositivo scenico. Un altro collaboratore, di solito l'altro/a proprietario/a dell'appartamento, resta invece in cucina, il luogo in cui i programmatori azionano il dispositivo, ovvero la macchina scenica stessa, affinché il gioco possa avere luogo.

I partecipanti al gioco performativo si siedono attorno a un tavolo, su cui è appoggiata una cartina dell'Europa, e vengono invitati a segnare tre punti corrispondenti al proprio luogo di nascita, a una città straniera o diversa da quella d'origine in cui hanno vissuto e, da ultimo, un luogo in cui è successo loro qualcosa di particolarmente significativo e a cui sono legati emotivamente. Una volta segnati sulla cartina, i punti vengono uniti tra loro, in modo da formare delle figure geometriche.

L'elemento determinante di tutto il gioco è una piccola macchinetta di plastica trasparente, simile a un distributore di scontrini: è uno dei due dispositivi scenici. Quando lo strumento elettronico emette un suono, un partecipante alla volta, facendolo

---

482 Cfr. C. Pedullà, *Europa na casa*, “Stratagemmi. Prospettive Teatrali”, 20 febbraio 2016, <https://www.stratagemmi.it/europa-na-casa/>; *Ibidem*, *Europa na casa interroga a Europa, trayéndola a casa, Y siempre la lluvia, la lluvia, la lluvia, la lluvia*, Festival Escenas do Cambio, Xunta Galicia, Fundación Cidade da Cultura de Galicia (Santiago de Compostela), 2016, pp. 32-41; *Ibidem*, *Spett-attori e autori: tre paradigmi partecipativi a confronto*, cit.



passare di mano in mano, schiaccia un pulsante verde e, all'istante, compare un foglietto bianco che contiene le istruzioni o le domande circa le azioni da compiere, che vanno recitate ad alta voce o, solo quando espressamente indicato, in silenzio.

Nella prima parte della performance vengono poste delle domande, prima al proprietario di casa e successivamente a tutti i partecipanti, che prevedono una risposta secca (sì o no) per alzata di mano:

Chi a questo tavolo è mai stato rappresentante di classe o portavoce a scuola?

Qualcuno qui è mai stato membro di un partito politico?

Chi fa parte di un'associazione o di una ONG (Organizzazione non governativa)?

Chi si sente più europeo che cittadino del proprio paese?

Chi pensa che le persone sedute a questo tavolo siano affidabili?<sup>483</sup>

Nella seconda fase del gioco, in base ai risultati e ai dati incamerati precedentemente, i componenti vengono suddivisi dal sistema in sei coppie, in modo da formare squadre differenti che, dotate di un mini i-pad, rispondono a domande di carattere politico dando vita a un gioco di alleanze e contrapposizioni. Le squadre accumulano punti per ogni risposta corretta. Di seguito alcune delle tematiche su cui i partecipanti sono invitati a votare in coppia:

Uso della violenza per un fine politico

Visualizzazione di tutti i punti negativi

Ricompensa o punizione per chi usa la violenza per un fine politico

Esclusione della squadra con più punti<sup>484</sup>.

Al termine del gioco, viene tagliata una torta, precedentemente infornata: a ogni partecipante spetta una fetta pari alla percentuale di punti accumulati (per un taglio equo il dolce viene minuziosamente misurato con uno strumento di misura).

---

483 Estratto del testo di *Home visit Europe (Europa na casa)* consultabile all'indirizzo web <http://www.homevisiteurope.org/it/index.php?id=6&hb=435&city=Santiago%20de%20Compostela> (pagina web consultata il 15.09.2018)

484 *Ibidem*.

#### IV.4.2 “Play the theatre”, ovvero “ri-teatralizzazione della realtà”

*Home Visit Europe* è un gioco performativo che invita lo spettatore a partecipare in qualità di *player*, compiendo di volta in volta delle scelte, elaborando risposte, stabilendo alleanze possibili tra le parti in gioco. Una forma particolare di “autogestione parlamentare” in un contesto europeo adattato al formato “casa”.

La logica drammaturgica innesca un confronto tra un possibile globale (l’Unione Europea) e un reale locale (la casa) che ospita individui tra loro sconosciuti: i registi, in poche parole, interrogano il globale a partire dal punto più piccolo tracciato sulla cartina dell’Europa: la casa.

L’ambientazione dello spettacolo in abitazioni private non costituisce di per sé una novità: richiama, al contrario, esperienze teatrali che hanno avuto una certa diffusione già negli anni Novanta, spesso per ragioni di necessità o nell’intenzione di rifondare il senso stesso del teatro proponendolo “altrove”. Scrive al proposito Cristina Valenti:

Da luoghi privati, domestici, le case in cui entra il teatro diventano spazi pubblici non istituzionali [...]. Per tutti c’è stata una ragione strategica, una necessità fatta virtù, ma per tutti l’altrove delle case si è poi rivelato un modo per imprimere direzioni particolari alla propria ricerca. Non solo, ma per essere altrove: in una sorta di laboratorio mobile dal quale osservare il mondo del teatro e i suoi meccanismi di funzionamento come attraverso un vetrino di microscopio<sup>485</sup>.

Come osserva la studiosa, la casa è uno spazio in grado di unire che, a seconda dell’occasione, ricrea e imprime “direzioni particolari” alla ricerca dell’artista. E, nella fattispecie di *Home Visit Europe*, la casa ospita il teatro per riflettere sui meccanismi di identità e di appartenenza propri dell’Europa globale.

Ciò che però appare innovativo nel meccanismo scenico elaborato dal collettivo è la creazione di una architettura ludica studiata minuziosamente per produrre relazioni differenti tra i partecipanti. In un primo momento ciascun partecipante vota singolarmente con una semplice alzata di mano; secondariamente, il voto diventa frutto di una semi alleanza “di partito”, divenendo un “voto di coppia”, spesso protetto dall’anonimato.

---

485 C. Valenti, *Nelle case per essere altrove. Introduzione*, in Cristina Valenti (a cura di), *Il teatro nelle case. Percorsi teatrali a confronto*, Edizioni Provincia di Bologna, 2001, pp. 19-26.

Il ritmo del gioco è dettato dal dispositivo, dall'occhio drammaturgico che incalza con domande e istruzioni, spesso senza lasciare il tempo per terminare ciò che il partecipante sta facendo. Esso è lo strumento di potere, la rete che condiziona e determina equilibri, forze e saperi tra le parti: manipola il partecipante attraverso la dinamica scenica e contestualmente il cittadino mediante la dinamica sociale e politica. Accade che i partecipanti siano costretti a interrompere il ritmo del gioco per interrogarsi su cosa realmente si debba fare o per rileggere istruzioni particolarmente ostiche: tentano, in un certo modo, di mettere in campo uno spirito comune per la *riuscita* del gioco a fronte del potere del dispositivo, occhio *super partes* che guida e al tempo stesso manipola.

A questo proposito Òscar Cornago sottolinea come la dinamica ludica preveda due livelli di partecipazione:

En la obra de Rimini Protokoll, la ficción creada en torno al juego define el primer nivel de participación, que ofrece como resultado una serie de estadísticas – de dudosa credibilidad por el modo como se han conseguido – acerca de los europeos; pero lo que la sostiene es el otro nivel implícito de sujeción a la máquina<sup>486</sup>.

Secondo quanto osserva lo studioso la partecipazione esplicita al gioco, che prevede che i partecipanti rispondano alle domande, sarebbe sostenuta a un altro livello da una partecipazione implicita, rappresentata dalla “soggezione alla macchina”, cioè dall'adesione al dispositivo. A questi due livelli ne va aggiunto un terzo che riguarda invece la possibilità, da parte del giocatore, di fuoriuscire dal disegno scenico: questo livello si innesca nel momento in cui il partecipante elabora opinioni, riflessioni che vanno al di là dello spettacolo e che possono provocare brusche interruzioni o rallentamenti. Oppure, diversamente, le prese di distanza possono generarsi una volta concluso il gioco performativo. Sempre Cornago osserva:

Es ahí cuando el participante no está solamente jugado, en tanto que sujeto producido por el dispositivo, sino también jugando con la posibilidad de salirse de escena, de trazar una línea transversal o un punto de fuga que abra la situación a lo inesperado. Es ahí también cuando surge la opción de transformar la obra en un acontecimiento singular<sup>487</sup>.

---

486 Ó. Cornago, *Estéticas de la participación y éticas del (des)encuentro*, cit., p. 200.

487 *Ibidem*.

La partitura drammaturgica lascia così un varco tra le prescrizioni tracciate e spetta al partecipante decidere quale posizione mantenere all'interno di un gioco che investe il tema della ripartizione dei poteri e degli equilibri, propri del gioco della politica.

Il partecipante, nelle vesti di player, può entrare in conflitto con le altre parti in gioco oppure astenersi, mantenendosi in una prudente distanza. In tutti i casi il giocatore riveste contemporaneamente il ruolo di Soggetto e di Destinatario, essendo parte centrale nel funzionamento del dispositivo. Per questo motivo, la sua posizione è assimilabile a quella dello spett-attore, anche se diversa da quella prevista da Roger Bernat. In questo caso infatti il giocatore continua a mantenersi all'interno del funzionamento del dispositivo senza la possibilità di osservare la sua azione dall'esterno e agire la sua osservazione attraverso il meccanismo dello straniamento.

Ciò che accade nel meccanismo partecipativo di *Home Visit Europe* è che lo spett-attore interpreta tutte le parti previste dal gioco, compresa una possibile lettura critica (e distanziamento) di quanto sta sperimentando. Lo spett-attore, in altre parole, “gioca il teatro” fino in fondo:

Mi pare interessante utilizzare il termine “play the theatre” in una forma che va un po’ più in là rispetto a ciò che per molti attori è “recitare per gli altri” secondo la procedura del “io gioco e tu mi guardi”<sup>488</sup>.

Il collettivo pare interessato a creare le condizioni affinché gli spettatori partecipino al gioco scenico, in modo da generare o non generare momenti di confronto/scontro, senza che le procedure messe in campo provochino una riflessione critica che coinvolga la macchina che innesca la partecipazione:

Creo que nosotros proponemos un medio de comunicación entre la gente no entre nosotros y la gente. No tengo una finalidad con el trabajo. Si la gente quiere emanciparse con el trabajo bien, si quieren seguir bien. Yo propongo un dispositivo con el cual juegan y comunican<sup>489</sup>.

Come spiega Stefan Kaegi, Rimini Protokoll propone un dispositivo con il quale i partecipanti giocano e comunicano fra loro, senza prevedere necessariamente che gli spettatori se ne emancipano o meno.

---

488 S. Kaegi in C. Pedullà, *Interviste #1 La scena internazionale*, cit., p. 215.

489 Intervista a Stefan Kaegi, a cura di chi scrive, cit.

*Home Visit Europe* apre infatti la possibilità a una riflessione su ciò che rappresenta il termine “Europa” oggi, per mettere in evidenza la vacuità dell’idea di comunità che caratterizza mediamente l’opinione delle persone al riguardo. A questo va aggiunta la sostanziale mancanza, da parte della quasi generalità dei partecipanti, di una reale conoscenza della storia, delle leggi, dei trattati che hanno costruito l’Europa nel corso del tempo. Il portale web dello spettacolo registra tutte le repliche della performance e i risultati di ogni sessione partecipativa, evidenziando un esiguo senso di appartenenza all’Unione Europea da parte dei partecipanti delle varie nazioni (tra cui Belgio, Polonia, Germania, Spagna, Danimarca, Italia etc.). Il gioco svela la precarietà del senso di comunità e di identità europea. Si scopre infatti che, per la maggior parte dei partecipanti, l’Europa è simbolo di un’unione presunta, una comunità che è poco più di un guscio vuoto, privo di un reale valore simbolico.

Rimini Protokoll dimostra di voler penetrare le dinamiche politiche e sociali meno esplorate. Per farlo si serve di strumenti e modalità sceniche che giocano su un meccanismo di de-teatralizzazione. Renato Palazzi osserva al proposito:

Con grande orrore dei nostalgici delle corone di latta, tutto questo non ha ovviamente più nulla a che fare con l’interpretazione, col personaggio, con gli artifici della finzione. All’indubbia de-teatralizzazione del teatro corrisponde tuttavia una parallela e simultanea ri-teatralizzazione della realtà: quello che accade qui è pur sempre, a suo modo, una rappresentazione non banale, acuta, divertente dell’Europa attuale, che alle opinioni personali degli autori sostituisce quelle dei normali cittadini, uniti a comporre un coro senza volto e senza nome, ma sorprendentemente capace di rispecchiare dubbi e contraddizioni del nostro presente<sup>490</sup>.

La partecipazione è lo strumento per dare voce alla realtà e ri-semantizzarla a seconda delle opinioni dei partecipanti. La pratica in gioco si avvicina alle dinamiche dell’“imparar giocando”, nel tentativo di creare un luogo per l’alternativa democratica, uno spazio per rappresentare la realtà della politica attraverso gli occhi degli esperti del quotidiano, qui nelle vesti di player e spett-attori.

---

490 R. Palazzi, *L’Europa è un gioco da tavolo*, “Il Sole 24 Ore”, 23 aprile 2017, <https://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2017-04-28/l-europa-e-gioco-tavolo—154917.shtml?uid=AEsiK56>, (pagina web consultata il 16.09.2018).

## IV.5 *Nachlass* – *Pièces sans personnes*

Rimini Protokoll si distingue anche per la creazione di opere di difficile codificazione, a metà strada tra il performativo, l'installazione e la visita guidata. È questo il caso di *Nachlass* che ha debuttato nel 2016 per la regia di Stefan Kaegi e la scenografia di Dominic Huber, ed è approdato anche in Italia, a Roma nel settembre del 2017 e a Milano nel gennaio del 2018. Si tratta di un lavoro che rientra in un paradigma di tipo immersivo-itinerante, all'interno del quale gli spettatori visitano otto stanze differenti che contengono le tracce di vita di otto persone che, per ragioni diverse – malattia, suicidio assistito, pratica di sport altamente rischiosi etc. – si confrontano con la loro morte imminente.

### IV.5.1 Viaggio nelle “stanze di una morte annunciata”<sup>491</sup>

Gli spettatori, all'ingresso della sala che ospita l'installazione, si ritrovano in un'anticamera che, per le pareti bianche e la luce chiara, rimanda a una sala d'attesa sospesa nel tempo. Sul soffitto, delle luci si accendono nella cartina che ritrae l'universo: sono le vite delle persone che si spengono nel mondo.

Ai lati dell'anticamera si aprono otto porte che portano ad altrettante stanze: fuori di ognuna, un cartellino riporta il nome della persona che lo spettatore “incontrerà”. Ma in realtà nelle stanze il visitatore non incontrerà le “persone”, come spiega del resto il sottotitolo – *sans personnes* – ma entrerà piuttosto in contatto con le loro tracce, ovvero con la registrazione delle loro voci o con un filmato o con gli oggetti che in qualche modo li rappresentano.

Ogni spettatore stabilisce l'ordine con il quale attraversare le stanze: un timer fuori da ogni porta segna il tempo necessario alla sua riapertura (in media il tempo di permanenza all'interno di una stanza è all'incirca di otto minuti). Quando la porta si riapre, i visitatori hanno a disposizione pochi secondi per entrare prima che si richiuda. Una volta entrati, rimarranno nella stanza per tutta la durata della storia (non è infatti possibile abbandonare la sala fino a quando la narrazione non è giunta al termine).

---

<sup>491</sup> La definizione è di Renato Palazzi, *Stanze di una morte annunciata*, 25 settembre 2018, <https://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2017-09-25/stanze-una-morte-annunciata—145313.shtml?uuid=AERcTvTC>, (pagina web consultata il 16.09.2017).

La prima stanza<sup>492</sup> ospita la storia di Nadine Gros, una segretaria che racconta come il 16 agosto del 2015 abbia deciso di registrare la sua voce per lasciare un messaggio, quello che gli spettatori stanno ascoltando. Nella stanza, la sua presenza è racchiusa dentro un lucente maglione di lana bianco, poggiato su uno sgabello sopra un piccolo palco. “Ora sono diventata attrice nella mia assenza” sussurra la flebile voce agli spettatori disposti in due file di sedie di fronte alla scena. Nadine confida che il suo sogno da giovane era quello di diventare una cantante lirica: nell’aria riecheggia l’esecuzione della canzone che la donna fece all’età di dodici anni. Questo, il lascito per i suoi nipoti, unito al messaggio di difendere a ogni costo la libertà di decidere per la propria vita.

La seconda stanza ospita la storia di Celal Tayip, cittadino di origini turche, residente da molti anni in Germania. In questo caso i visitatori vedono il protagonista in video mentre sta progettando la costruzione della sua bara che, dopo il suo decesso, verrà trasportata in Turchia. L’uomo confida quanto sia grande il suo desiderio di ritornare nella sua terra d’origine, dopo anni di lavoro e sacrifici lontano dal suo paese. Così pianifica per tempo tutti i passaggi necessari al raggiungimento del suo obiettivo: la scelta e l’acquisto della bara, il trasporto in aereo e la previsione dei costi di tutta l’operazione.

Nella stanza successiva si accede a una camera da letto per osservare il video di Alexandre Bergerioux intento a pescare in un fiume: un’attività che faceva spesso con la figlia, alla quale è destinato il video. Alexandre è affetto da una rara malattia genetica che non gli lascerà molto tempo da vivere. Ha così deciso di registrare un video per la figlia che lo ritrae in ciò amavano fare insieme, ovvero pescare. La registrazione è sintesi del desiderio dell’uomo di lasciare il ricordo di una persona felice.

La stanza successiva è dedicata alla storia di Gabrielle Von Brochowski, una signora di ottant’anni, direttrice di una fondazione benefica in Africa. La stanza contiene i documenti e le foto dei viaggi che hanno segnato la vita della donna, raccolta in pile di

---

492 Poiché non esiste un ordine prestabilito per seguire l’itinerario nelle stanze dell’installazione, precisiamo che con la dicitura “prima stanza” si intende qui l’ordine seguito in *Nachlass* da chi scrive.

scatoloni. La donna spera che tutto il suo materiale non vada disperso e continui a sostenere gli artisti, gli intellettuali e i giovani imprenditori africani.

La quinta storia è quella di Richard Frackowiak, gerontologo, esperto di scienze cognitive. La stanza contiene una serie di postazioni dotate di auricolari e di mini-computer. Gli spettatori si siedono in una di esse e, attraverso il dispositivo, vedono comparire prima l'immagine del protagonista, poi l'immagine del suo volto che lentamente svanisce e si confonde in quella dei volti degli altri spettatori. Richard racconta il valore dell'identità dell'essere umano, della sua specificità di individuo e dell'importanza della memoria. "Cosa accadrebbe se il cervello venisse meno alle sue funzionalità? Come cambierebbe la nostra vita e l'immagine che abbiamo di noi stessi e di quanto ci circonda?".

Jeanne Bellengi è invece un'anziana signora di 91 anni, che vive in casa di riposo, bisbisnonna che programma sveglie e ama la fotografia. Nella stanza che accoglie la sua storia, gli spettatori ascoltano la sua voce mentre osservano e toccano con mano decine e decine di fotografie sparse su un tavolino di legno. Le foto raccontano la sua vita, dall'infanzia all'adolescenza all'età adulta: momenti di crescita, di gioia, che portano traccia del tempo che è passato.

La settima stanza, un ufficio con una scrivania e sedie in legno, accoglie la storia di Anamarie e Guntjer Wolfarth, una coppia che rimpiange di non essersi opposta al nazismo e racconta le difficoltà della vecchiaia all'insorgere della malattia. L'uomo, ex-economista e direttore di banca, ha deciso insieme alla moglie di recarsi in Svizzera per sottoporsi al suicidio assistito. Prima di congedarsi definitivamente, chiede agli spettatori se qualcuno di loro gradisca un bicchiere d'acqua.

L'ottava e ultima stanza racconta la storia di Michael Schwery, paracadutista e padre di famiglia, dotato di un grande amore per la libertà. In un video spiega le operazioni necessarie prima di spiccare il volo, dalla piegatura corretta del paracadute alla scelta ponderata e precisa del momento del lancio. La sua immagine non si vede mai: si vedono solo il paracadute e le sue gambe che camminano prima di lanciarsi nel vuoto. L'uomo confida di essere consapevole che ogni lancio potrebbe essere l'ultimo, di rischiare ogni volta di non rivedere più la sua famiglia. Ma l'amore per il rischio e per



il paracadute va oltre ogni cosa poiché “quando sei ancorato al tuo paracadute sei estremamente dentro al qui e ora, una grande sensazione di libertà”.

#### **IV.5.2 Il tempo tra presenza e assenza: l’eredità della memoria**

*Nachlass* presenta una dimensione immersiva che conduce lo spettatore al confronto intimo con il tema della morte. Ma, a differenza di quanto accadeva in *Remote Milano*, di impianto itinerante, qui è la componente installativa a determinare la fruizione dello spettatore.

Ogni visitatore sceglie l’ordine con il quale accedere alle varie stanze senza che vi sia un percorso prestabilito dai registi: ogni porta apre a un piccolo mondo che porta lo spettatore a riflettere sulla provvisorietà dell’esistenza. Non vi è una voce guida offerta al partecipante, e non vi sono attori in carne e ossa all’interno delle stanze, ma vi è un tempo, quello del conto alla rovescia, che scandisce i minuti della storia, ovvero i minuti previsti per la permanenza dello spettatore all’interno della stanza. È un tempo rigoroso, che determina il carattere teatrale dell’installazione. Ed è un tempo che, nel passaggio da una stanza all’altra, sembra suggerire al visitatore una sorta di sottile e latente “memento mori”.

Il dispositivo di *Nachlass* prevede dunque un ritmo rigoroso che è scandito da un implacabile conto alla rovescia e da continue entrate e uscite da una porta all’altra. La presenza dei visitatori, in piccoli gruppetti, crea in ogni stanza quell’*hic et nunc* che appartiene allo statuto teatrale anche nel momento in cui è un’assenza a parlare, grazie al lascito di ogni defunto. Il tempo del teatro pare così entrare in intima connessione, quasi per simbiosi, con il tempo della morte.

La morte ha un ritmo preciso. E questo è il primo dei tantissimi punti di riflessione dello spettacolo. Un ritmo preciso, come in una partitura musicale. Un ritmo preciso, come in un’opera teatrale ben realizzata. E questo dà il via al secondo moto di attivazione del pensiero. A cosa stiamo per assistere? Ad un’opera teatrale senza attori? Ad una performance senza performers? Ad un’installazione?<sup>493</sup>.

Massimiliano Coralli osserva la rigidità del tempo della morte che si relaziona con la compiutezza del tempo teatrale. E introduce inoltre un interrogativo che riguarda il

<sup>493</sup> M. Coralli, *Nachlass*, “MilanoTeatri”, 12 gennaio 2018, <http://www.milanoteatri.it/recensione-nachlass/>, (pagina web consultata il 16.09.2018).

“noi” in qualità di spettatori rispetto a quanto appare, di volta in volta, nelle stanze. In effetti se il dispositivo scandisce sapientemente il tempo, esso riesce ad accostare tra loro linguaggi differenti – le registrazioni audio, i video, gli oggetti, le fotografie e i documenti. Lo spettatore-visitatore, accedendo alle stanze della morte, entra nel loro tempo, un tempo che palesa contemporaneamente l’assenza e la presenza di chi non c’è più. L’esperienza vissuta dallo spettatore è perciò intimamente legata a una riflessione sul tempo della vita, e al modo per affrontare il momento in cui essa giungerà al capolinea:

Entrare in queste stanzette è un’esperienza intensissima, che ora turba, ora angoschia, o lascia invece stranamente rasserenati. Sempre, però, impone un confronto con l’idea della propria morte e del modo di affrontarla<sup>494</sup>.

Come osserva Renato Palazzi, *Nachlass* propone sentimenti e stati d’animo differenti, tutti però contraddistinti dal confronto con la morte. Lo spettatore, nell’attraversare le otto stanze, si pone come visitatore silente, al quale non è richiesta alcuna azione materiale. Osserva e ascolta, elaborando un’esperienza che esalta la sua componente semantica – per riprendere la terminologia di Machon<sup>495</sup> – volta cioè a produrre una riflessione profonda e del tutto individuale. Lo spettatore-visitatore si pone nella posizione dell’erede, che raccoglie il messaggio dei defunti, si interroga sulla loro esperienza e, parallelamente, sulla propria. E, mentre vi si confronta, pare quasi che i defunti in realtà non muoiano affatto, come osserva Andrea Porcheddu:

L’effetto straniante – e forse voluto da Rimini Protokoll – è che i morituri non muoiono, che quelle parole destinate a futura memoria condensino il tutto nella parte. Insomma, [...] quel che manca è proprio il caro estinto: non ci sono rancori, non ci sono ripensamenti, altre possibilità. Gli otto intervistati, persone qualunque (potremmo essere noi) sanno di dover morire: e ce lo dicono<sup>496</sup>.

Il critico osserva che le confessioni degli otto protagonisti lasciano un ultimo messaggio rivolto al mondo, nella consapevolezza che la morte li attende. Le testimonianze rispondono a un interrogativo che riguarda ciascuno: “Che cosa vorresti lasciare di te nell’ultimo messaggio prima di morire?”. Ecco perché si avverte la

---

494 R. Palazzi, *Stanze di una morte annunciata*, cit.

495 J. Machon, *On Being Immersed*, cit., pp.32-33.

496 A. Porcheddu, *Rimini Protokoll e i morti che non muoiono*, “Gli Stati Generali”, 27 settembre 2017, <https://www.glistatigenerali.com/teatro/rimini-protokoll-e-i-morti-che-non-muoiono/> (pagina web consultata il 16.09.2018).

sensazione che qualcosa resti, oltre all'assenza materiale del defunto: perché sono le parole di chi ha avuto l'occasione di pronunciarle a colmare il vuoto che si interpone, tra la vita e la morte. Ciò che emerge nelle trame del dispositivo tracciato da Kaegi, oltre alla presenza e all'assenza, è il filo che le unisce, ossia la memoria, l'essere ricordati, quel qualcosa che rimane nonostante il distacco. Nel lavoro di Rimini Protokoll non vi è spazio per l'oblio, poiché la riflessione pare tendere ancora più in là, oltre la morte, e individua nell'essere dimenticati la condizione che spezza possibili connessioni tra i due mondi.

*Nachlass* non è un lavoro del tutto incentrato sulla morte e sulla sua consapevolezza, ma sul valore della memoria, ovvero su quanto l'assenza possa essere accompagnata da una presenza, qui rappresentata dai video, dalle registrazioni, dalle foto e da tutti gli oggetti che recano traccia della vita di una persona. Nel mescolare linguaggi differenti, lo spettacolo rivela una forte aderenza al dispositivo teatrale, producendo un'esperienza immersiva nell'*hic et nunc* della rappresentazione che rimanda al qui e ora della morte.

#### **IV.5.3 La seduzione dello spettatore: alle soglie della realtà**

I tre lavori di Rimini Protokoll analizzati sin qui si basano su dispositivi scenici ben definiti, concentrandosi di volta in volta su temi poco conosciuti, o dati per scontati, o rimossi.

I termini chiave attorno a cui ruota il lavoro di Rimini Protokoll sono *dispositivo*, *spettatore*, *realtà* e *finzione*. *Remote Milano* e *Nachlass* sono accomunati da una certa mobilità degli spettatori, mentre il dispositivo di *Home Visit Europe* si caratterizza per una certa staticità. Ma al di là delle caratteristiche formali e contenutistiche, gli spettacoli sono tutti accomunati dalla dimensione partecipativa degli spettatori, destinatari-protagonisti dell'azione scenica, seppure in modi diversi. Se nel caso di *Home Visit Europe* la partecipazione dello spettatore è di tipo ludico-spett-attoriale, in *Remote Milano* e in *Nachlass* la partecipazione è di tipo attivo, come spiega Stefan Kaegi:

There are two totally different processes in our work, both of them under the concept of participation. Firstly, it's active participation when 100 citizens

represent their city on stage or when experts participate in the writing process. It's what politics understands as participation: inclusion, taking part... [...] Secondly, it's participation of the avatar going through spaces and having a more complex reception than just looking or listening like in the auditorium<sup>497</sup>.

Il secondo caso al quale si riferisce il regista riguarda la partecipazione dell'*avatar*, ossia dello spettatore che, guidato da un dispositivo, compie percorsi inusitati e diventa in qualche modo una presenza a metà strada tra il reale e il fittizio.

In tutti i casi la partecipazione prevede che lo spettatore sia al centro dell'indagine del gruppo sulla realtà. Infatti ciò che conta non è tanto il cambiamento della relazione tra i registi e gli spettatori ma la creazione di relazioni e reazioni differenti tra i partecipanti.

Lo spettatore è posto in posizioni imprevedute, inattese, che lo costringono a riflettere su aspetti della propria vita o della realtà normalmente inosservati. È il caso della passeggiata tra le arterie della città; è il caso del gioco sull'identità europea; ed è il caso dell'attraversamento delle stanze delle "morti annunciate". La partecipazione dello spettatore diviene lo strumento per sperimentare visioni diverse sulla realtà in qualità di "esperto del quotidiano". Si tratta di un invito che i registi rivolgono allo spettatore:

Oggi l'etica partecipativa – ammesso che esista un'etica comune, dato che ci sono moltissimi gruppi che utilizzano modalità diverse di lavorare con la partecipazione – la si deve intendere più come una forma di invito al pubblico, un tentativo di avvicinarlo senza bisogno di gridare ma parlando piano, affinché lo spettatore ascolti e resti sedotto da questa prossimità. Credo che nel breve futuro ci si chiederà se ciò che succede con i big data [...] non finisca per tradursi anche in ambito spettacolare in "una individualizzazione" sempre maggiore del pubblico e, per questo motivo, possa creare momenti estetici molto forti a livello scenico<sup>498</sup>.

Stefan Kaegi sottolinea come la partecipazione sia da intendere come elemento di "prossimità" in grado di sedurre e di affascinare il pubblico. Questa prossimità è riferibile alla dimensione immersiva. Ciò che accade sia nel caso dello spettatore "attivo", sia in quella dello spettatore "avatar", è l'annullamento della distanza tra ciò che il partecipante vede e ciò che sta sperimentando. Al proposito Kaegi afferma:

What strengthens identification and the empathic way is that we try to seduce people, not to throw them back by means of *distancing effects*. We don't have

---

497 S. Kaegi, *Spectator reincarnated*, in A. R. Burzyńska (edited by), *Joined Forces*, cit., p. 127.

498 S. Kaegi in C. Pedullà, *Interviste #1 La scena internazionale*, cit., p. 219.

such a gesture of provocation. It's seduction, also from a purely spatial perspective<sup>499</sup>.

La partecipazione diviene strumento di *seduzione*, a partire dalla prospettiva spaziale: lo spettatore non è più fuori ma *dentro* alla dinamica scenica.

Se nel caso del teatro di Roger Bernat la partecipazione funge da elemento di disconoscimento dello spettatore, un modo per distanziarlo da se stesso e dal suo ruolo per indurre in lui una posizione di auto-critica, nel caso di Rimini Protokoll non si assiste ad alcun processo di straniamento da parte del partecipante, che sia spettatore attivo o spettatore avatar. La dimensione critica attiene a quanto lo spettatore esperisce, in qualità di *esperto del quotidiano*, all'interno dell'accadimento scenico.

Il teatro del collettivo tedesco intende farsi lente sulla realtà contemporanea, secondo una prospettiva tipica del teatro di tipo documentaristico, affidando un ruolo centrale allo spettatore: esperto del quotidiano, spett-attore, avatar. In quest'ultimo caso, Rimini Protokoll parla di "spettatore reincarnato"<sup>500</sup>: gli auricolari, mediante l'orecchio, si rivolgono individualmente a ciascuno, trasformando quanto veicolato in un messaggio molto intimo. In questo modo il dispositivo ha la possibilità di "incarnarsi" temporaneamente nel corpo dello spettatore<sup>501</sup>. Attraverso le istruzioni e le domande, lo spettatore diviene *reincarnato* per la presenza del dispositivo che lo guida nelle sue azioni. Il termine "spettatore reincarnato" si riferisce dunque alla presenza del dispositivo, come la "voce di sintesi" nel caso di *Remote Milano*, nella fruizione dello spettatore-viaggiatore, destinata a guidare il suo percorso. Qualsiasi sia il ruolo interpretato dallo spettatore, esso si fa ponte tra finzione e realtà, in un teatro a tutti gli effetti del *quasi reale*.

---

499 S. Kaegi, *Spectator reincarnated*, in A. R. Burzyńska (edited by), *Joined Forces*, cit., p. 126.

500 *Ivi*, cit., pp. 128-129.

501 *Ibidem*.

## CONCLUSIONI

La partecipazione, a conclusione del percorso sin qui tracciato, si configura a tutti gli effetti come una prassi costitutiva dell'arte scenica. Si tratta di una considerazione che solo all'apparenza può sembrare banale: ritenuta per molto tempo come “dato innato” e “scontato” del fatto teatrale, la condizione partecipativa si iscrive nello spazio relazionale che pertiene da secoli allo spettatore. E, se letta in questi termini, la partecipazione può aprire interessanti vie per riconsiderare la relazione teatrale e il ruolo dello spettatore.

Il primo assunto da cui partire è che la partecipazione riguarda sia l'esperienza performativa che coinvolge lo spettatore nella sua posizione convenzionale (una partecipazione “alla presenza di”, che coinvolge il corpo e la mente dello spettatore)<sup>502</sup>, sia le esperienze che prevedono l'intervento materiale dello spettatore nello svolgimento dello spettacolo. Tale distinzione consente di riconoscere la partecipazione non come un dato eccezionale, ma come un elemento connaturato al fatto teatrale che, in un particolare ambito della produzione contemporanea, vive una sua *radicale esplicitazione*, con la ridefinizione del ruolo dello spettatore, unico protagonista della scena.

Nel tentativo di tracciare una genealogia della partecipazione, abbiamo utilizzato i parametri della festa e del gioco per porre al centro la posizione di assoluta *centralità* del *pubblico*.

Nonostante siano trascorsi molti secoli, tali costanti culturali caratterizzano la partecipazione anche nella contemporaneità. Roberto Fratini Serafide parla della partecipazione come del “paradigma del nostro uso della realtà”<sup>503</sup>:

Ripensare la forma vigente della Realtà significa ormai, in sostanza, ripensare la Cultura. E ripensare la Cultura come interfaccia fantasmale della Realtà, significa ormai, ripensare la Partecipazione<sup>504</sup>.

---

502 Cfr. M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit.

503 R. Fratini Serafide, Tavola rotonda, cit.

504 R. Fratini Serafide, *Liturgie dell'impazienza – Soglie dell'inazione. Le culture della Partecipazione e la Cultura come Performance partecipativa*, “Culture Teatrali”, MMXVIII, 27 (2018), in corso di pubblicazione.

Secondo lo studioso, la partecipazione va ripensata come parte integrante della realtà e della cultura vigente. E il teatro, in questo senso, dimostra di essere uno degli ambiti privilegiati di sperimentazione e verifica.

Si è visto infatti come la partecipazione sia ampiamente praticata, in varie forme, da molte compagnie per coinvolgere il pubblico nel momento spettacolare o nello stesso processo creativo. Il teatro pare così fare propria una tendenza che investe attualmente la realtà politica e sociale, per tradurla in linguaggio.

Riflettere attorno ai diversi paradigmi (immersivo, interattivo, spett-attoriale o partecipato) consente di considerare il fatto partecipativo in termini di *formato*. Ognuno di essi si caratterizza infatti per una precisa modalità di inclusione dello spettatore, a prescindere dai contenuti degli spettacoli. In altre parole, la partecipazione non rappresenta un *valore in sé* ma un *formato* che prevede modalità differenti di applicazione. È questo il dato che differenzia le declinazioni partecipative della contemporaneità rispetto a quelle degli anni Sessanta e Settanta, che prevedevano che alla mobilitazione del corpo dello spettatore corrispondesse l'emancipazione dell'individuo dal micromondo della scena alla macro dimensione della società e della politica.

Oggi la condizione dello spettatore è ben diversa. La partecipazione come “paradigma del nostro uso della realtà” si inserisce infatti nel contesto dei sistemi economici neo-liberisti che accompagnano la costante espansione del capitalismo, corrispondente all'ascesa dei governi populistici<sup>505</sup>. Si assiste inoltre, in ambito socio-politico, al “Dataismo”, per dirla con Byung-Chul Han, una sorta di totalitarismo digitale dei *big data*, che vede ormai il soggetto “imprenditore” e “sorvegliante”, al contempo “vittima” e “carnefice”, “detenuto” e “guardiano”, ossia un “panottico di se stesso”<sup>506</sup>. Si tratta dell'epoca definita da Alan Kirby come *pseudo-modernismo*, nella quale tutto ciò che è prodotto culturale non può essere ritenuto tale senza l'apporto – fisico e intellettuale – dell'individuo<sup>507</sup>. Andrea Resmini parla di *post-digitale* o *digi-moderno*,

---

505 Cfr. M. Fischer, *Capitalist Realism: is There No Alternative?*, Winchester, Zero, 2009; ed. it. *Realismo capitalista*, Roma, Nero, 2018; S. Feltri, *Populismo sovrano*, Torino, Einaudi, 2018.

506 Byung-Chul Han, *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machstechniken*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2014; ed. it. *Psicopolitica*, Roma, Nottetempo, 2016, pp. 66-73.

507 A. Kirby. *The Death of Postmodernism And Beyond*, “Philosophy Now”, MMXII (Novembre/Dicembre 2012).

per intendere un mondo che segna definitivamente l'ibridazione tra spazio digitale e spazio fisico, con la progressiva scomparsa di un Web separato<sup>508</sup>. E, se in ambito socio-politico lo pseudo-modernismo vede il protagonismo sempre più imperante dell'individuo, in ambito scenico esso sembra connettersi a codici teatrali che subiscono un graduale processo di de-teatralizzazione, corrispondente a una conseguente ri-teatralizzazione della realtà, per dare luogo a quello che André Eiermann definisce “teatro post-spettacolare”:

Se trata de un concepto que define un teatro que, en un contexto de un espectáculo de orientación permisiva, en una sociedad del denominado hiperespectáculo, desarrolla formas de la crítica a dicho espectáculo que son diferentes de aquellas de impronta debordiana. Más concretamente, el término teatro postespectacular designa un teatro que ya no debe responder a la demanda de inmediatez planteada por Debord, sino que da cuenta de que dicha demanda se ha convertido precisamente en un pilar del espectáculo en las que, según Slavoj Žižek, somos bombardeados “de todos lados con diferentes formas de la orden del superyó: ‘¡Goza!’”<sup>509</sup>.

Il teatro post-spettacolare secondo Eiermann supera la concezione di Debord poiché il dato dell'immediatezza è ormai divenuto parte dello spettacolo stesso (disattendendo in realtà la sua premessa originaria, che non considerava lo spettacolo teatrale come antidoto al “totalitarismo spettacolare”, non prevedendo in alcun modo la trasformazione dello spettatore in soggetto “da emancipare”<sup>510</sup>). Ne deriva una visione del tutto nuova, che interpreta la realtà della scena contemporanea, in molti casi, come un dispositivo complesso.

L'analisi dei paradigmi partecipativi ha inoltre permesso di mettere in luce l'elemento comune dei percorsi di ricerca messi in campo dalle diverse compagnie, che riguarda la necessità di porre lo spettatore in relazione attiva rispetto all'attore e allo spazio scenico.

Abbiamo visto come lo spettatore sia chiamato ad assumere ruoli differenti: *viaggiatore* nel caso del paradigma immersivo; *co-creatore* o *co-partecipante* nel paradigma interattivo; *spett-attore* nel paradigma spett-attoriale; *partecipante non-*

---

508 A. Resmini, *Information Architecture in the Age of Complexity*, cit.

509 A. Eiermann, *Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes*, “Telondefondo”, MMXII, 16 (Dicembre 2012), pp. 1-24, p. 7; si veda inoltre S. Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

510 Cfr. R. Fratini Serafide, *Liturgie dell'impazienza*, cit.



*attore* nel paradigma di tipo partecipato. Se nel caso dei paradigmi immersivo, interattivo e partecipato la funzione dello spettatore è perlopiù quella di co-creatore, al contrario, nel caso del paradigma spett-attoriale il partecipante diviene unico protagonista, in una scena concepita come dispositivo. Ed è quest'ultima la tipologia partecipativa maggiormente de-teatralizzata: la scomparsa di attori professionisti dalla scena, l'ambientazione delle performance in luoghi non teatrali, il ruolo conferito allo spett-attore sono gli elementi che radicalizzano la ricerca attorno alla partecipazione scenica.

Come analizzato nei focus sulle compagnie prese in esame, i tratti distintivi delle varie tipologie partecipative dimostrano di produrre situazioni differenti per lo spettatore, chiamato a relazionarsi con il contesto scenico in modi differenti.

Nel caso del Teatro de los Sentidos e del teatro di Rimini Protokoll, pur trattandosi di modalità partecipative molto diverse tra loro, l'esperienza spettatoriale pare caratterizzarsi per una certa *prossimità*. Lo spettatore del Teatro de los Sentidos compie un viaggio, che corrisponde all'attivazione di una percezione semantico-somatica, in ambienti creati per lui, secondo una *prossimità* di tipo *immersivo*. Nelle performance di Rimini Protokoll, lo spettatore è coinvolto in una *prossimità* di tipo *documentale*: la declinazione partecipativa gli impone, attraverso meccanismi che si avvicinano alla "seduzione"<sup>511</sup>, un cambio di prospettiva nei confronti dello spettacolo. Lo spettatore percepisce pertanto la sua centralità all'interno dell'accadimento scenico, e si trova a riflettere in maniera diversa rispetto a quanto sta sperando.

La partecipazione sperimentata da Roger Bernat è del tutto singolare rispetto ai due casi appena citati, poiché rappresenta al tempo stesso una forma di auto-critica. Nel momento performativo si interpone infatti una *distanza*, tra lo spettatore e quanto sta sperando, che appartiene all'universo concettuale della *perplexità*. Tale distanza si realizza mediante l'esplicitazione del processo di manipolazione cui il partecipante è sottoposto, che mette in crisi il suo ruolo di spettatore *voyeur*. In termini semiotici, lo spett-attore assume al contempo il ruolo attanziale di Soggetto e di Destinatario, facendo coincidere la sfera dell'enunciazione e quella dell'enunciato.

---

511 Cfr. S. Kaegi, *Spectator reincarnated*, in A. R. Burzyńska (edited by), *Joined Forces*, cit., p. 126.

Abbiamo notato come la condizione spett-attoriale possa essere riconducibile anche ad alcuni spettacoli di altre compagnie, come ad esempio *Home visit Europe* di Rimini Protokoll, *Quiet Volume* di Ant Hampton, *IXI No, non distruggeremo*, di Collettivo Cinetico etc. Anche in questi casi si osserva l'adesione dello spettatore a entrambi i ruoli attanziali di Soggetto e Destinatario, protagonista al contempo della sfera dell'enunciazione e di quella dell'enunciato. Il discrimine che intercorre tra gli spettacoli di Rimini Protokoll e quelli di Roger Bernat è che nei primi il ruolo dello spett-attore rimane aderente al funzionamento della macchina del dispositivo, senza produrre alcuna riflessione critica; nei secondi, invece, è previsto un momento in cui lo spettatore elabora una sorta di straniamento rispetto alla situazione che sta agendo e riesce a *osservare la sua azione e agire la sua osservazione*. In altre parole, *si vede agire*. Complice del meccanismo è il funzionamento del dispositivo che possiede le caratteristiche di una sorta di “mela avvelenata”, come spiega Roberto Fratini Serafide:

Il dispositivo può e dovrebbe funzionare come una mela avvelenata: sarà, invariabilmente, un dispositivo in cui la promessa di libertà che gli spettatori avevano vezzeggiato come conseguenza immediata della “partecipatività” verrà disattesa da un sentimento crescente di manipolazione. Meglio ancora, dal sospetto che questa manipolazione si stia producendo con il loro consenso. L'unica chance di emancipazione, a teatro come in società, non si dà che nella constatazione poco lusinghiera di essere gli agenti o i complici della manipolazione che deprechiamo<sup>512</sup>.

Fulcro centrale dello statuto partecipativo del teatro di Bernat, l'idea che solo mediante l'esplicitazione della manipolazione possa nascere nello spett-attore un ripensamento critico sul significato della partecipazione. La parola “partecipazione” risulta essere illuminata da una luce differente, che si discosta dall'utopia (liberatoria) dell'emancipazione e dall'ipotetico senso didascalico o pedagogico di cui potrebbe essere sinonimo:

Theatre should not add a belief or faith to the many beliefs the startling frame work of reality is already made of. [...] It should add doubts and foster scepticism, and there is no chance of reaching it as long as it pretends that spectators just accept to play because they *believe* in the mechanism<sup>513</sup>.

---

512 R. Fratini Serafide, *Liturgie dell'impazienza*, cit.

513 R. Bernat, R. Fratini Serafide, *See onself living*, in A. R. Burzyńska (ed. by), *Joined Forces*, cit., pp. 88-97, p. 97.

Il formato partecipativo elaborato da Bernat, secondo le sue stesse parole, lungi dal fornire risposte certe, è uno strumento per il *disconoscimento* dello *spettatore*, in relazione al proprio ruolo e a quello assunto attraverso la partecipazione stessa. È una condizione che, come abbiamo visto, Daniela Palmeri descrive come la *mise en abyme*<sup>514</sup>, di un *abisso semantico*, che lo spett-attore è chiamato a interpretare.

La partecipazione è *pratica della prossimità*, dove l'annullamento dello spazio tra scena e platea equivale alla possibilità di “sedurre” il pubblico a partire da un cambiamento di prospettiva, che vede lo spettatore dentro alla scena e, in alcuni casi, dentro al processo creativo insieme ai registi. Ma la partecipazione è al contempo *pratica della distanza*, come il teatro di Roger Bernat sembra suggerire. Si tratta di un caso eccezionale poiché unico nel panorama della scena contemporanea, che pone lo spettatore di fronte alla difficoltà di elaborare un proprio pensiero critico, in scena e nella vita, grazie alla possibilità di *vedersi agire*, e di *vedersi vedere*. Lo spettatore vive il “potere ritardante del pensiero”, che lo pone in una posizione *amletica*. A questo proposito Fratini Serafide osserva:

L'unica risposta possibile a questa contraffazione delle facoltà di agenzia poetica del pubblico performante è la riscoperta, nel pubblico stesso, di un parametro di pensiero che si trovi agli antipodi, anche etimologicamente, dell'idea di agenzia: una forma di pazienza poetica. [...] Vedersi vedere dovrebbe essere il paziente esercizio dell'unica agenzia poetica realmente accessibile allo spett-attore: dubitare dei motivi e delle conseguenze delle decisioni prese nel sistema opzionale approntato dal dispositivo<sup>515</sup>.

L'agenzia poetica dello spettatore corrisponde, nel paradigma di Bernat, a un tipo di “pazienza” del pensiero che contribuisce a mettere in crisi, dubitare, interrogare e ripensare il teatro come “laboratorio del collettivo”<sup>516</sup>:

“El teatre segueix sent l'únic lloc de confrontació del públic amb si mateix com a col·lectiu” va llegir Rancièr [...] <sup>517</sup>. Participant diàriament d'infiniat de despositius, formeu part d'un collectiu. [...] El teatre, lluny de poder oferir entreteniment, s'ha convertit en la pàtria d'aquells que ja no es fan il·lusions. Deixant-se manipular, fan de la participació un acte de resistència<sup>518</sup>.

---

514 D. Palmeri, *Mise en abyme, participación y encuentros en le escena de Roger Bernat*, cit., p.39.

515 R. Fratini Serafide, *Liturgie dell'impazienza*, cit.

516 Cfr. D. Suvin, *To Brecht and Beyond: soundings in modern dramaturgy*, Hemel Hempstead, Hvester, 1984.

517 J. Rancièr, *Lo spettatore emancipato*, cit.

518 R. Bernat, *Jo participo, tu participes, ell participa, nosaltres participem, vosaltres participeu, ells aprofiten*, 11 Settembre 2015, per gentile concessione della compagnia FFF\_Roger Bernat. “Il

Il teatro “può far vedere” suggerisce Claudio Meldolesi, nel suo saggio ai *Confini del Teatro e della Sociologia*, “fino a farci vedere un mondo misteriosamente comunicante con le leggi del teatro”<sup>519</sup>. Il teatro di Roger Bernat sembra rispondere proprio alla possibilità e all’urgenza del “far vedere”, nella declinazione di una partecipazione pensata come antidoto e strumento di resistenza. La visione è il veicolo privilegiato per giungere al pensiero, riconnettendo l’etimologia del termine *teatro*, ovvero luogo dove guardare, con quella di *partecipazione*, ovvero “essere alla presenza di” e “prendere parte a”. In altre parole, il teatro può essere luogo in cui la partecipazione *si fa* visione e pensiero.

In conclusione, da ogni angolatura la si osservi, sia come pratica di prossimità, sia come pratica di distanza, la partecipazione appare oggi come uno strumento in grado di mettere a fuoco i contorni del teatro in tutti i suoi elementi vitali, a partire dal ruolo dello spettatore, il suo reale interlocutore e coefficiente primario. La partecipazione non postula l’esclusione dell’attore ma una profonda riconsiderazione del ruolo, anzi meglio, del *lavoro* dello spettatore. La rimodulazione critica di prossimità e distanza tra partecipante e performer-dispositivo appare oggi come la reale sfida per trasformare l’attuale considerazione della partecipazione da *fatto* a *formato*, da *contenuto* a *veicolo*. Se letta in questi termini, la partecipazione può (e deve) aprire interessanti vie alla perplessità nel teatro e nella vita.

---

teatro è ancora l'unico luogo di confronto del pubblico con se stesso in qualità di collettivo" sostiene Rancière [...]. Partecipando quotidianamente a un’infinità di dispositivi, formate parte di un collettivo. [...] Il teatro, lungi dall'essere in grado di offrire intrattenimento, è diventato la patria di chi non ha più illusioni. Lasciarsi manipolare, rende la partecipazione un atto di resistenza”.

519 C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, cit., pp. 84-85.

## Teatrografia degli spettacoli citati

### **Ant Hampton**

#### ***The Quiet Volume***

di Ant Hampton e Tim Etchells; produzione Katja Timmerberg; sound design - edit Ant Hampton; registrazioni a doppio canale TiTo Toblerone; tutte le versioni in lingua straniera sono dirette da Ant Hampton; le versioni in inglese, tedesco, spagnolo, polacco e danese sono commissionate e prodotte da Ciudades Paralelas, festival performativo itinerante 'site specific' curato da Stefan Kaegi e Lola Arias; versione inglese in coproduzione con Vooruit Arts Centre, Belgio; prima voce - Ant Hampton, voce di bambino - Seth Etchells, terza voce - Jenny Naden; versione italiana coprodotta da Uovo Performing Arts Festival, Milano; prima voce - Emanuele Fortunati; voce di bambino - Pietro Ferro; terza voce - Franca Porzio

Prima rappresentazione: Humboldt University Library – Ciudades Paralelas/Hebbel am Ufer, Berlino 17 settembre 2010

Prima rappresentazione italiana: Biblioteca Sormani – Uovo Performing Arts Festival, Milano, 19 marzo 2014

### **Circolo Bergman**

#### ***Fondamenta***

concept Circolo Bergman; testi Paolo Giorgio, Sarah Chiarcos, Marcello Gori; Luci Sarah Chiarcos; musiche originali Marcello Gori; produzione A.t.i.r. – Teatro Ringhiera

Prima rappresentazione: Teatro Ringhiera, Milano, 29 settembre 2015

#### ***Pergine, Via San Pietro 4***

concept Circolo Bergman; testi Paolo Giorgio, Sarah Chiarcos, Marcello Gori; luci Sarah Chiarcos; musiche originali Marcello Gori; performer Andrea Fontanari;

produzione Casa degli Alfieri e Circolo Bergman; con il contributo di U.O. Psichiatria  
– Ambito territoriale Est – APSS Trento

Prima rappresentazione: Ex Ospedale Psichiatrico – Festival Pergine Spettacolo  
Aperto, Pergine Valsugana (TN), 8 luglio 2017

## **Collettivo Cinetico**

### ***LXI No, non distruggeremo***

frammento del progetto C/o; concept e regia Francesca Pennini; azione e creazione  
(cast variabile da due performer in su) Andrea Amaducci, Matteo Ceccarelli, Nicola  
Galli, Carmine Parise, Angelo Pedroni, Giulio Santolini, concessione spazi prove  
Teatro Comunale di Ferrara; hanno partecipato a fasi di creazione o a performance  
eccezionali Matteo Ceccarelli, Carmine Parise, Paolo Raccanello, Giulio Santolini,  
Gaetano Viviano, Mattia Zamagni; performance interattiva per spazi privati

Prima rappresentazione: abitazione privata – Festival danza urbana, Bologna, 14  
marzo 2010 (*/X/ No, non distruggeremo la casa di Silvia Fanti*)

### ***Amleto***

concept, regia e voce Francesca Pennini; drammaturgia Angelo Pedroni, Francesca  
Pennini; azione e creazione Carmine Parise, Angelo Pedroni, Stefano Sardi; azione e  
recitazione 4 candidati in competizione per il ruolo di Amleto; consulenza tecnica e  
programmazione applausometro Simone Arganini, Roberto Rettura; co-produzione  
CollettivO Cinetico, Teatro Franco Parenti Milano; concessione spazi prove Teatro  
Comunale di Ferrara

Prima rappresentazione: Teatro Vascello – Le vie dei Festival 2014, Roma, 13  
dicembre 2014

## **Compagnia della Fortezza**

### ***Mercuzio non vuole morire – La vera tragedia in Romeo e Giulietta***

progetto e direzione artistica di Armando Punzo; ideazione scene e ambientazione Alessandro Marzetti, Silvia Bertoni, Armando Punzo; costumi Emanuela Dall'Aglio; assistenti alla regia Laura Cleri, Stefano Cenci; movimenti Pascale Piscina; video Lavinia Baroni; musiche originali e sound design Andrea Salvadori; bozzetti di scena Silvia Bertoni; produzione VolterraTeatro/Carte Blanche – Centro Nazionale Teatro e Carcere Volterra

Prima rappresentazione: Carcere di Volterra (PI), 24, 25, 26, 27, 28 luglio 2012

### **Compagnia Laboratorio di Pontedera**

#### ***Laggiù Soffia***

dal Moby Dick di H. Melville; con e di Laura Colombo, Piergiorgio Castellani, François Kahn, Stefano Vercelli; regia Roberto Bacci

Prima rappresentazione: Pontedera (PI), 22 settembre 1987

#### ***Era***

di e con Laura Colombo, François Kahn, Luisa Pasello, Stefano Vercelli; realizzazione tecnica Sergio Zagaglia; assistente alla regia Celina Sodrè; regia Roberto Bacci

Prima rappresentazione: Pontedera (PI), ottobre 1988

#### ***In Carne e Ossa***

con Piergiorgio Castellani, François Kahn, Silvia Pasello, Stefano Vercelli; collaborazione letteraria Mirella Schino e Ferdinando Taviani; coordinamento tecnico Enrico Zucchelli; drammaturgia Roberto Bacci, François Kahn; assistente alla regia Annalisa Bianco; regia Roberto Bacci

Prima rappresentazione: Pontedera (PI), 15 gennaio 1990

#### ***Trilogia. In viaggio con lo spettatore***

con Piergiorgio Castellani, Laura Colombo, François Kahn, Luisa Pasello, Silvia Pasello, Stefano Vercelli; assistenti Annalisa Bianco, Celina Sodrè; collaborazione

Mirella Schino e Ferdinando Taviani; direzione tecnica Sergio Zagaglia, Pierre Houben; regia Roberto Bacci  
Prima rappresentazione: Pontedera (PI), 8 aprile 1991

**Cuocolo/Bosetti IRAA Theatre**

***Interior site project. The Secret Room***

regia Renato Cuocolo; con Roberta Bosetti; produzione Cuocolo/Bosetti Iraa Theatre, Melbourne/Vercelli

Prima rappresentazione: Melbourne, giugno 2000

Prima rappresentazione italiana: Il Funaro, Pistoia, 11 febbraio 2015

***Interior site project. Room of Evidence***

regia Renato Cuocolo; con Roberta Bosetti; produzione Cuocolo/Bosetti Iraa Theatre, Melbourne/Vercelli

Prima rappresentazione: Melbourne, 2001

***Interior site project. The Water Room***

regia Renato Cuocolo; con Roberta Bosetti; produzione Cuocolo/Bosetti Iraa Theatre, Melbourne/Vercelli

Prima rappresentazione: Melbourne, 2002

***Roberta va in hotel/Private Eye***

di e con Roberta Bosetti e Renato Cuocolo; produzione Cuocolo/Bosetti Iraa Theatre, Australia Council, Melbourne International Festival of the Arts, Arts Victoria

Prima rappresentazione: Melbourne International Festival of the Arts – Melbourne, 2005

Prima rappresentazione italiana: Festival delle Colline di Torino, Torino, 11 giugno 2007



***Roberta fa una passeggiata/The Walk***

di Roberta Bosetti e Renato Cuocolo; con Roberta Bosetti; produzione Cuocolo/Bosetti IRAA Theatre; coproduzione Australia Council for the Arts, Festival delle Colline Torinesi, Teatro di Dioniso con il sostegno di Contemporanea Teatro Metastasio Prato e Festival Internazionale della Creazione Contemporanea di Terni  
Prima rappresentazione: Terni Festival – Festival Internazionale della Creazione Contemporanea, Terni, 26 settembre 2013

***Roberta va al cinema/MM&M Movies, Monstrosities and Masks***

di e con Roberta Bosetti e Renato Cuocolo; produzione Cuocolo/Bosetti IRAA Theatre, Teatro di Dioniso in collaborazione con il Funaro (Pistoia), Festival delle Colline Torinesi/Fondazione Merz  
Prima rappresentazione: Il Funaro, Pistoia, 27 febbraio 2015

**Dynamis**

***iD***

ideato da Dynamis; prodotto da Associazione Culturale Dello Scompiglio, Teatro Vascello - Centro di Produzione Teatrale La Fabbrica dell'Attore; in collaborazione con Collettivo ZaLab e Associazione 21 Luglio  
Prima rappresentazione: Festival Pergine Spettacolo Aperto, Pergine Valsugana (TN), 11 luglio 2017

**Fanny & Alexander**

***To be or not to be Roger Bernat***

ideazione Luigi de Angelis e Chiara Lagani; drammaturgia Chiara Lagani; regia Luigi de Angelis; con Marco Cavalcoli; produzione E / Fanny & Alexander  
Prima rappresentazione: Teatro India, Roma, 13 dicembre 2016

## **Gabriella Salvaterra**

### ***Dopo***

ideazione Gabriella Salvaterra; con la collaborazione di Miguel Jofrè Sarmiento; luci Sergio Taddei; paesaggio sonoro Francisco Javier Garcia; paesaggio olfattivo Giovanna Pezzullo; costumi Francesca Rossi; con Arianna Marano, Gabriella Salvaterra; assistenza tecnica Natalino Mazzola, Edmondo Bonomi

Prima rappresentazione: Teatro delle Passioni – VIE Festival, Modena, 14 ottobre 2015

## **Gob Squad**

### ***Revolution Now!***

idea Gob Squad; ideazione e interpretazione Johanna Freiburg, Sean Patten, Sharon Smith, Berit Stumpf, Sarah Thom, Laura Tonke, Bastian Trost, Simon Will; musica dal vivo e arrangiamenti Christopher Uhe, Masha Qrella; video Miles Chalcraft, Kathrin Krottenthaler; suono Jeff McGrory; direzione tecnica Chris Umney; costumi Pieter Bax; drammaturgia e produzione esecutiva Christina Runge; consulenti drammaturgici Aenne Quiñones, Götz Leineweber; produzione Gob Squad; coproduzione Donaufestival Niederösterreich, Schauspiel Köln e Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz con il sostegno di Berliner Kulturverwaltung fotoThomas Aurin

Prima rappresentazione: Volksbühne-am-Rosa-Luxemburg-Platz, Berlino 4 febbraio 2010

Prima rappresentazione italiana: Cavallerizza maneggio – Prospettiva Festival, Torino, 27 ottobre 2011

### ***Gob Squad's Kitchen – You've Never Had It So Good***

idea Gob Squad; ideazione e interpretazione Johanna Freiburg, Sean Patten, Berit Stumpf, Sarah Thom, Bastian Trost, Simon Will, Sharon Smith, Nina Tecklenburg, Laura Tonke; con la partecipazione di Erik Pold; video Miles Chalcraft (Martin Cooper); sound design Jeff McGrory (Jeffrey Fisher); disegno delle scene Gob Squad and Chasper Bertschinger; direzione di produzione e drammaturgia Christina Runge;

produzione dall'Inghilterra Ayla Suveren; produzione Gob Squad; coprodotto da Volksbühne im Prater, Berlin /D, donaufestival Niederoesterreich, Nottingham Playhouse and Fierce!; finanziato da the Senatsverwaltung fuer Wissenschaft, Forschung und Kultur Berlin, Fonds Darstellende Kuenste e.V. Bonn e dall'Arts Council of England

Prima rappresentazione: Prater at Volksbühne, Berlino, 30 marzo 2007

### ***Il Ratto d'Europa***

ideazione e regia Claudio Longhi; con Donatella Allegro, Nicola Bortolotti, Michele Dell'Utri, Simone Francia, Olimpia Greco, Lino Guanciaie, Diana Manea, Simone Tangolo, Antonio Tintis; spazio scenico Marco Rossi; costumi Gianluca Sbicca; luci Tommaso Checcucci; regista assistente Giacomo Pedini; assistente alla regia Vincenzo Picone; immagini video Gianluca Latino

Prima rappresentazione: Teatro Storchi, Modena, 9 maggio 2013

### **Manimotò**

#### ***XY Condividi la posizione – un gioco con, in e per piazza Verdi***

esperienza di teatro partecipato in piazza Verdi; a cura di Manimotò; vincitore del Bando U-Lab, finanziato dal progetto ROCK (Regeneration in Knowledge and Creative Cities)

Prima rappresentazione: Teatro Comunale, Bologna, 10 maggio 2018

### **Public Movement**

#### ***Cross Section***

direttore delle azioni Saar Szekely, Gali Libraider & Dana Yahalomi; gruppo locale Public Movement Mariia Kotsar, Maryna Serdeshna, Sergii Vlasiuk, Kateryna Taranova, Andrii Sur, Oksana Leuta; regia Dana Yahalomi; ricerca e sviluppo concept Amit Drori; design dell'esperienza Hadas Zemer; prodotto da Pinchuk Art Center come

parte di Future Generation Art Prize; con il sostegno di Artport, Israeli Choreographers Association

Prima rappresentazione: Kiev, 15 novembre 2014

## **Rimini Protokoll**

### ***Remote X***

idea, testo e regia Stefan Kaegi; testo e regia in loco Jörg Karrenbauer, Anton Rose; sound design Nikolas Neecke; sound design in loco Nikolas Neecke, Ilona Marti, Ekaterina Reshetnikova, Peter Breitenbach, Karolin Killig, Tobias Koch, Jascha Dormann; drammaturgia Aljoscha Begrich, Juliane Männel; direttore di produzione Caroline Gentz, Epona Hamdan; produzione Rimini Apparat; in coproduzione con HAU Hebbel am Ufer di Berlino, Maria Matos Teatro Municipal e dem Goethe-Institut Portogallo, Festival Theaterformen Hannover/Braunschweig, Festival d'Avignon, Theater Spektakel di Zurigo, Kaserne Basel con il sostegno di: Hauptstadtkulturfonds Berlin, Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung e Fachausschuss Tanz und Theater Kanton Basel-Stadt; in coproduzione con House on Fire e con il sostegno del Programma Cultura dell'Unione Europea

Prima rappresentazione: HAU Hebbel am Ufer, Berlino, 24 aprile 2013

Prima rappresentazione italiana: Zona K, Milano, 22 ottobre 2014

### ***Home visit Europe***

Ideazione, testo, regia Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel; drammaturgia Katja Hagedorn; interaction design Claes Schwennen, Mirko Dietrich, Hans Leser, Grit Schuster; assistente interaction design Philipp Arnold; scenografia Lena Mody, Belle Santos; assistente scenografia Ran Chai Bar-zvi; produzione Juliane Männel, Anna Florin; direzione tecnica Sven Nichterlein; web design Tawan Arun + Ralph Gowers (Programming); produzione Rimini Apparat; in coproduzione con Archa Theatre Prague (CZ), BIT Teatergarasjen/Bergen International Festival (NO), Frascati Teater Amsterdam (NL), HAU Hebbel am Ufer Berlin (D), Kaaitheater Brussels (BE), LIFT London (GB), Malta Festival Poznan (PL), Mungo Park (DK), Sort/Hvid (DK),

Teater Nordkraft (DK), Théâtre de la Commune Aubervilliers (FR), Théâtre Garonne (FR), Teatro Maria Matos (PT); su commissione e in coproduzione con House on Fire e con il sostegno del Programma Cultura dell'Unione Europea; il progetto è supportato dal Capital Culture Fund Berlin: Home visit Europe come parte di Territoria Festival (Mosca) è finanziato dal Goethe Institut

Prima rappresentazione: HAU Hebbel am Ufer, Berlino, 6 maggio 2015

Prima rappresentazione italiana: Festival Pergine Spettacolo Aperto – Pergine Valsugana (TN), 1 luglio 2016

### ***Nachlass***

idea Stefan Kaegi, Dominic Huber; testo Stefan Kaegi; scenografia Dominic Huber; video Bruno Deville; drammaturgia Katja Hagedorn; assistenti alla creazione Magali Tosato, Déborah Helle (stagista); assistenti alle scene Clio Van Aerde, Marine Brosse (stagista); ideazione tecnica costruzione Théâtre de Vidy, Lausanne; produzione Théâtre de Vidy, Lausanne; coproduzione Rimini Apparat, Schauspielhaus Zürich Bonlieu Scène nationale Annecy et la Bâtie-Festival de Genève dans le cadre du programme INTERREG France-Suisse 2014-2020 Maillon, Théâtre de Strasbourg-scène européenne Stadsschouwburg Amsterdam Staatsschauspiel Dresden Caroline Performing Arts; con il sostegno di Pro Helvetia – Fondation suisse pour la culture Fondation Casino Barrière, Montreux The Mayor of Berlin – Senate Chancellery – Cultural Affairs

Prima rappresentazione: Théâtre Vidy, Losanna, 14 settembre 2016

Prima rappresentazione italiana: Festival Short Theatre, Roma, 13 settembre 2017

### **Roger Bernat – Teatro indipendente**

#### ***Bona Gent***

regia Roger Bernat; interpretazione Juan Navarro; ogni spettacolo prevede la partecipazione di una persona diversa (Bona Gent) Ruben Ametllé, Iago Pericot, Pedro Soler, Santi Maravillas, Nicolás Acevedo; presentazione degli spettacoli da Ottobre

2002 a Giugno 2003; produzione Elèctrica Produccions; con l'appoggio della Generalitat de Catalunya

**-De la impossibilitat d'entendre's a un mateix**, invitato esterno Ruben Ametllé

Prima rappresentazione: Atelier, Barcellona, ottobre 2002

**-De la impossibilitat de concebre la pròpia mort**, invitato esterno Iago Pericot

Prima rappresentazione: Les Naus, Barcellona, novembre 2002

**-De la impossibilitat de ser a tot arreu**, invitato esterno Pedro Soler

Prima rappresentazione: Conservas, Barcellona, dicembre 2002

**-De la impossibilitat de conjuguar el verb estimar**, invitato esterno Santi Maravillas

Prima rappresentazione: Game-B, Barcellona, gennaio 2003

**-De la impossibilitat de trobar la paraula justa**, nessuna persona invitata

Prima rappresentazione: La Poderosa, Barcellona, febbraio 2003

**-De la impossibilitat de ser Déu**, invitato esterno Nicolás Acevedo

Prima rappresentazione: La Caldera, Barcellona, maggio 2003

### ***La, La, La, La, La***

regia Roger Bernat; testi Roger Bernat e Silvia Pereira; drammaturgia Ignasi Duarte; con Agnès Mateus, Juan Navarro e Roger Bernat; musica originale Joan Saura; luci Carlos Marquerie; video Ivó Vinuesa; produzione Teatre Lliure, Mercat de Les Flors e Elèctrica Produccions

Prima rappresentazione: Teatro La Abadía, Madrid, 27 settembre 2003

### **Roger Bernat\_FFF**

#### ***Domini Públic***

creazione, direzione e testo Roger Bernat\_FFF; selezione musicale Juan Cristóbal Saavedra Vial; direzione tecnica Txalo Toloza; grafica Marie-Klara González; coordinamento Helena Febrés Fraylich; una produzione La Mekánica, Apap (advancing performing arts projects), Teatre Lliure, Centro Párraga, Elèctrica Produccions; con il sostegno di Generalitat de Catalunya, Entitat Autònoma de Difusió Cultural – departament de cultura i mitjans de comunicació, Unione

Europea/Programma Cultura 2007-2013; con il sostegno del Ministerio de Educación, cultura y deporte\_INAEM

Prima rappresentazione: Teatre Lliure, Barcellona, 10 aprile 2008

Prima rappresentazione italiana: Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo, Santarcangelo di Romagna (RN), 9 luglio 2010

### ***Pendiente de voto***

di Roger Bernat; drammaturgia Roberto Fratini Serafide; dati visuals Mar Canet; dati dispositivi and software Jaume Nualart; sound design Juan Cristobal Saavedra; luci Ana Rovira; assistente e direzione tecnica Txalo Toloza; disegno grafico delle scene Marie-Klara González; produzione Helena Febrés Fraylich; coordinamento Helena Febrés Fraylich; una coproduzione di Centro Dramático Nacional (Madrid), FundacióTeatre Lliure/Festival NEO and Elèctrica Produccions (Barcelona) with Manège de Reims-Scène Nationale/Reims Scènes d'Europe, Manège de Mons/CECN, TechnocITé in the Transdigital project supported by the european program Interreg IV  
Prima rappresentazione: Centro Dramático Nacional (CDN), Madrid, 29 febbraio 2012  
Prima rappresentazione italiana: CMM Studio A Videocentro di Terni – Festival Internazionale della Creazione Contemporanea di Terni, Terni, 17 settembre 2012

### ***Desplazamiento del Palacio de La Moneda***

*Desplazamiento del Palacio de La Moneda* è una iniziativa di Roger Bernat con la partecipazione di numerosi collettivi della città di Santiago del Cile che hanno contribuito alla realizzazione del progetto; co-creatori dell'itinerario Txalo Toloza, Juan Navarro; drammaturgia Roberto Fratini Serafide; costruzione della miniatura del Palazzo di Governo Patricio e José Saavedra, carpentieri del quartiere de La Legua; coordinamento del progetto a Santiago del Cile Enrique Rivera con l'aiuto di Maura Aranda; coproduzione Elèctrica Produccions, Festival Santiago a Mil (Cile)  
Prima rappresentazione: 14 gennaio 2014 dalla Plaza de la Constitución al Cementerio General (tomba di Salvador Allende); 15 gennaio 2014 dal Llano de San Miguel alla Plaza Salvador Allende nel quartiere de La Legua (San Joaquin) – Santiago del Cile

### ***Numax-Fagor-plus***

ideazione e regia Roger Bernat; con una performer differente per ogni rappresentazione; ispirazione tratta dal film *Numax, presenta* (1980) de Joaquim Jordà; con la collaborazione dei lavoratori di Numax e Fagor-Electrodomésticos, Plataforma de Socios y socias de Fagor, de Ahots Kooperatibista y de Mondraberri; drammaturgia Roberto Fratini Serafide; ricerca storica Pablo González Morandi; video Ramiro Ledo Cordeiro; programmazione dei dispositivi video Matteo Sisti; sound design Cristóbal Saavedra Vial; direttore tecnico Txalo Toloza; coordinatore del progetto Helena Febrés Fraylich; assistente di produzione Ricard Terés; coproduzione Elèctrica Produccions, KunstenFestivalDesArts (Bruxelles) e Festival Grec (Barcelona)

Prima rappresentazione: Marivaux Cinéma – Kunstenfestivaldesarts 2014, Bruxelles, 16 maggio 2014

Prima rappresentazione italiana: Centrale Fies – Festival Drodeseira 15, Dro (TN), 30 luglio 2015

### ***We need to talk***

regia Roger Bernat; drammaturgia Roberto Fratini Serafide; coordinamento tecnico Txalo Toloza; suono Noel Palazzo; applicazione Jordi Rosa, Daniel Cecilia; documentazione Noel Palazzo, Arturo Bastón; masterizzazione del suono Cristobal Saavedra; sound design Igor Pinto; costruzione Ana Rovira; grafica Marie-Klara González; consulenza legale Carmenchu Buganza; coordinamento Helena Febrés Fraylich; produzione Eléctrica produccions (Barcelona); coproduzione Temporada Alta (Girona), Maria Matos Teatro Municipal (Lisbona); con la collaborazione del Teatre Hiroshima (Barcelona)

Prima rappresentazione: Centre Cívic de Sant Narcís – Temporada Alta, Girona (BC), 20 novembre 2015

### ***No se registran conversaciones de interés***



regia Roger Bernat; drammaturgia Roberto Fratini Serafide; interpreti Laura Calvet, Núria Martínez-Vernis, Alessandra García (per la versione presentata a Inteatro Festival Polverigi – AN: Ernesta Argira, Alessandra Penna e Giulia Salvarani); video design, direzione tecnica e aiuto regia Txalo Toloza; suono Cristóbal Saavedra Vial; grafica Marie-Klara González; coordinamento Helena Febrés Fraylich; prodotto da Elèctrica Produccions (Barcelona), MUCEM (Marsella), Marche Teatro (Ancona), Triennale Teatro dell'Arte (Milán), Festival Grec 2017 (Barcelona), Temporada Alta (Girona); con il sostegno di Les Bancs Publics / Les Rencontres à l'échelle (Marsella)  
Prima rappresentazione: Mucem auditorium, Marsiglia, 16 dicembre 2016  
Prima rappresentazione italiana: Cinema Italia – Inteatro Festival, Polverigi (AN), 29 giugno 2017

### ***The place of the Thing***

*The place of the Thing* è una iniziativa di Roger Bernat con la collaborazione delle persone che accolsero il progetto ad Atene; drammaturgia Roberto Fratini Serafide; scenografia Freddy Gizas; disegno grafico Ifigenia Vasiliou; produzione dello spettacolo ad Atene Hiba Arbide; coordinamento da Barcelona Helena Febrés Fraylich; con il sostegno di Documenta14, CatalanArts (Generalitat de Catalunya\_Departament de Cultura) e l'Institut Ramon Llull  
Prima rappresentazione: dal Parco Eleftherias all'EMST – Documenta 14, Atene, 20 maggio 2017

## **Sotterraneo**

### ***War Now!***

concept e regia Valters Sīlis, Sotterraneo; in scena Matteo Angius, Sara Bonaventura, Claudio Cirri; scrittura Valters Sīlis, Daniele Villa; set design Ieva Kauliņa; luci Marco Santambrogio; consulenza marketing per la Terza Guerra Mondiale Mali Weil, Virginia Sommadossi; produzione Associazione Teatrale Pistoiese; collaborazione alla

produzione Santarcangelo •12 •13 •14 Festival Internazionale del Teatro in Piazza, Sotterraneo

Prima rappresentazione: Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo, Santarcangelo di Romagna (RN), 17 luglio 2014

### ***Overload***

concept e regia Sotterraneo; in scena Sara Bonaventura, Claudio Cirri, Lorenza Guerrini, Daniele Pennati, Giulio Santolini; scrittura Daniele Villa; luci Marco Santambrogio; costumi Laura Dondoli; sound design Mattia Tuliozi; props Francesco Silei; grafica Isabella Ahmadzadeh; produzione Sotterraneo; coproduzione Teatro Nacional D. Maria II nell'ambito di APAP – Performing Europe 2020, Programma Europa Creativa dell'Unione Europea; contributo Centrale Fies\_art work space, CSS Teatro stabile di innovazione del FVG; con il sostegno di Comune di Firenze, Regione Toscana, Mibact, Funder 35, Sillumina – copia privata per i giovani, per la cultura

Prima rappresentazione internazionale: Teatro Nacional D. Maria II Ciclo Recém-nascidos – Lisbona, 12 ottobre 2017

Prima rappresentazione italiana: Teatro delle Passioni – VIE Festival, Modena, 21 ottobre 2017

### **Teatro dell'Argine**

#### ***Futuri Maestri – Spettacolo***

con 1.000 bambini, bambine e adolescenti, guidati da 15 artisti del Teatro dell'Argine e con l'intervento di 9 maestri del nostro tempo: Simonetta Agnello Hornby, Paola Caridi, Ignazio De Francisci, Alessandro Frigiola, Giuseppe La Rosa, Loredana Lipperini, Yusra Mardini, Alessandra Morelli, Francesco Piccolo; un progetto del Teatro dell'Argine; partner Emilia Romagna Teatro Fondazione in occasione del quarantennale della sua attività, Teatro Arena del Sole, Teatro Comunale di Bologna, Istituzione Bologna Musei | MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, Mediateca di San Lazzaro di Savena; collaborazioni Altre Velocità, Biografilm Festival, CDH - Centro Documentazione Handicap, Cooperativa Accaparlante, Fondazione Gramsci

Emilia-Romagna, ITC Teatro di San Lazzaro, librerie.coop, Mediamorphosis, Teatro Comunale Laura Betti, ATER circuito regionale dell'Emilia Romagna, Teatro delle Temperie, La Baracca - Teatro Testoni Ragazzi; enti Regione Emilia-Romagna, Città metropolitana di Bologna, Comune di Bologna, Comune di San Lazzaro di Savena, Università di Bologna – Dipartimento di Scienze dell'Educazione “Giovanni Maria Bertin” – Scuola di Psicologie e Scienze della Formazione; con il contributo di Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Gruppo Unipol, Coop Alleanza 3.0, Alce Nero; con il patrocinio di Ufficio Scolastico Regionale per l'Emilia-Romagna  
Prima rappresentazione: Teatro Arena del Sole, Bologna, 3 giugno 2017

## **Teatro delle Albe**

### ***Inferno***

ideazione, direzione artistica e regia Marco Martinelli e Ermanna Montanari; in scena Ermanna Montanari, Marco Martinelli, Alessandro Argnani, Luigi Dadina, Roberto Magnani, Gianni Plazzi, Massimiliano Rasso, Laura Redaelli, Alessandro Renda e i cittadini della Chiamata Pubblica; musiche Luigi Ceccarelli con gli allievi della Scuola di Musica Elettronica e gli allievi della Scuola di Percussione del Conservatorio Statale di Musica Ottorino Respighi-Latina e con la partecipazione degli allievi dell'Istituto Superiore di Studi Musicali Giuseppe Verdi-Ravenna; spazio scenico Edoardo Sanchi con gli allievi del Biennio Specialistico di Scenografia per il teatro dell'Accademia di Belle Arti di Brera-Milano; costumi Paola Giorgi con Salvatore Averzano e gli allievi di Costume per lo spettacolo dell'Accademia di Belle Arti di Brera-Milano; regia del suono Marco Olivieri; disegno luci Francesco Catacchio; direzione tecnica Enrico Isola e Fagio; produzione Ravenna Festival in coproduzione con Ravenna Teatro/Teatro delle Albe

Prima rappresentazione: Teatro Rasi, Ravenna, 25 maggio 2017

## **Teatro delle Ariette**

### ***Teatro da mangiare?***

di Paola Berselli e Stefano Pasquini; con Paola Berselli, Maurizio Ferraresi, Stefano Pasquini; regia Stefano Pasquini; nato grazie a un suggerimento di Armando Punzo e Cinzia De Felice e alla collaborazione di VolterraTeatro; produzione Teatro delle Ariette

Prima rappresentazione: granaio di Casa Ciapetti – Festival VolterraTeatro, Volterra (PI), 18 luglio 2000

### ***Tutto quello che so del grano***

di Paola Berselli e Stefano Pasquini; con Paola Berselli, Maurizio Ferraresi, Stefano Pasquini; scenografia e costumi Teatro delle Ariette; regia Stefano Pasquini; produzione Teatro delle Ariette

Prima rappresentazione: Teatro al Parco, Parma, 4 novembre 2016

### ***Attorno a un tavolo***

di Paola Berselli e Stefano Pasquini; con Paola Berselli, Maurizio Ferraresi, Stefano Pasquini; scenografia e costumi Teatro delle Ariette; regia Stefano Pasquini; produzione Teatro delle Ariette

Prima rappresentazione: Laboratori delle Arti, Bologna, 17 febbraio 2018

### ***Un'Odissea in Valsamoggia***

progetto di produzione teatrale con coinvolgimento diretto dei cittadini del comune di Valsamoggia nella realizzazione dello spettacolo teatrale in 5 puntate *Un'Odissea in Valsamoggia*; ideazione, riduzione del testo, drammaturgia e regia di Paola Berselli e Stefano Pasquini; con il lavoro di Irene Bartolini, Paola Berselli, Maurizio Ferraresi, Raffaella Ilari, Massimo Nardinocchi, Stefano Pasquini

Tappe del progetto:

*La zattera di Odisseo*, piazza di Monteveglio (BO), 4 luglio 2018

*Odisseo-Nessuno*, piazza di Savigno (BO), 11 luglio 2018

*Scilla, Cariddi e le Sirene - Il ritorno*, piazza di Castello di Serravalle (BO), 18 luglio 2018

*La gara dell'arco*, piazza di Crespellano (BO), 25 luglio 2018

*Lunga notte d'amore*, piazza di Bazzano (BO), 1 agosto 2018

### **Teatro del Lemming**

#### ***Edipo – Tragedia dei sensi per uno spettatore***

con Antonia Bertagnon, Fiorella Tommasini, Roberto Domeneghetti, Barbara Bellini, Roberta Turrini, Franco Cecchetto, (Massimo Furlano), (Martina Monetti), (Cristiano Cattin), (Denis Mucci), (Barbara Chinaglia), (Tina Turco), (Alessandro Gasperotto), (Veronica Mulotti); musica e regia Massimo Munaro

Prima rappresentazione: Torre Pighin, Rovigo, 26 dicembre 1996

#### ***Metamorfosi. Chiamata Pubblica per i cinque sensi dell'attore***

laboratorio ideato dal Teatro del Lemming; partecipazione libera e gratuita; in occasione dei trent'anni dalla nascita della compagnia

Tappe della Chiamata Pubblica:

*Orfeo ed Euridice*, Circoscrizione 2 – Parco del centro civico, Vicenza, 14 luglio 2017

*Eco e Narciso*, Circoscrizione 3 – Parco di Villa Tacchi, Vicenza, 15 luglio 2017

*Fetonte e il carro del sole*, Circoscrizione 4 – Parco Città, Vicenza, 16 luglio 2017

*Diana e Atteone*, Circoscrizione 5 – Parco giochi di Laghetto, Vicenza, 17 luglio 2017

*Piramo e Tisbe*, Circoscrizione 6 – Centro civico Villa Lattes, Vicenza, 18 luglio 2017

*Ceice e Alcione*, Circoscrizione 7 – Anfiteatro Via Baracca, Vicenza, 19 luglio 2017

*Baccanti*, Campo Marzo, Vicenza, 20 luglio 2017

### **Teatro de los Sentidos**

#### ***El Hilo de Ariadna***

regia Enrique Vargas; drammaturgia Enrique Vargas e Teatro de los Sentidos; assistenza alla drammaturgia Valentina Vargas; coordinamento artistico Gabriel Hernandez; coordinamento tecnico Gabriella Salvaterra e Gabriel Hernandez; disegno dell'immaginario Gabriella Salvaterra; disegno luci Francisco J. Garcia; paesaggio olfattivo Giovanna Pezzullo; paesaggio sonoro Stephane Laidet; costumi Patrizia

Menichelli; attori-ricercatori Francisco J. Garcia, Gabriel Hernandez, Stephane Laidet, Nelson Jara, Patrizia Menichelli, Giovanna Pezzullo, Gabriella Salvaterra; con Gianluca Bondi, Rossana Dolfi, Manuela Fiscarelli, Natalia García Bazán, Francesca Giaconi, Francis Italiano, Carolina Núñez Kock, Fabio Pennacchia

Prima rappresentazione: Bienal de Artes Plásticas, Universidad de Bogotá, Bogotá, Anni '90

### ***Oráculos***

regia Enrique Vargas; drammaturgia Enrique Vargas e Teatro de los Sentidos; con Sonia Abundanza, Gabriel Hernandez, Nelson Jara, Carlos René Méndez, Dioscórides Perez, Eliel Ferreira de Sousa, Rosa Romero, Christian Beck, Thomas Roper, Roberto Bufalari, Antonella Cirigliano, Davide Dall'Osso, Maria Vignolo; e con Luca Bonelli, Virginia Capizzi, Emanuella Currao, Oreste D'Ippolito, Alessandra Lappano, Stefania Luberti, Giovan Battista Manca, Cristiana Menzio, Francesco Paglino, Claudio Polsini, Graziella Romito, Carmelo Sumerano, Chiara Terrenzi, Patrizia Vigilino; coordinamento artistico e aiuto regia Patrizia Menichelli; coordinamento attori Nelson Jara, Giovanna Pezzullo, Gabriella Salvaterra, Francisco Garcia; disegno spazio immaginario Gabriella Salvaterra; installazioni plastiche Umberto Franchini Nelson Jara; costumi Patrizia Menichelli; disegno paesaggio olfattivo Giovanna Pezzullo e Nelson Jara; disegno paesaggio sonoro Stephane Laidet; disegno luci Francisco J. Garcia; direzione tecnica Gabriel Hernandez; disegno grafico Alekos

Prima rappresentazione: Festival Iberoamericano de Bogotá, Bogotá, marzo 1996

Prima rappresentazione italiana: Castello Aldobrandesco – Festival Toscana delle Culture, Arcidosso (GR), 14 luglio 1996

### ***La Memoria del vino***

creazione e regia Enrique Vargas e Teatro de Los Sentidos; realizzazione installazioni Rosa Romero, Thomas Roper, Fabrizio Orlandi, Gabriel Hernandez, Nelson Jara, Fabrizio Orlandi; con Alizia Borsari, Clare Butler, Carla Carucci, Olivia Corsini, Maria Costantini, Roberto De Sarno, Silvia Ferrari, Umberto Franchini, Gabriel Hernandez, Barbara Pia Jenic, Adele Maria Madau, Arianna Marano, Carlos René

Mendez, Patrizia Menichelli, Claudia M.; disegno dello spazio e direzione tecnica Thomas Roper; assistenza alla regia Rosa Romero; direzione attori Gabriel Hernandez; ideazione e realizzazione maschere e costumi Patrizia Menichelli; disegno e realizzazione macchinerie Umberto Franchini; musicisti Alekos, Pancho Garcia, Gabriel Hernandez, Stephane Laidet, Cristian Londoño, Adele Maria Madau, Franca Pampaloni, Sebastiano Spinella; scenografia Gabriella Salvaterra; luci Pancho Garcia, Carlos René Mendez; odori Barbara Pia Jenic, Silvia Ferrari; produzione Emilia Romagna Teatro Fondazione; in coproduzione con Bologna 2000 – Città Europea della Cultura

Prima rappresentazione italiana: Sferisterio – Bologna 2000 Città Europea della Cultura, Bologna, 21 luglio 2000

Prima rappresentazione spagnola: Festival Grec, Forum de las culturas, Barcellona, 2004

***La Trastienda*** (Nota. *La Trastienda* è la prima versione di *Pequeños ejercicios para el buen morir*. La versione definitiva dello spettacolo è stata presentata al Festival Zomer Van Antwerpen, Anversa – Belgio, nel 2013)

autore Enrique Vargas; interpreti Patrizia Menichelli, Gabriella Salvaterra, Nelson Jara, Gabriel Hernández, Francisco Javier García, Alekos, Stephane Laidet, Sebastiano Spinella, Arianna Marano, Aurora Arenare, Marga Socias, Eva Pérez, Giovanna Pezzullo, Roberto David García, Claudia Alemany, Ludovica Zoina, Eva Szwarczer; regia e drammaturgia Enrique Vargas; musica originale Alberto Sarcina, Sebastiano Spinella, Francisco Javier García, Stephane Laidet, Gabriel Hernández, Alekos, Aurora Arenare; direzione musicale Alberto Sarcina; assistenza regia e coordinamento artistico Patrizia Menichelli; direzione tecnica Gabriel Hernández; disegno dello spazio Gabriella Salvaterra; disegno luci Francisco Javier García; disegno immaginari Alekos, Nelson Jara, Betina Birkjaer, Arianna Marano; disegno abiti e maschere Patrizia Menichelli; responsabile di produzione Valentina Vargas; paesaggio olfattivo Nelson Jara, Giovanna Pezzullo; paesaggio sonoro Stephane Laidet; una coproduzione del Festival de Barcelona Grec 2010 e del Teatro de los Sentidos

Prima rappresentazione: Teatro del Polvorí, Festival Grec – Barcellona, 8 luglio 2010

Prima rappresentazione italiana: Il Funaro, Pistoia, 27 giugno 2014

### **Teatro povero di Monticchiello**

#### ***Il malComune***

autodramma della gente di Monticchiello

Prima rappresentazione: piazza della Commenda, Monticchiello (SI), 22 luglio 2017

### **W.i.s.e. Project (Workshop Identity: a story about Europe)**

#### ***Demokratie! Meinen Enkeln erklärt***

#### ***La politica insegnata a mio nipote – Romanzo di Formazione Europa***

Un progetto di Sonia Antinori, Heidrun Kaletsch e Katja Von Der Ropp; con la partecipazione di differenti testimoni nei vari Paesi in cui si è sviluppato il progetto, tra cui Germania, Inghilterra, Italia e Polonia; partner M.a.l.t.e., Brand, Nur, Cardiff, Babelia; nell'ambito del Progetto Europeo Lifelong Learning Programme

Prima rappresentazione capitoli / Italia: Teatro Comunale Valle, Chiaravalle (AN) 30 gennaio 2015

Prima rappresentazione / Itinerario: Berlino, 19 febbraio 2015



# Bibliografia

## Bibliografia generale

- T. W. Adorno, *Stichworte. Kritische Modelle*, Suhrkamp, Frankfurt A. M., 1969, ed. ing. *Critical Models: Interventions and Catchwords*, trad. di H. W. Pickford, New York, Columbia University Press, 1998; trad. it. parziale, *Parole chiave. Modelli critici*, Milano, SugarCo, 1974.
- G. Agamben, *Mezzi senza fine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.
- G. Agamben, *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.
- G. Anzera, F. Mattioli, L. Toschi, *Teoria e ricerca nell'analisi delle reti sociali*, Roma-Milano, Aracne, 2017.
- H. Arendt, *Men in Dark Times*, Harcourt Brace, New York, 1983.
- A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard, 1964; ed. it. *Il Teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.
- E. Auerbach, *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla Storia della cultura francese*, Milano, Rizzoli, 1973.
- G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Universitaires de France, 1957, ed. it. *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975.
- H. C. Baldry, *I greci a teatro*, Bari, Laterza, 1972.
- Z. Bauman, *Missing Community*, Cambridge, Polity Press, 2000; ed. it. *Voglia di comunità*, Bari, Laterza, 2001.
- Z. Bauman, *Liquid Life*, Cambridge, Polity Press, 2005; ed. it. *Vita Liquida*, Laterza Edizioni, Bari, 2008.
- C. Bearzot, *La polis greca*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955; ed. it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2011.

- D. R. Benyon, *Spaces of Interaction, Places for Experience*, Morgan and Claypool, 2014.
- D. R. Benyon, A. Resmini, *Designing Cross-channel Ecosystems as Blended Spaces*, Conference Experience Design for Multiple Customer Touchpoints workshop in conjunction with NordiCHI'16, Gothenburg, Sweden, October 23-27, 2016.
- C. Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci, 2004.
- C. Bernardi, *Agenda aurea. Festa, teatro, evento*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012.
- G. Bongi, *La scena degli stranieri. Esperienze teatrali con rifugiati e richiedenti asilo politico*, Tesi di Laurea in Storia del Nuovo Teatro (inedita), Scuola di Lettere e Beni Culturali, Università di Bologna, Anno accademico 2012-2013.
- N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998; ed. it. *Estetica relazionale*, trad. di Marco Enrico Giacomelli, Milano, Postmedia, 2010.
- B. Brecht, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1957; ed. it. *Scritti Teatrali*, trad. di E. Castellani, R. Fertoni, R. Mertens, Torino, Einaudi, 1962.
- S. Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pisa, ETS, 2012.
- E. Casini-Ropa, *Il teatro di Agitprop nella Repubblica di Weimar* in A. Lacis, *Professione Rivoluzionaria*, Milano, Feltrinelli Editore, 1976, pp. 15-65.
- R. Caillois, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967. Ed. it. *I giochi e gli uomini*, Milano, Bompiani, 1981.
- I. Calvino, *Lezioni Americane: Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.
- N. Chomsky, *Aspects of the theory of syntax*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press; ed. it. *La grammatica generativa trasformativa. Saggi linguistici II*, Torino, Boringhieri, 1970.
- A. Colimberti, *Marcel Jousse e una "nuova teatrologia dei sensi"*, in F. Bortoletti (a cura di) *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, numero speciale di "Culture Teatrali", 16, 2007.

- F. Cruciani, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, “Biblioteca teatrale”, 5, 1972.
- F. Cruciani, *Vision et organisation de l’espace dans les fêtes romaines* (Tours 1972), in *Les Fêtes de la Renaissance*, vol. III, a cura di Jean Jacquot e Elie Konigson, Paris, CNRS, 1975 (Atti del Quinziesimo Colloquio Internationale d’Etudes Humanistes, Tours 10-22 juillet 1972).
- F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983.
- F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992.
- F. Cruciani, *Registi, pedagoghi, e comunità teatrali nel Novecento*, Roma, E&A editori associati, 1995.
- G. Debord, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1967.
- G. Debord, *Internazionale Situazionista 1958-69*, Andrea Chersi (a cura di), Torino, Nautilus, 1994.
- G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968. Ed. it. *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997.
- G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969; ed. it. *Logica del senso*, trad. it. di M. De Stefanis, Milano, Feltrinelli, 2014.
- M. De Marinis, *La società della festa. Utopia festiva e ricerca teatrale*, “Il Verri”, MCMLXXVII, 6 (1977).
- M. De Marinis, *Semiotica del teatro, l’analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.
- M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.
- M. De Marinis, *In cerca dell’attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.
- M. De Marinis, *Scrittura teatrale e partecipazione: l’itinerario di Giuliano Scabia (1965-1975)*, “Culture Teatrali”, MMV, 12, (primavera 2005), pp. 35-67.
- M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008.
- M. De Marinis, *Il teatro dell’altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La Casa Usher, 2011.

- M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013.
- M. De Marinis, *Ripensare il Novecento. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni, 2018.
- F. Deriu, *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Roma, Bulzoni, 1988.
- F. Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012.
- C. Diano, *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza, Neri Pozza, 1968.
- A. Donzelli, A. Fasulo (a cura di), *Agency e linguaggio. Etnoteorie della soggettività e della responsabilità nell'azione sociale*, Roma, Meltemi editore, 2007.
- E. Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, Félix Alcan, 1893 (réimpression Paris, PUF, 2007); ed. it. *La divisione del lavoro sociale*, Milano, Il Saggiatore, 2016.
- J. Duvignaud, *Fêtes et Civilisations*, Paris, Weber, 1974.
- U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- A. Eiermann, *Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes*, "Telondefondo", MMXII, 16 (Dicembre 2012), pp. 1-24.
- U. Fabietti, *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione*, Bari, Laterza, 1999.
- U. Fabietti, in A. Donzelli, A. Fasulo (a cura di), *Agency e linguaggio. Etnoteorie della soggettività e della responsabilità nell'azione sociale*, Roma, Meltemi editore, 2007.
- S. Feltri, *Populismo sovrano*, Torino, Einaudi, 2018.
- J. Féral, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, Editions L'Entretemps, 2011.
- F. Fiaschini, *Teatri di confine: problemi epistemologici e metodologici*, in *I Fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, a cura di Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Sisto Dalla Palma, Milano, EuresisEdizioni, 2000, pp. 275-353.
- F. Fiaschini, *I segni dello spettacolo. Rituali della cultura e rituali della fede tra Genova, Firenze e Milano in età barocca*, "Quaderni di civiltà letteraria", 27, 2000.

- F. Fiaschini, *L'utopia praticabile. Teatro e comunità nel '900*, "Itinerari Mediali. Analisi e riflessioni sulla Comunicazione", MMVII, 2 (2007), pp. 4-15.
- F. Fiaschini, *Di cosa parliamo quando parliamo di teatro sociale*, "Biblioteca Teatrale", MMXIII, 105-106 (2013), pp. 153-170.
- M. Fischer, *Capitalist Realism: is There No Alternative?*, Winchester, Zero, 2009; ed. it. *Realismo capitalista*, Roma, Nero, 2018.
- E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004; ed. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di Tancredi Gusman, Roma, Carocci Editore, 2014.
- A. Fontana, *La scena*, in *Storia d'Italia*, "I caratteri originali", vol. 1°, Torino, Einaudi, 1972.
- A. Fontana, *La verità delle maschere*, in "Venezia e lo spazio scenico", a cura di Manlio Brusatin, La Biennale di Venezia, 1980, pp. 21-36.
- M. Fortes, *Time and social structure and Other Essays*, London, Athlone Press, 1970.
- M. Foucault, *Dits et écrits*, a cura di D. Defert, F. Ewald, Paris, Gallimard, vol. III, 1994.
- R. Fratini Serafide, *A contracuento: la danza y las derivas del narrar*, Centro Coreográfico Galego, Mercat de Les Flors, Institut del Teatre, 2011.
- S. Freud, *Totem e Tabù*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- J. L., García Barrientos, *Paradojas de la autoficción dramática*, en A. Casas (a cura de), *El yo fabulando. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 127-148.
- E. Goffman, *The presentation of self in Everyday Life*, Doubleday, New York, Garden City, 1959; ed. it., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- E. Goffman, *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, New York, Random House, 1961; ed. it. *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Einaudi, 1980.
- E. Goffman, *Strategic Interaction*, Philadelphia, University Press, 1969; ed. it. *L'interazione strategica*, Bologna, Il Mulino, 1988.

- E. Goffman, *Frame analysis: an essay on the organization of the experience*, Cambridge, Harvard University Press, 1974; *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Roma, Armando Editore, 2001.
- A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979; ed. it., *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, con la collaborazione di A. Fabbri, R. Giovannoli e I. Pezzini, Firenze, La Casa Usher, 1986.
- A. J. Greimas, *Du sens II – Essais sémiotiques*, Paris, Editions de Seuil, 1983.
- B. Groethuysen, *Filosofia della rivoluzione francese*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
- J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968; ed. it. *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970.
- J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in K. S. Stanislavskij, *L'attore creativo*, a cura di F. Cruciani e C. Falletti, Firenze, La casa Usher, 1980.
- Byung-Chul Han, *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machstechniken*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2014.; ed. it. *Psicopolitica*, Roma, Nottetempo, 2016.
- K. Heinz, *Das Theater-publikum der antike*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1979, ed. it. *Il teatro Greco e il suo pubblico*, Firenze, La Casa Usher, 1990.
- J. Huizinga, *Homo Ludens*, Torino, Einaudi, 1973.
- G. Innocenti Malini, *Una rivoluzione copernicana. Appunti di drammaturgia comunitaria e spunti per una rivoluzione dell'immaginario*, in C. Bernardi, A. Chignola, L. Aimò (a cura di), *Ti Amo: il teatro sociale e di comunità nel territorio mantovano*, Milano, Quaderni CIT Centro di cultura e iniziativa teatrale "Mario Apollonio", EDUCatt, 2014, pp. 23-31.
- F. Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University, 1991.
- F. Jesi, *La festa e la macchina mitologica*, "Comunità", 169, 1973, pp. 317-347.
- M. Jousse, *Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974; ed. it. *Antropologia del gesto*, Roma, Edizioni Paoline, 1979.

- H. Kindermann, *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1979; ed. it. *Il teatro greco e il suo pubblico*, a cura di Angela Andrisano, Firenze, La casa Usher, 1990.
- A. Kirby. *The Death of Postmodernism And Beyond*, "Philosophy Now", MMXII (Novembre/Dicembre 2012).
- J. Lanteri (a cura di), *Iperscene 2. Teatro Sotterraneo*, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Muta Imago, Pathosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009.
- M. Lazzarato, *Postfacio* in G. Raunig, *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, Madrid, Traficantes de sueños, pp. 109-118.
- E. Leach, *Social Anthropology*, Oxford University Press, 1982.
- J. J. Lebel, *Notes on Political Street Theatre*, Paris, "TDR", MCMLXIX, 3 (1969).
- H. T. Lehmann, *Segni teatrali del teatro postdrammatico*, "Biblioteca Teatrale", MMV, 74-76 (2005), pp. 23-47.
- H. T. Lehmann, *Ripartire dal postdrammatico*, "Prove di drammaturgia", G. Guccini, N. Lupia, (a cura di), XVIII, 1, (ottobre 2013), pp. 23-47.
- H. T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999; ed. it. *Il teatro postdrammatico*, trad. di Sonia Antinori, Imola, Cue Press, 2017.
- T. Ligotti, *The Conspiracy Against the Human Race: A Contrivance of Horror*, New York, Hippocampus Press, 2010.
- O. Longo, *Atene: il teatro e la città*, in Myriam Chiabò e Federico Doglio (a cura di) *Mito e realtà del potere nel teatro: dall'antichità classica al Rinascimento*, Convegno di Studi, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma, 29 ottobre-1° novembre 1987.
- G. Lovink *Networks without a cause: a critique of social media*, Cambridge, Polity Press, 2011; ed. it. *Ossessioni collettive: critica dei social media*, Milano, Egea, 2012.
- J. Malina, *Note su una commedia solenne* (1952), in J. Malina, J. Beck, *Il lavoro del Living Theatre* (materiali 1952-1969), Milano, Ubulibri, 1982.
- L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma Bulzoni, 2003.

- S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013.
- F. Marsciani, A. Zinna, *Elementi di Semiotica generativa. Processi e sistemi di significazione*, Bologna, Esculapio, 1991.
- I. Mastropasqua, *Architettura delle reti sociali. Teorie, luoghi, metodi*, Roma, Carocci, 2004.
- S. Mei, *Per una scena "minore". Le radici contemporanee del teatro breve (2000-2014)*, "Culture Teatrali", MMXV, 24 (2015), pp. 145-159.
- C. Meldolesi, *Ai confini del Teatro e della Sociologia*, "Teatro e Storia", MCMLXXXVI, 1 (1986), pp. 77-151.
- C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza 1991.
- C. Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, "Teatro e Storia", MMXII, 33, (2012), pp. 1-22.
- G. Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Arthème Fayard, 2000; ed. it., *Storia del riso e della derisione*, Bari, Dedalo, 2004.
- P. Muray, *L'empire du Bien*, Les Belles Lettres, Paris, 1991.
- P. Pavis, *Dictionnaire du Theatre*, Messidor/Éditions Sociales, 1987; ed. it. *Dizionario del Teatro*, a cura di Paolo Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998.
- P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Torino, Lindau, 2004.
- F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Bari, Laterza, 2007.
- A. Pontremoli, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, Utet Università, 2007.
- F. Quadri, R. Molinari, (a cura di), *Il ruolo della regia negli anni duemila*, in "AA.VV, Il Patalogo 28. Annuario 2005 del teatro", Milano, Ubulibri, 2005.
- J. Rancière, *La Méésentente. Politique et Philosophie*, Éditions Galilée, Paris, 1995; ed. it. *Il disaccordo: politica e filosofia*, trad. Beatrice Magni, Roma, Meltemi, 2007.
- J. Rancière, *The Aesthetic Revolution and its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy*, in "New Left Review", marzo-aprile 2002.
- J. Rancière, *The politic of Aesthetics*, Londra, Continuum, 2004.



- J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008; ed. it. *Lo spettatore emancipato*, Roma DeriveApprodi, 2018.
- A. Resmini, L. Rosati, *Pervasive Information Architecture*, Burlington, Morgan Kaufmann, 2011.
- A. Resmini, *Information Architecture in the Age of Complexity*, “Bulletin of the American Society for Information Science and Technology”, 39, October 2012, [https://www.researchgate.net/publication/263963078\\_Information\\_Architecture\\_in\\_the\\_Age\\_of\\_Complexity](https://www.researchgate.net/publication/263963078_Information_Architecture_in_the_Age_of_Complexity).
- A. Resmini, *Structure of games. Game design*, 9 novembre 2012, <https://www.slideshare.net/resmini/game-design-lecture-1>.
- A. Rossi Ghiglione, *Teatro sociale e di comunità: drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Roma, Dino Audino, 2013.
- P. Ruffini, *Ultimo Novecento e ultra. Deviazioni e progressioni nella scena italiana (premessa)*, “Culture Teatrali”, MMXV, 24 (2015), pp. 12-24.
- G. Russo, *Il Teatro comunitario in Argentina: paradigmi e pratiche tra identità e memoria. Con un focus sul caso italiano*, Tesi di Dottorato, Dottorato di ricerca in Cinema, musica e Teatro, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2015.
- D. Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Milano – Udine, Mimesis, 2013.
- B. Sanguanini, *Il pubblico all’italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali tra Stato e Teatro*, Milano, Franco Angeli, 1989.
- G. Scabia, *Appunti per una discussione sul “Teatro nello spazio degli scontri”*, in G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973.
- R. Schechner, *Happenings*, “Tulane Drama Review”, 10 (inverno 1965).
- R. Schechner, *Rasaesthetics*, in “Teatro e Storia”, 20/21, 1998-1999, pp. 19-37.
- R. Schechner, *By means of performance: Intercultural Studies of Theatre and Rituals*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; ed. it., *Magnitudini della Performance*, Roma, Bulzoni, 1999.
- D. Suvin, *To Brecht and Beyond: soundings in modern dramaturgy*, Hemel Hempstead, Harvester, 1984.

- F. Taviani, *La festa recisa, o il teatro (La "Sciomachie" di Rabelais, e note)*, "Biblioteca Teatrale", MCMLXXVI, 15-16 (1976), pp. 16-48.
- V. Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982; ed. it. *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- C. Valenti, *Nelle case per essere altrove. Introduzione*, in Cristina Valenti (a cura di), *Il teatro nelle case. Percorsi teatrali a confronto*, Edizioni Provincia di Bologna, 2001, pp. 19-26.
- C. Valenti, *Storia del Living Theatre: Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano, Titivillus, 2008.
- C. Valenti, *Normalmente stranieri*, in C. Valenti (a cura di) *Il Teatro dei risvegli, Prove di Drammaturgia*", MMVIII, 2 (dicembre 2008), pp. 2-3.
- C. Valenti (a cura di), *Generazioni del nuovo. Tre anni con il Premio Scenario (2005/2007)*, Corazzano, Titivillus, 2010.
- C. Valenti, *Il paradosso dell'attore non-attore*, in F. De Nigris, C. Valenti (a cura di), *Il Teatro dei Risvegli. Pratica creativa, cura e partecipazione sociale delle persone con esiti di coma*, Bologna, Perdisa Editore, 2014, pp. 28-36.
- C. Valenti, *In principio era l'happening*, "Hystrio", MMXIV, 3 (2014), pp. 24-26.
- C. Valenti, *Lineamenti di un non movimento. Indagine sulla contemporaneità e nuovi paradigmi del politico nel teatro del terzo millennio*, "Culture Teatrali", MMXV, 24 (2015), pp. 132-144.
- D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia. 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010.
- J. Wajcman, *Pressed for time: the acceleration of life in digital capitalism*, Chiacgo, The University of Chicago Press, 2015.
- J.-J. Wunenburger, *La fête, le jeu, et le sacré*, Paris, 1977.
- S. Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

### **Bibliografia specifica**

- I. Alcázar Serrat, *Los espacios escénicos del ciclo Bona Gent de Roger Bernat*, “Telondefondo. Revista de Teoria y Critica teatral”, MMXII, 16 (diciembre 2012), pp. 306-328.
- A. Alston, *Beyonde Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation*, London, Palgrave Macmillan, 2016.
- R. Bacci, *In viaggio con lo spettatore*, in Stefano Geraci (a cura di), *In cammino con lo spettatore*. Laggiù soffia, Era, In carne e ossa, Firenze, La Casa Usher, 2008.
- E. Belvis Pons, *Trans-formative Theatre: Living Further Realities*, PhD Theatre and Performance Studies, University of Warwick School of Theatre, Performance and Cultural Policy Studies & Autonomous University of Barcelona, Faculty of Philosophy and Arts, March 2012.
- E. Belvis Pons, *Outdoors: A Rimini Protokoll Theatre-Maze*, in J. Frieze (edited by) *Reframing Immersive Theatre*, London, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 119-127.
- E. Belvis Pons, *El peso de un objeto*, “Telondefondo. Revista de teoria y critica teatral”, MMXVII, 25 (2017), pp. 48-55, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3691>.
- M. Berisso, F. Vazzoler, *Teatro del Lemming*, Rapallo, Editrice Zona, 2001.
- R. Bernat, *Per deixar de fer teatre d’una vegada per totes*, Barcelona, 6 aprile 2002, <http://rogerbernat.info/txt/de%20teatre/2002-04.%206%20en%201.pdf>.
- R. Bernat, S. Pereira, *La la la la la*, Barcelona, “Revista DDT”, 2002, pp. 55-64.
- R. Bernat, *Las reglas de este juego*, “Artea. Investigación y creación escénica”, Barcelona, 2008.
- R. Bernat, I. Duarte, *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, Murcia, Centro Párraga, Cendeac y Elèctrica Produccions, 2008.
- R. Bernat, *Tres fragments sobre el Cos del Públic*, “Revista DDT”, 16, 2010.
- R. Bernat, *Instrucciones de uso*, in *El espectador activo MOV-S 2010 (Madrid): Encuentro nacional en el museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Barcelona, Consorci Mercat de Les Flors, 2012, pp. 157-173.

- R. Bernat, R. Fratini Serafide, *Seeing Onself Living*, in A. R. Burzyńska (edited by) “Joined Forces. Audience Participation in Theatre”, Berlin, Alexander Verlag & Live Art Development Agency, 2016, pp. 88-97.
- L. Bevione (a cura di), *Interior Sites Project. Il teatro di Cuocolo/Bosetti. IRAA Theatre*, Corazzano, Titivillus, 2017.
- J. Birgfeld, U. Garde, M. Mumford, *Rimini Protokoll close-up: Lektüren*, Düsseldorf, Wehrhahn, 2015.
- C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, “Artforum”, febbraio 2006, pp.178-183.
- C. Bishop, B. Groys, *Bring the Noise*, “Tate Etc.”, estate 2009, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise>.
- C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London – New York, Verso, 2012; ed. it. *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell’arte partecipativa*, a cura di C. Guida, Luca Sossella Editore, 2015.
- A. Boal, *Teatro del Oprimido y otras poeticas politicas*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1974; ed. it., *Il Teatro degli Oppressi*, trad. di Patrizia Picamus e Giorgio Ursini Uršič, Milano, Feltrinelli, 1977.
- A. Boal, *Games for actors and non-actors*, Oxon, Routledge, 1992.
- N. Bonazzi, *In viaggio verso Utopia*, in *Futuri Maestri, Teatro dell’Argine*, Bologna, Cue Press, 2018, pp. 6-9.
- M. Borja-Villel, *La rebelión del espectador*, in *El espectador activo MOV-S 2010 (Madrid): Encuentro nacional en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Consorci Mercat de Les Flors, 10-13 Luglio 2012, pp. 9-11.
- D. Le Breton, *La Saveur du Monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006; ed. it. *Il sapore del mondo. Un’antropologia dei sensi*, trad. di M. Gregorio, Milano, Raffaello Cortina, 2007.
- A. R. Burzyńska (edited by), *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*, Berlin, Alexander Verlag & Live Art Development Agency, 2016.

- D. Callagan, *Still Signaling Through the Flames: The Living Theater's Use of Audience Participation in 1990s*, in Susan Kattwinkel (a cura di) *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance*, Praeger, Connecticut, 2003.
- M. Carlson, *Immersive Theatre and the Reception Process*, "Forum Modernes Theater", MMXII, 1-2, vol. 27 (2012), pp. 17-25.
- A. Cascetta, *Rimini Protokoll: Migration, Artificiality, and the City on the Axis of Time. Bodenprobe Kazachstan and Remote Milano*, Paper Conference, *Humanity in Performance. European Theatre as a bridge between the 20th and the 21st centuries*, London, Anthem Press, 11 novembre 2015.
- M. J. Cifuentes, V. P. Royo, *El espectador como herramienta para la creación-investigación*, in *El espectador activo MOV-S 2010 (Madrid): Encuentro nacional en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Consorci Mercat de Les Flors.
- A. Colimberti, *Marcel Jousse e una "nuova teatrologia dei sensi"* in F. Bortoletti (a cura di) *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, numero speciale di "Culture Teatrali", 16, 2007.
- J. A. Conderana Cerrillo, *Modalidades dirigidas y críticas de participación en el campo de las artes*, "Telondefondo. Revista de teoria y critica teatral", MMXVII, 25 (2016), pp. 56-86 <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3692>.
- Ó. Cornago, *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*, Madrid, Abada Editores, 2015.
- Ó. Cornago, *Presentación. Conversar, habitar. Perspectivas críticas sobre la idea de la participación*, "Telondefondo. Revista de teoria y critica teatral", MMXVI, 25 (2016), pp. 42-47 <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3690/3372>.
- Ó. Cornago, *Uno va al teatro a ser manipulado. Una conversación con Roger Bernat*, "Telondefondo. Revista de teoria y critica teatral", MMXVI, 24 (2016), pp. 214-226.
- Ó. Cornago, *Estéticas de la participación y éticas del (des)encuentro*, in "Telondefondo. Revista de teoria y critica teatral, Dossier. Conversar, habitar.

Perspectivas críticas sobre la idea de participación (2ª parte)”, MMXVII, 25 (2017), pp. 191-213.

A. Czirak in conversation with Johanna Freiburg and Bastian Trost (Gob Squad), “*t could have been me!*”, in *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*, A. R. Burzyńska (edited by), Berlin, Alexander Verlag & Live Art Development Agency, 2016, pp. 180-193.

L. Donati, *Il teatro delle solitudini*, “Doppiozero”, 7 Settembre 2017, <http://www.ateatro.it/webzine/2012/10/20/dossier-larte-dello-spettatore-per-una-fenomenologia-del-pubblico-teatrale/>.

J. Domínguez, R. Munilla, Ó. Cornago, *Hay que mojarse y mojarse en grupo. Clean Room II. Conversación*, “Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral”, MMXVI, 25 (2016), pp. 221-238, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3701>.

M. Dresse, F. Malzacher (hg), *Experten des alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin, Alexander Verlag, 2007.

J. P. Enrile Arrate, *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*, Madrid, Funadmentos, 2016.

R. Fratini Serafide, *Power to the people*, in *El espectador activo MOV-S 2010 (Madrid): Encuentro nacional en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Consorci Mercat de Les Flors, 10-13 luglio 2012, pp. 101-122.

R. Fratini Serafide, *Liturgie dell’impazienza - Soglie dell’inazione. Le culture della partecipazione e la Cultura come Performance partecipativa*, “Culture Teatrali”, MMXVIII, 27, (2018), in corso di pubblicazione.

J. Frieze (edited by), *Reframing Immersive Theatre. The politics and pragmatics of Participatory Performance*, London, Palgrave Macmillan, 2016.

J. L. García Barrientos, *Paradojas de la autoficción dramática*, en A. Casas (a cura de), *El yo fabulando. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2014, pp. 127-148.

J. García Castro, *Entrevista a Roger Bernat (una nova manera de veure el teatre)*, “Assaig de Teatre. Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral”,

- pp. 11-29, <https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145554/248494>, 1999.
- P. Giacché, *Lo spettatore partecipante: contributi per un'antropologia del teatro*, Milano, Guerini studio, 1991.
- P. Giacchè, *Un soffio di teatro*, in S. Geraci (a cura di), *In cammino con lo spettatore. Laggiù soffia, Era, In carne e ossa*, Firenze, La Casa Usher, 2008, p. 118-126.
- B. Groys, *Going Public*, Berlin, Sternberg Press, 2010; ed. it. *Going Public. Scrivere d'arte in chiave non estetica*, Milano, Postmedia, 2013.
- G. Guccini, *Dove sono i futuri possibili?* in *Futuri Maestri, Teatro dell'Argine*, Bologna, Cue Press, 2018, pp. 14-16.
- J. Guimarães Mendes, *El teatro como dispositivo relacional en la habitación escénica Naquele Bairro Encantado*, "Telondefondo. Revista de teoria y critica teatral", MMXVI, 25 (2016), pp. 122-133, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3695>.
- J. Guimarães Mendes, *Performar o outro: o reenactment como dispositivo de experiências imersivas*, "Revista Sala Preta", MMVII, 1 (2017), <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/128323/130288>.
- A. Harpin, H. Nicholson (ed. by), *Performance and Participation: Practices, Audiences, Politics*, Basingtoke, Palgrave Macmillan, 2017.
- H. Haug, S. Kaegi, D. Wetzel in *Spectator reincarnated. Tobi Müller in conversation with Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel (Rimini Protokoll)*, in A. R. Burzyńska (edited by), *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*, Berlin, Alexander Verlag & Live Art Development Agency, 2016, pp. 120-133.
- L. Insúa Lintridis, *La construcción de ciudadanía desde la práctica performativa*, "Telondefondo. Revista de teoria y critica teatral", MMXVI, 25 (2016), pp. 102-121, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3694/3376>.
- M. Jousse, *Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, p. 228; ed. it. *Antropologia del gesto*, Roma, Edizioni Paoline, 1979.
- D. Kolesch, *Theater und Immersion*, "Berliner Festspiele Blog", 22 settembre 2016, <https://blog.berlinerfestspiele.de/theater-und-immersion/>.

- J. Machon, *On Being Immersed: The Pleasure of Being: Washing, Feeding, Holding*, in J. Frieze (ed. by), *Reframing Immersive Theatre*, London, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 29-42.
- P. J. Maravala, J. L. Ramos, *A Dramaturgy of Participation: Participatory, Rituals, Immersive Environments, and Interactive Gameplay in Hotel Medea*, in J. Frieze (ed. by), *Reframing Immersive Theatre*, London, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 151-169.
- M. Marino (a cura di), *Teatro delle Ariette. La vita attorno a un tavolo*, Corazzano, Titivillus, 2017.
- F. Massip, *El teatre català (i espanyol). Panorama del teatre català des de final del segle XX fins a l'actualitat*, in "Estudis Escenics - Quadern de l'Institut. Dossier: el teatre europeu contemporani", MMXIII, 39-40 (2013), pp. 207-263.
- P. Menichelli, *El concepto de habitar*, in P. Menichelli (a cura di), *Poéticas del juego y experiencia, Iº Encuentro Internacional de la red de investigación en poéticas de los sentidos. Documento final de conclusiones de las mesas de trabajo*, Barcelona, diciembre 2011, pp. 43-65.
- V. Molina, *Inquietudes, pero no respuestas*, in *El espectador activo MOV-S 2010 (Madrid): Encuentro nacional en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Barcelona, Consorci Mercat de Les Flors, 10-13, luglio 2012, pp. 61-76.
- T. Müller in conversation with Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel (Rimini Protokoll), *Spectator Reincarnated*, in A. R. Burzyńska (edited by), *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*, Berlin, Alexander Verlag&Live Art Development Agency, 2016, pp. 120-133.
- M. Munaro, *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, Corazzano, Titivillus, 2010.
- Non zero one, *Reflections on Immersion and Interaction*, in J. Frieze (ed. by), *Reframing Immersive Theatre*, London, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 137-144.
- S. Olmo Alonso, *Mecánicas transaccionales en las prácticas artísticas participativas*, "Telondefondo. Revista de teoria y critica teatral", MMXVI, 25 (2016), pp. 179-203, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3699>.



- M. Pagliaro, *Todo ya está aquí aunque no se vea. Enrique Vargas y el Teatro de los Sentidos*, Barcelona, Corre la Voz, 2016; ed. it. *Le coincidenze sospese. Enrique Vargas e il Teatro de los Sentidos*, Palermo, Navarra Editore, 2018.
- D. Palmeri, *Mise en abyme, participación y encuentros en le esena de Roger Bernat*, Barcelona, LiquiDocs Ediciones, 2017.
- O. Patricio Arrabal, *Public Moment!*, in A. R. Burzyńska (edited by), *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*, Berlin, Alexander Verlag&Live Art Development Agency, 2016, pp. 98-105.
- I. Pericot, *El teatre sota control*, in F. Foguet, P. Martorell (a cura di), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Barcelona, El Cep i la Nansa, 2006, pp. 123-144.
- C. Pedullà, *Spett-attori e autori: tre paradigmi partecipativi a confronto*, dossier *Divenire amatore, Divenire professionista*, "Antropologia e Teatro", MMXVI, 7 (luglio 2016), pp. 118-135, <https://antropologiaeteatro.unibo.it/issue/viewIssue/562/38>.
- C. Pedullà, *Europa na casa interroga a Europa, trayéndola a casa, Y siempre la lluvia, la lluvia, la lluvia, la lluvia*, Festival Escenas do Cambio, Xunta Galicia, Fundación Cidade da Cultura de Galicia (Santiago de Compostela), 2016, pp. 32-41.
- C. Pedullà, *Interviste #1 La scena internazionale. Il teatro come progetto collettivo di autocritica della società. Dentro i dispositivi partecipativi di Roger Bernat*, "Stratagemmi. Prospettive Teatrali", MMXVI, 34, (2016), pp. 202-207.
- C. Pedullà, *Interviste #1 La scena internazionale. Il teatro del "quasi reale" tra finzione e isolamento. I dispositivi partecipativi secondo Stefan Kaegi*, "Stratagemmi. Prospettive Teatrali", MMXVI, 34, (2016), pp. 208-219.
- A. Pickels, *Let Me Participate and I'll tell You Who I Am*, in A. R. Burzyńska (edited by), *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*, Berlin, Alexander Verlag&Live Art Development Agency, 2016, pp. 48-60.
- O. Ponte Di Pino, *Dossier. L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale*, "Ateatro. Webzine di cultura teatrale", 20 ottobre 2012, <http://www.ateatro.it/webzine/2012/10/20/dossier-larte-dello-spettatore-per-una-fenomenologia-del-pubblico-teatrale/>.

- F. Popper, *Art-Action, Participation*, New York, New York University Press, 1975.
- J. Provencio, *Autoficción y transmedialidad en el Teatro de Roger Bernat*, “Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral”, MMXVI, 23 (2016), pp. 155-167, <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero23/articulo/604/autoficcion-y-transmedialidad-en-el-teatro-de-roger-bernat-.html>.
- Rimini Protokoll, ABCD*, Berlin, Verlag Theater der Zeit, 2012.
- N. L. Rivas, *Teatralització d'elements rituals. Els Joglars, Els Comediants, La Fura dels Baus*, in “I Simposi internacional del Teatre contemporaneo catalá contemporani”, Barcellona, Institut del Teatre, 2005.
- Z. Rodríguez Prieto, *Participar en tiempo discontinuo*, “Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral”, MMXVI, 25 (2016), pp. 160-178, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3698>.
- C. E. Rossini, *Teatro del Lemming: genesi e pratica di una poetica radicale*, “Culture Teatrali”, MMXV, 24 (2015), pp. 278-300.
- J. A. Sánchez, *Prácticas indisciplinadas: el teatro ensayístico de Roger Bernat*, “I Simposi internacional sobre teatre catalá contemporanei”, Barcelona, 2005.
- G. Siegmund, *Die Kunst des Erinnerns. Fiktion als Verführung zur Realität*, in M. Dreysse, F. Malzacher (Hg.), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin, Alexander Verlag, 2007, pp. 182-205.
- G. Siegmund, *The problem of participation*, “Goethe-Institut. Performing and Performative Arts”, February 2016, <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/tan/20708712.html>.
- G. Sofia, *Dai neuroni specchio al piacere dello spettatore*, in *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, a cura di G. Sofia, Roma, Edizioni Alegre, 2010.
- G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013.
- M. Sorrentino, *Teatro partecipato*, Corazzano, Titivillus, 2009.
- J. Sowa, *It's Political Economy, Stupid! Towards Progressive Modes of Participation*, in A. R. Burzyńska (edited by), *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*, Berlin, Alexander Verlag & Live Art Development Agency, 2016, pp. 14-33.

A. Spentsas, *Siendo espectador (II). La experiencia del espectador como forma de participación no reglada*, “Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral”, MMXVI, 25 (2016), pp. 204-220,

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3700>.

J. Till, J. Blundell, P. e P., Donia (a cura di), *Architecture and Participation*, Spon, Londra, 2005.

G. White, *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the invitation*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013.

### **Note di drammaturgia e di regia**

R. Bernat, *Dossier Bona Gent*, 2003,

[http://rogerbernat.info/teatre/2003\\_bona\\_gent/Dossier.pdf](http://rogerbernat.info/teatre/2003_bona_gent/Dossier.pdf).

R. Bernat, *Hacer cosas con personas*, in *Dossier Amnesia de Fuga*, Barcelona 1 giugno 2004, [http://rogerbernat.info/teatre/2004\\_AMNESIA\\_DE\\_FUGA/Texts/dosier.pdf](http://rogerbernat.info/teatre/2004_AMNESIA_DE_FUGA/Texts/dosier.pdf).

R. Bernat, *Domini Públic*, Note di regia, 2008, <http://rogerbernat.info/en-gira/domini-public/>.

R. Bernat, *Programa de mano. Domini Públic*, “Revista DDT”, 11, 2008, pp. 30-42, <http://www.teatrelliure.com/webantiga/1213/documents/ddt/ddt11/DDT11.02.DominiPublic.pdf>.

R. Bernat, *Pura Coincidencia*, Note di regia, 2009, <http://rogerbernat.info/en-gira/pura-coincidencia-2009/>.

R. Bernat, *Soy Cámara. El programa del CCCB (33)// Querido Público*, 18 gennaio 2014, <http://vimeo.com/84573166>.

R. Bernat, *El Proyecto, Numax-Fagor-Plus*, Note di regia, 2014, <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>.

R. Bernat, in A. Mensah, *Entrevista a Roger Bernat, No se registran conversaciones de interés*, Note di regia, 2016/17, <http://rogerbernat.info/en-gira/no-se-registran-conversaciones-de-interes/>.

R. Bernat, *Uti et abuti*, Note di regia, 2018, <http://rogerbernat.info/en-gira/uti-et-abuti/>.

- R. Fratini Serafide, *Se puede creer*, Commento di *Domini Públíc* <http://rogerbernat.info/en-gira/domini-public/>.
- R. Fratini Serafide, *I remember only*, Note di drammaturgia, *La Consagración de la Primavera*, 2010, <http://rogerbernat.info/en-gira/la-consagracion-de-la-primavera-2010/>.
- R. Fratini Serafide, *Teórica*, Note di drammaturgia *Pendiente de voto*, 2012, <http://rogerbernat.info/en-gira/parlamento-titulo-de-trabajo-proyecto-2012/>.
- R. Fratini Serafide, *El vivaqueo y el arte de desplazar los símbolos*, Note di drammaturgia, *El Desplazamiento de la Moneda*, 2014, <http://rogerbernat.info/en-gira/desplazamiento-del-palacio-de-la-moneda/>.
- El teatro: ex opere operato*, Note di drammaturgia, *Numax-Fagor-Plus*, 2014, <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>.
- R. Fratini Serafide, *La pareja, cáncer de la colectividad*, Note di drammaturgia, *We need to talk*, 2015, <http://rogerbernat.info/en-gira/we-need-to-talk/>.
- R. Fratini Serafide, *L'Histoire du Daesh*, Note di drammaturgia, *No se registran conversaciones de interés*, 2016/17, <http://rogerbernat.info/en-gira/no-se-registran-conversaciones-de-interes/>.
- R. Fratini Serafide, *Vademécum*, Note di drammaturgia, *The place of the Thing*, 2017, <http://rogerbernat.info/en-gira/the-place-of-the-thing/>.
- R. Fratini Serafide, *Let's Put Things in Its Place*, Note di drammaturgia, *The pace of the Thing*, 2017, <http://rogerbernat.info/general/lets-put-things-in-its-place/>.
- P. González Morandi, *La historia: tiempos transitivos*, Note storiche, *Numax-Fagor-plus*, 2014, <http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>.
- H. Haug, S. Kaegi, D. Wetzel, *Home visit Europe*, Note di regia, 2015, <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/hausbesuch-europa>.
- S. Kaegi, D. Huber, *Nachlass, Pièces sans personnes*, Note di regia, 2016, <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/nachlass>.
- S. Kaegi, J. Karrenbauer, *Remote X*, Note di Regia, 2013, <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/remote-x>.

Teatro de los Sentidos, *El Hilo de Ariadna*, Note di regia, libretto dello spettacolo, conservato presso il Centro Culturale Il Funaro di Pistoia, 1992.

Teatro de los Sentidos, *Oráculos*, Note di regia, libretto dello spettacolo conservato presso il Centro Culturale Il Funaro di Pistoia, 2002.

Teatro de los Sentidos, *Oráculos*, Note di regia, <http://teatrodelossentidos.com/oraculos/>.

## Articoli

N. Arrigoni, *La Jihad, le donne, i lupi e Piero della Francesca. Dialoghi possibili e partecipati a Inteatro Festival 2017*, 9 luglio 2017, <http://www.sipario.it/recensioni/rassegna-festival/item/10859-la-jihad-le-donne-i-lupi-e-piero-della-francesca-dialoghi-possibili-e-partecipati-a-inteatro-festival-2017-di-nicola-arrigoni.html>.

J. Barranco, *L'actor és el públic*, "La Vanguardia", 22 novembre 2015, p. 60.

N. Bawtree e M. Bragagni, *Enrique Vargas: il teatro dei sensi*, "Terra Nuova", maggio 2016, pp. 68-72.

M. Belpoliti, *Toccare, tastare, digitare*, "La Stampa", 22 dicembre 2015, pp. 36-37.

E. Belvis Pons, *Experimental Theatre: Public Domain by Roger Bernat*, 25 gennaio 2013, <https://www.furtherfield.org/experimental-theatre-public-domain-by-roger-bernat/>.

C. Bordoni, *La fine della comunità*, "Il Corriere della Sera- La lettura", 24 agosto 2014, p. 2.

M. Brighenti, *Lo spettatore, dai fischi a Pirandello, ai festival dedicati allo spettatore professionista*, "Paneacqua Culture. Magazine di Arte e Culture", 12 ottobre 2016, <https://paneacquaculture.net/2016/10/12/lo-spettatore-dai-fischi-a-pirandello-ai-festival-dedicati-e-allo-spettatoreprofessionista/>.

S. Casi, *I pesci rossi di David Foster Wallace* in "Casicritici - di teatro, cinema e altro ancora", 7 novembre 2017, <https://casicritici.com/2017/11/07/i-pesci-rossi-di-david-foster-wallace/>.

- G. C. Chernetich, *Inteatro Festival, a Polverigi identità e relazione*, 4 luglio 2017, <https://www.teatrocritica.net/2017/07/festival-inteatro-polverigi/>.
- M. Coralli, *Nachlass*, “MilanoTeatri”, 12 gennaio 2018, <http://www.milanoteatri.it/recensione-nachlass/>.
- S. Escobar, *Da Brecht-Galileo all’infintio*, “Il Sole 24 Ore”, 7 maggio 2017, p. 38.
- R. Ferraresi, *Spettatori/Attori*, “Doppiozero”, 6 ottobre 2016, <http://www.doppiozero.com/materiali/spettatoriattori>.
- G. Focardi, *Il Filo di Arianna di Enrique Vargas. Il viaggio interiore tra i nostri eroi e i nostri mostri*, “Recensito”, 20 settembre 2017, <https://www.recensito.net/teatro/il-filo-di-arianna-enrique-vargas-teatro-de-los-sentidos-pistoia.html>.
- C. Galhos, *Entrevista a Roger Bernat*, “Festival Bytes, Blog of the European Festival Association”, giugno 2010.
- J. García Castro, *Entrevista a Roger Bernat (una nova manera de veure el teatre)*, “Assaig de Teatre. Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral”, pp. 11-29, 1999, <https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145554/248494>.
- B. Ginart, *Portes obertes a la vida i la mort*, Barcelona, “ara.cat”, 6 dicembre 2013, [https://play.ara.cat/PORTES-OBERTES-VIDA-MORT-teatro\\_de\\_los\\_sentidos\\_0\\_1042695738.html](https://play.ara.cat/PORTES-OBERTES-VIDA-MORT-teatro_de_los_sentidos_0_1042695738.html).
- M. Giovannelli, *Remote Milano*, “Stratagemmi. Prospettive Teatrali”, 20 settembre 2015, <https://www.stratagemmi.it/remote-milano/>.
- M. E. Girardin, *Vivo buscando el juego*, “El Diario de Caracas”, 24 aprile 1995.
- A. Iachino, *Seguendo il Filo di Arianna. Dentro il labirinto di Enrique Vargas*, “Teatro e Critica”, 25 settembre 2017, <https://www.teatrocritica.net/2017/09/seguido-filo-arianna-dentro-labirinto-enrique-vargas/>.
- J. Lahr, *Per le strade del ghetto*, “Evergreen Review/Sipario”, 1968, pp. 99-101.
- M. Marino, *Il mio teatro totale*, “Corriere di Bologna”, 4 luglio 2012.
- M. Marino, *Il salto oltre il confine: Mercuzio non vuole morire al Museo della memoria per Ustica a Bologna*, “Corriere della Sera/Blog – Controscene”, 5 luglio

2012, <http://boblog.corrieredibologna.corriere.it/2012/07/05/il-salto-oltre-il-confine-mercuzio-non-vuole-morire-al-museo-della-memoria-per-ustica-a-bologna/>.

M. Marino, *Il malComune di Monticchiello*, “Doppiozero”, 10 agosto 2017, <http://www.doppiozero.com/materiali/il-malcomune-di-monticchiello>.

F. Massip, *Anar descalç*, “Avui”, Barcelona, 12 luglio 2004.

M. Menini, *Enrique Vargas e gli oracoli di un tempo passato, presente e futuro*, “Krapp’s last post”, 28 settembre 2011, <http://www.klpteatro.it/oracoli-enrique-vargas-recensione>.

J. C. Olivares, *Proust i les matemàtiques*, “Avui”, 18 aprile 2008, <http://rogerbernat.info/wp-content/uploads/2014/11/Proust-i-les-matem%C3%A0tiques-Juan-Carlos-Olivares-Avui-Barcelona-18042008-.pdf>.

S. Olmo, *Entrevista con Roger Bernat a partir de su obra Pendiente de voto*, “A\* Desk Magazine · N095”, 20 marzo 2012, <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1363>.

M. Ordoñez, *Roger Bernat está en otro lado*, “El País”, 11 gennaio 2003, [https://elpais.com/diario/2003/01/11/babelia/1042243589\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/01/11/babelia/1042243589_850215.html).

R. Palazzi, *Passeggiando fra le tombe con Rimini Protokoll*, “delTeatro.it”, 31 ottobre 2014, <http://www.delteatro.it/2014/10/31/rimini-protokoll-remote-milano/>.

R. Palazzi, *L’Europa è un gioco da tavolo*, “Il Sole 24 Ore”, 23 aprile 2017, p. 39.

R. Palazzi, *Questo teatro è una magia*, “Il Sole 24 Ore”, 30 aprile 2017, p. 31.

R. Palazzi, «*Inferno*», *il colossal della città-palcoscenico*, “Il sole 24 Ore”, 14 maggio 2017, p. 35.

R. Palazzi, *L’estate gloriosa*, “Il Sole 24 Ore”, 21 maggio 2017, p. 37.

R. Palazzi, *Stanze di una morte annunciata*, 25 settembre 2018, <https://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2017-09-25/stanze-una-morte-annunciata—145313.shtml?uuid=AERcTvTC>.

C. Pedullà, *Europa na casa*, “Stratagemmi. Prospettive Teatrali”, 20 febbraio 2016, <https://www.stratagemmi.it/europa-na-casa/>.

C. Pedullà, *Nessuna conversazione degna di rilievo*, “Stratagemmi. Prospettive teatrali”, 13 luglio 2017, <https://www.stratagemmi.it/nessuna-conversazione-degna-di-rilievo/>.

- M. Perniola, *Sono visto dunque esisto*, “La Repubblica”, 15 novembre 2005, <http://www.marioperniola.it/site/dettagliotext.asp?idtexts=64>.
- A. Porcheddu, *Rimini Protokoll e i morti che non muoiono*, “Gli Stati Generali”, 27 settembre 2017, <https://www.glistatigenerali.com/teatro/rimini-protokoll-e-i-morti-che-non-muoiono/>.
- B. Puigtobella, *El Show de Roger Bernat*, “Nuvol”, Barcelona, 16 maggio 2012, <https://www.nuvol.com/critica/el-show-de-roger-bernat/>.
- J. L. R., *Si los políticos hacen teatro, hagamos política en el teatro*, “elmundo.es”, Madrid, 29 febbraio 2012, <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/02/24/ocio/1330079741.html>.
- Redacción La vanguardia, EFE, *Roger Bernat cede la palabra al público para reflexionar sobre la pareja*, Girona, 20 novembre 2015, <https://www.lavanguardia.com/vida/20151120/30297570037/roger-bernat-cede-la-palabra-al-publico-para-reflexionar-sobre-la-pareja.html>.
- Roger Bernat\_FFF, *Numax-Fagor-Plus*, “Cent quatre-paris” 24 settembre 2014, <http://www.104.fr/programmation/evenement.html?evenement=400>.
- P. Russo, *Enrique Vargas: teatro senza palco dove contano odori e sapori*, “La Repubblica” Firenze, 29 aprile 2014.
- J. A. Sánchez, *Entrevista a Roger Bernat*, “Documenta”, México D. F., 2005.
- S. Saller, *Masterclass in Belgium: Teatro de los Sentidos*, Belgium, “destelheide.be”, 7-4 giugno 2014, <http://www.destelheide.be/het-theater-van-de-zintuigen>.
- J. A. Sanchez, *Entrevista a Roger Bernat*, “Documenta”, México D. F., 2005, pp.5-6.
- F. Sindici, *La vita di un giorno attraverso le nostre mani*, “La Stampa”, 22 dicembre 2015, pp. 36-37.
- G. Sonno, *Non essere e pur creare. Fanny & Alexander riportano il teatro alla sua essenza*, “[paper street]”, 26 dicembre 2016, <http://www.paperstreet.it/to-be-or-not-roger-bernat-fanny-alexander-cavalcoli-lagani-de-angelis-teatro-recensione/>.
- G. Sonno, *Qualcosa di nuovo sul fronte orientale. A Polverigi le prime nazionali di InTeatro Festival 2017*, “[paper street]”, 21 luglio 2017, <http://www.paperstreet.it/qualcosa-di-nuovo-sul-fronte-orientale/>.



G. Sonno, *Altro che democrazia! Crisi di rappresentazione e teatro partecipato: il sistema secondo Bernat*, “[paper street]”, 4 marzo 2018, <http://www.paperstreet.it/altro-che-democrazia/>.

J. Vallejo, *El caos a través del vino*, “El País”, 2 luglio 2004.

A. Vattese, *Documenta alla greca*, “Il Sole 24 Ore”, 23 aprile 2017, p. 36.

### **Sitografia**

<http://www.anthampton.com/home.html>

<http://www.arsinteatro.it/>

<https://circolobergman.wordpress.com/>

<http://www.collettivocinetico.it/>

<http://www.compagniadellafortezza.org/new/>

<http://www.cssudine.it/progetti>

<http://www.cuocolobosetti.org/?lang=it>

<https://www.dynamisteatro.it/>

<https://dltexperience.wordpress.com/about/>

<http://fannyalexander.e-production.org/>

<http://festival2030.com/p/kepler-452>

<http://www.futurimaestri.it/index.php/il-progetto/>

<https://www.gabriellasalvaterra.com/>

<http://www.gobsquad.com/>

<http://www.ilfunaro.org/>

<https://www.machinaex.com/>

<http://www.manimoto.com/>

<http://modena.ilrattodeuropa.it/>

<http://www.publicmovement.org/>

<http://rogerbernat.info/en-gira/>

<http://roma.ilrattodeuropa.it/>

<http://rimini-protokoll.de/>

<https://sheshepop.de/>

<http://www.sotterraneo.net/>

<http://www.teatrodellargine.org/site/index.php>

<http://www.teatrodellealbe.com/ita/contenuto.php?id=113>

<http://www.teatrodellealbe.com/ita/spettacolo.php?id=93&PosPadre=9>

<http://www.teatrodelleariette.it/index.asp>

<http://www.teatrodellemming.it/>

<http://teatrodellossentidos.com/>

<https://teatroduemondi.it/casa-del-teatro/laboratori/>

<http://teatropovero.it/>

<http://teatropovero.it/spettacoli-teatro-povero/malcomune-autodramma-2017-teatro-povero/>

## *Ringraziamenti*

Desidero ringraziare tutti gli artisti che in questi anni di ricerca hanno dedicato parte del loro tempo alle domande, ai dubbi e alle riflessioni del lavoro, impreziosendolo di visioni illuminanti e spunti perlopiù inesauribili.

Ringrazio gli assistenti, gli organizzatori e tutte le persone che in vario modo hanno facilitato il lavoro nelle principali tappe della ricerca in Europa, specialmente a Bologna, Barcellona e Berlino.

Ringrazio Cristina Valenti per il supporto e per aver seguito e stimolato il procedere della ricerca. Ringrazio inoltre Roberto Fratini Serafide per i suoi preziosi consigli.

Ringrazio i miei genitori, Midi e Oscar, per avere incoraggiato e sostenuto il mio percorso, anche nei momenti più difficili.

A Stefano, *fradel* del cuore, dedico un grazie grande almeno quanto il sentiero che conduce alla cima del Monte Vioz, perché custode della sua forza e della sua bellezza.

Ringrazio Anna, Eulalia e Jordi per avermi accolta con gentilezza ed entusiasmo nelle mie trasferte catalane.

Grazie a tutti gli amici, vicini e lontani, che hanno accompagnato questo percorso con fiducia e affetto.

Dedico interamente questo lavoro a Roberto, per avere condiviso con me i silenzi, le pause, le fratture e le splendide luci delle pagine bianche. *Adelante, hacia ellas.*