

Titolo || Dossier. L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale

Autore || Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato || «Ateatro», n. 141, ottobre 2012. [<http://www.ateatro.it/webzine/2012/10/20/dossier-larte-dello-spettatore-per-una-fenomenologia-del-pubblico-teatrale/>]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

Dossier. L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale

di Oliviero Ponte di Pino

Appunti sparsi dal Colloque Prospero (Université de Liège, 26-29 settembre 2012) frettolosamente riordinati

È opportuno pensare a una scienza dello spettatore teatrale? È davvero ipotizzabile un'analisi scientifica della ricezione e della risposta del pubblico? È questa la domanda che aleggiava implicita nelle relazioni e nei dibattiti – ma anche negli spettacoli e nelle dimostrazioni di lavoro – che hanno animato l'intensa tre giorni del secondo convegno internazionale del progetto europeo Prospero, Il teatro e i suoi pubblici: la creazione condivisa (Sala Accademica dell'Università di Liegi, 26-29 settembre 2012).

La risposta alla prima domanda pare senz'altro positiva: si avverte l'esigenza di impostare il rapporto con il pubblico su basi più solide. Però c'è forse il sospetto dell'impossibilità intrinseca di una «teoria dello spettatore», due termini che hanno una analoga etimologia: il greco «theomai» e il latino «spectare» vogliono entrambi dire «guardare». Ma forse «vedere il vedere» ci è impossibile. Ruggero Pierantoni – riferendosi in realtà più alle arti visive – ha sottolineato di recente che la visione di un'opera non può mai essere spontanea:

“Non lo è per la semplice ragione che tra essa e chi guarda si crea uno spazio simbolico. Uno spazio di negoziazione tra il divieto totemico di guardare un'opera, diciamo per la sua potenza annichilente, e l'attrazione fisica, perfino erotica, di toccarla.” (“la Repubblica”, 6 ottobre 2012)

L'impresa pone anche notevoli difficoltà pratiche, che nascono dall'intrecciarsi e sovrapporsi di approcci diversificati e ricchi di suggestioni, ma non coordinati, vista anche la quantità delle prospettive e discipline coinvolte: perché a Liegi, in un ricco programma (scarica il pdf) si è dissezionato lo sguardo dello spettatore dal punto di vista storico, sociologico, economico, semiologico, politico, organizzativo, chiamando in causa la semiotica e la storia del teatro (e mancavano per esempio le neuroscienze). Allora viene da dire che il cammino, se porterà davvero da qualche parte, dovrà essere ancora lungo. Anche perché nel corso delle giornate sono emersi numerosi punti critici, sia nel rapporto tra attore e spettatore, sia riguardo alla funzione politica dello spettatore.

0. Prologo: la Quinta Parete secondo Romeo Castellucci (con una proposta di recensione interattiva alla performance *Acteur, ton nom n'est pas exacte* (Attore, il tuo nome non è esatto))

La quinta parete – Le cinquième mur: la conferenza inaugurale del Colloque Prospero, Liegi, 26 settembre 2012

“Spoiler: una recensione interattiva a *Acteur, ton nom n'est pas exacte* (Attore, il tuo nome non è esatto) della Societas Raffaello Sanzio

1. Lo spettatore teatrale: omologato o emancipato?

Abbiamo a disposizione numerose teorie del teatro, che però si concentrano sull'attore, sul regista, sullo spazio, sulla drammaturgia e magari sulla post-drammaturgia, e si occupano persino della critica (ma lo spettatore è cosa diversa dal critico). Malgrado qualche pionieristico tentativo, lo spettatore resta un oggetto misterioso, la «bestia nera» temuta da chiunque salga su un palcoscenico. E, viene da pensare, la ricca aneddotica teatrale potrà fornire suggerimenti preziosi. Un nodo riemerso più volte durante l'incontro di Liegi rilancia un tema cruciale per il teatro dell'ultimo secolo: esiste uno specifico del pubblico teatrale? Oppure lo spettatore è assimilabile a chi guarda un film o la televisione, a chi ascolta un concerto o un disco, e magari al lettore di libri e al visitatore di una mostra? Bersaglio polemico di molti interventi è stato il saggio *à la mode* (in Francia) di Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, che annulla questa specificità. Molte problematiche sono ovviamente condivise dallo studio della ricezione delle diverse arti: ma a Liegi pareva diffusa la convinzione che, malgrado tutto, lo spettatore teatrale mantenga la propria diversità (o la possa avere, o preservare, in determinate circostanze): anche se questa convinzione non è stata esplicitata e discussa, era il presupposto di molti interventi.

2. Una proposta: tre livelli di analisi

Dal corso delle giornate, è possibile dedurre tre diversi livelli di analisi e studio, ovviamente intrecciati tra loro:

a. l'analisi del pubblico rispetto all'evento teatrale a cui prende parte: ovvero il rapporto dello spettatore con l'attore, con lo spazio scenico, con gli altri spettatori, durante la performance

b. l'analisi del pubblico rispetto al contesto sociale in cui è inserito l'evento teatrale, e dunque anche prima e dopo la performance; qui è utile anticipare la sequenza identificata da Christopher Balme:

spectator (lo spettatore) -> *audience* (gli spettatori di quello spettacolo, la platea, la comunità che

Titolo | Dossier. L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale

Autore | Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato | «Ateatro», n. 141, ottobre 2012. [<http://www.ateatro.it/webzine/2012/10/20/dossier-larte-dello-spettatore-per-una-fenomenologia-del-pubblico-teatrale/>]

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 2 di 8

Lingua | ITA

DOI |

eventualmente si crea) → *public* (il pubblico teatrale genericamente inteso, anche dal punto di vista quantitativo) → la sfera pubblica del teatro (un concetto ovviamente adattato da Jurgen Habermas, ovvero l'insieme dei discorsi sul teatro).

c. bisogna infine tener conto del contesto storico, dell'evoluzione del pubblico rispetto alle mutazioni del teatro e della società; è molto probabile che nuove forme di spettacolo e di comunicazione, e nuovi sistemi sociali e nuove tecnologie, comportino l'emergere di un diverso tipo di spettatore.

Un discorso a parte va riservato alla critica teatrale: in uno schema di questo genere, ha – come si può intuire, e come vedremo – un ruolo chiave.

3. Lo spettatore dell'evento teatrale

È considerato da tutti uno degli elementi costitutivi dell'evento teatrale, e dunque viene considerato indispensabile. A Liegi non lo si è ricordato, ma non può esistere un teatro senza spettatori, mentre può esistere un teatro senza attori, come dimostrano alcune performance illustrate da Stefan Kaegi-Rimini Protokoll nella sua dimostrazione di lavoro.

Come elemento fondante dell'evento teatrale, va anche evidenziata l'asimmetria tra i due poli della relazione, la scena e la platea, gli attori e gli spettatori.

Questa asimmetria si concretizza in due polarizzazioni:

– la polarità attivo/passivo, che contrappone storicamente (ed etimologicamente) attore e spettatore: c'è chi agisce e chi guarda, rinunciando ad agire;

– questa polarità è sorretta dalla differenza tra chi ha preparato in anticipo la propria azione, e chi invece viene ad assistere a quello che altri hanno preparato; si crea così anche una asimmetria informativa: qualcuno sa che cosa sta per accadere, almeno in linea di massima, e qualcun altro no.

3.1. Riattivare lo spettatore

La passività dello spettatore teatrale è stata uno dei nodi problematici della riflessione. Siamo ormai chiaramente lontani dalla feroce caricatura che giudicava lo spettatore ordinario «un essere atrofizzato, paralizzato, handicappato. O come un prigioniero» («Le spectateur ordinaire a été décrit comme un être atrophisé, paralysé, handicapé. Ou comme un prisonnier», Marie-Madeleine Mervant-Roux, 1998). Ma è innegabile che la passività dello spettatore abbia goduto nel recente passato di una pessima fama, anche in una prospettiva politica, soprattutto nell'ambito dei *media studies*: è stato duramente stigmatizzato l'atteggiamento succube dello spettatore televisivo, che diventa dunque facilmente manipolabile dalla pubblicità o dai politici, tanto per cominciare.

Questa condanna ha radici antiche: il precedente probabilmente più illustre è la *Lettre sur le spectacles* di Jean-Jacques Rousseau, che condanna i teatri e privilegia invece la festa, in cui tutti partecipano allo stesso modo: per Rousseau il problema non sono tanto i contenuti (sotto attacco nell'antica polemica della chiesa contro il teatro) ma la forma stessa della comunicazione, con la divisione tra attori e spettatori.

Più di recente, la condanna è stata ribadita da Guy Debord, il teorico della società dello spettacolo. Per Debord la passività dello spettatore diventa la regola di comportamento delle masse contemporanee, e di fatto cancella la possibilità di qualunque esperienza reale, così come quella di qualunque azione politica.

Con questi retroscena, la tendenza all'attivazione del pubblico è inevitabile, anche perché trova altre motivazioni sia nel processo di democratizzazione della cultura e delle arti (secondo lo slogan “Siamo tutti creativi e dunque artisti”), sia più specificamente nella storia del teatro. Secondo Marco De Marinis, si è affermata addirittura una «ideologia partecipazionista» che ha le sue radici nelle rivoluzioni teatrali del primo Novecento, che hanno messo al centro la relazione attore e spettatore: la formulazione più chiara è la celebre formula di Grotowski che considera l'attore e lo spettatori elementi costitutivi dell'evento teatrale. La riduzione tendenziale del teatro a un rapporto dialogico ha emarginato dalla relazione (almeno in apparenza) il terzo polo della relazione: il Principe, ovvero il potere politico.

Nel momento stesso in cui è diventata esplicita e così esigente, la relazione tra attore e spettatore si è immediatamente (e inevitabilmente) trovata in pericolo, avverte De Marinis, a causa di due derive opposte ma concordanti:

a. eliminare lo spettatore, andando verso un teatro senza spettacolo: il pubblico, se esiste, viene ridotto a testimone di un'esperienza alla quale di fatto resta estraneo;

b. trasformare il pubblico in partecipante: lo spettatore si trova inserito fisicamente nello spazio dello spettacolo e viene spinto ad agire, a fare.

In una versione più radicale, si eliminano sia gli attori sia gli spettatori, che diventano tutti «partecipanti» all'evento: vedi l'esperienza del Teatro delle Fonti grotowskiano, o l'animazione teatrale italiana degli anni Settanta.

Titolo || Dossier. L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale

Autore || Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato || «Ateatro», n. 141, ottobre 2012. [<http://www.ateatro.it/webzine/2012/10/20/dossier-larte-dello-spettatore-per-una-fenomenologia-del-pubblico-teatrale/>]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

Sono stati messi a punto diversi «dispositivi partecipativi» per rendere attivo lo spettatore, come quelli catalogati da Anne-Marie Autissier:

- a. dispositivo dialogico (la tavola rotonda, il dibattito);
- b. dispositivo deliberativo (l'assemblea);
- c. dispositivo estetico (eventi che coinvolgono il pubblico nel processo creativo).

Questi dispositivi, che possono accompagnare o ibridare in vario modo l'attività teatrale, rischiano però di contaminarla e snaturarla: fino – al limite – a cancellarne la natura di evento teatrale (nei primi due casi), e a trasformare gli spettatori in artefici-protagonisti dello spettacolo, cancellando la differenza tra le due polarità (nel terzo).

Il «furore partecipazionista» innesca una deriva che, senza approdare a una reale democratizzazione dei processi creativi, produttivi e comunicativi, porta a simulacri di partecipazione: inutile citare il quarto d'ora di celebrità promesso da Andy Warhol negli anni Sessanta e realizzato dai vari *talent show* e *reality show* televisivi una quarantina d'anni più tardi. Anche in ambito teatrale, il «furore partecipazionista» comporta svariate conseguenze negative: la degradazione del fatto estetico a evento ludico, la svalutazione dello spettatore, la crescita dell'offerta di attori, e un accresciuto consumo di generiche «attività teatrali» (seminari, workshop, feste, attività para-ludiche). Più in generale, questo atteggiamento finisce per svalutare il «vedere» a favore del «fare» (che promette visibilità).

3.2. Il lavoro dello spettatore

Una seconda strada per affrontare il nodo della passività dello spettatore parte dal presupposto che attore e spettatore siano elementi costitutivi dell'evento teatrale proprio nella loro irriducibile differenza. Una performance non è un oggetto, un prodotto che si può consumare, e nemmeno è un evento che accade in uno spazio astratto. È invece un'esperienza, una relazione tra due polarità, che dunque devono essere entrambe attive, anche se in modo diverso. Dunque lo spettatore non è mai del tutto passivo, anche rinuncia temporaneamente a intervenire: la sua è già sempre una partecipazione attiva.

Negli ultimi anni diversi artisti hanno inventato dispositivi in cui lo spettatore viene «costretto» ad agire: non è più passivo, ma in ogni caso si pone in un atteggiamento di fiduciosa passività nei confronti delle «istruzioni» che gli vengono impartite, in genere via audio: il patto fiduciario è basato, come nel caso delle «normali» rappresentazioni teatrali, sulla reversibilità di tutto ciò che accade all'interno del contesto della performance.

Si tratta dunque di valorizzare l'attività dello spettatore, dimostrando che la sua passività è solo apparente: il suo è un vero e proprio «lavoro». Lo aveva già intuito chiaramente Bernard Dort (richiamato da Didier Plassard): nel suo *La représentation emancipée*, in una visione che deve certamente molto a Brecht e alla teoria dello straniamento, Dort spiega che lo spettacolo non è una unità organica, con un senso precostituito, ma una polifonia significativa aperta allo spettatore. Quella che ingaggia il pubblico teatrale davanti allo spettacolo è dunque «una lotta per il senso», una critica in atto della significazione, una costante interrogazione.

Lo spettatore dà un significato all'evento a cui partecipa in base a passate esperienze, schemi mentali, inferenze interpretative. Per dirla con le parole di Jacques Rancière, il consumatore di prodotti culturali (non solo teatrali) è un «osservatore distante» ma un «partecipante attivo». Per Richard Schechner, il pubblico è co-responsabile («jointly responsible») del significato della performance. Tutto questo comporta la possibilità di letture diverse dello stesso evento: due spettatori possono darne interpretazioni molto diverse – anche contraddittorie; lo stesso può fare un unico spettatore in momenti diversi. Spettacoli che consentono allo spettatore di muoversi nello spazio gli permettono di assumere diversi punti di vista: ogni spettatore vede uno spettacolo diverso (Schechner). Se questo è lo scenario, non può esistere uno «spettatore ideale» in grado di cogliere il senso dell'evento teatrale. (Curiosamente, il termine «catarsi» è stato in pratica bandito o rimosso dal Colloque: forse perché la molteplicità dei possibili significati rende la catarsi più difficile?)

Un altro nodo riguarda un aspetto che caratterizza specificamente il fatto teatrale: in platea – lo sappiamo almeno dal tempo degli antichi greci – si crea (si può creare) una comunità. Anche per favorire la creazione di questa comunità di spettatori si possono adottare tecniche specifiche: per esempio, uno spazio rettangolare favorisce una ricezione individuale, gerarchica, mentre uno spazio circolare può facilitare un rapporto più democratico; il movimento collettivo rende gli spettatori più interdipendenti, sincronizzati e in accordo con l'azione della performance, e dunque possono più facilmente aggregarsi in una comunità.

Soprattutto, se la rappresentazione non avviene sulla scena, ma nella mente dello spettatore, assumono grande importanza la ricezione, ma anche il feedback che arriva dal pubblico agli attori e in generale ai creatori dell'evento.

3.3. Giano, un nuovo dio del teatro?

Didier Plassard ricorda che la «eventness» è una forma particolare di esperienza liminale. La performance può essere un evento liminale in un duplice senso.

Titolo || Dossier. L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale

Autore || Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato || «Ateatro», n. 141, ottobre 2012. [<http://www.ateatro.it/webzine/2012/10/20/dossier-larte-dello-spettatore-per-una-fenomenologia-del-pubblico-teatrale/>]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

a. Lo spettatore vive una esperienza che gli fa varcare una soglia della percezione o della consapevolezza di sé, come individuo e come comunità. Può essere bastare un esempio, un effetto scenografico di *Andy Warhol's Last Love* dello Squat Theatre (che nella sua meccanica ricorda certe sculture di Anish Kapoor): davanti alla tribunetta su cui erano sistemato il pubblico calava una sorta di sipario specchiante, che restituiva agli spettatori la loro immagine, creando una sorta di shock percettivo, un momento rivelatore destinato a produrre nello spettatore un cambiamento di paradigma (inutile dire che questo effetto scenografico è stato poi ripetuto e variato più volte in altri spettacoli). In questa prospettiva, la partecipazione dello spettatore a una performance può diventare una sorta di rito di passaggio.

b. La performance lavora sempre più spesso sul limite, sulla permeabilità della cornice: esplora e mette in questione la soglia che separa realtà e finzione, scena e platea, attore e spettatore, attore e personaggio, il tempo dello spettacolo dal tempo quotidiano (solo per citare alcune polarità su cui il teatro in realtà gioca da sempre). È un lavoro sull'ambiguità che produce sempre nuove *mise-en-abyme*.

3.4. Il testimone

Il ruolo di partecipante attivo alla relazione teatrale dà allo spettatore anche delle responsabilità, come ha sottolineato Nikolaus Müller-Schöll. Anche nella sua relazione si coglie una punta polemica verso Jacques Rancière: la sua prospettiva rende difficile cogliere la differenza tra l'osservatore casuale di un evento che accade in strada e lo spettatore di un evento teatrale. Ma, nota Müller-Schöll, nel momento in cui si apre all'altro, ed esprime interesse per l'altro – ovvero l'evento teatrale in quanto manifestazione di una diversità – lo spettatore diventa testimone (Brecht), e di conseguenza può essere chiamato a rendere testimonianza. Ogni testimonianza responsabile (e qui il punto di riferimento sono le memorie dell'Olocausto) presuppone in primo luogo una esperienza poetica del linguaggio; inoltre il testimone deve garantire la verità della sua testimonianza, pur essendo consapevole della sua incompletezza (ecco un'altra chiave per cogliere l'impossibilità di uno spettatore ideale).

L'attenzione al ruolo dello spettatore come testimone proietta il discorso sul pubblico verso il secondo livello dell'analisi, quello che mette in relazione ciò che avviene all'interno dell'evento teatrale con il più ampio contesto sociale.

4. Lo spettatore, il pubblico, la società

Abbiamo visto che non è corretto parlare genericamente di pubblico e di spettatore teatrale: un conto è il singolo spettatore, un conto è la comunità degli spettatori che si crea con l'evento teatrale, un'altra è il pubblico genericamente inteso. Ma anche in questa accezione il pubblico non è certo una entità monolitica, indifferenziata, amorfa.

Negli ultimi decenni, abbiamo assistito a una profonda evoluzione dell'idea di pubblico, che corrisponde in parte anche all'evoluzione del teatro e all'atteggiamento della società e del potere politico nei suoi confronti:

– negli anni Cinquanta e Sessanta, il pubblico veniva considerato un'entità unica, in una prospettiva nazional-popolare; in Francia da un lato Jean Vilar metteva a punto il progetto del teatro come servizio pubblico (rilanciata in Italia da Paolo Grassi); dall'altro André Malraux considerava la cultura l'elemento caratterizzante delle istituzioni, e dunque il teatro diventava elemento di identità nazionale; è un teatro che cerca di parlare "a tutti", mischiando il pubblico borghese e quello popolare, in nome dell'impegno civile e dell'aspirazione all'elevazione culturale;

– negli anni Ottanta e Novanta, il pubblico viene valutato piuttosto come un aggregato statistico: si studia la distribuzione sociale delle pratiche culturali e si affinano tecniche di segmentazione e marketing; sono anche gli anni in cui si affermano il nuovo teatro e la nuova danza, ma anche generi di più facile accesso come il *nouveau cirque*; non esiste più un unico teatro ma tanti teatri, e dunque si frammentano tanti pubblici differenziati (più per scelta che per censo), con caratteristiche, esigenze, aspirazioni, gusti, affinità diverse;

– più di recente, sembra essersi affermato un criterio in apparenza burocratico: il numero di spettatori è diventato l'elemento chiave per decidere l'allocazione delle risorse (pubbliche); con l'avvento del neoliberismo anche nel terreno culturale, il successo pubblico diventa un imperativo perché "chiama" l'allocazione delle risorse.

In realtà, queste tre prospettive non si escludono a vicenda: nel corso degli anni, questi approcci si sono stratificati e intrecciati. Si è inoltre definita una ulteriore tipologia di spettatore: i consumi culturali hanno infatti la caratteristica di accrescere le competenze dello spettatore, e di conseguenza mutare (e se si vuole "raffinare") i suoi gusti. Emerge la figura dello "spettatore esperto", più avvertito ed esigente dello "spettatore ingenuo".

4.1. Prima della prima

Rispetto all'evento teatrale, ci sono ovviamente un "prima" (quello che accade prima che lo spettatore entri in teatro) e un "dopo" (quello che accade dopo che è uscito, per seguire le indicazioni di Schechner senza avventurarsi in esperienze liminali). Per quanto riguarda l'esperienza dello spettatore, si sono intrecciate anche in questo caso diverse prospettive.

La prima si concentra sulle attese e sulla preparazione del pubblico, e coinvolge i processi di formazione e di mediazione

Titolo || Dossier. L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale

Autore || Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato || «Ateatro», n. 141, ottobre 2012. [<http://www.ateatro.it/webzine/2012/10/20/dossier-larte-dello-spettatore-per-una-fenomenologia-del-pubblico-teatrale/>]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

culturale.

La seconda punta invece sulle attese e sull'atteggiamento di chi produce lo spettacolo (anche per venire incontro ad attese ed esigenze degli spettatori).

Una terza prospettiva affronta infine il terzo polo del rapporto, ovvero il potere pubblico che ha un peso determinante nell'ecologia della cultura in generale, e del teatro in particolare: l'allocatione delle risorse comporta sempre un potere di indirizzo e una possibilità (per lo meno teorica) di controllo e al limite di censura. Piergiorgio Giacché ha individuato un particolare segmento del pubblico, il "Pubblico", costituito da amministratori e funzionari pubblici che si occupano attivamente di cultura e dunque frequentano abitualmente i teatri, occupando "i posti del Principe".

4.2. La poetica della politica, ovvero l'estetica degli assessori

Secondo Piergiorgio Giacché i primi spettatori del teatro di questi anni sono proprio i rappresentanti del potere e dell'amministrazione pubblici: il loro giudizio determina il destino dei piccoli teatri. Hanno un ruolo invadente e perverso, avendo soppiantato critici, studiosi e studenti (che possono essere utilizzati come consulenti o esperti, ma senza alcun potere reale) e persino il giudizio del pubblico. La sottomissione della politica all'economia, e la sottomissione della cultura alla politica, fanno sì che la cultura venga valutata soprattutto in termini di animazione sociale, redditività dell'investimento, o per il suo indotto turistico, pedagogico, sociale eccetera.

In questo scenario, l'assessore alla cultura assume ruolo insieme di finanziatore, regista, attore (Giacché cita una serata che aveva per protagonisti i sindaci di alcune cittadine dell'Umbria, ma anche l'inventore dell'Estate Romana, Renato Nicolini, a suo tempo era salito sul palcoscenico) e anche spettatore. Intorno a questa figura, si delinea una sorta di «poetica della politica», che si può riassumere in tre punti chiave:

- a. l'attenzione si sposta dal contenuto al contenitore: la moltiplicazione delle proposte rende superflua l'efficacia del singolo evento, il menu diventa più importante dei piatti;
- b. la mediazione passa dal critico all'organizzatore: liquidati il giudizio del critico e quello pubblico, il dibattito culturale è diventato catacombale, confinato in cerchie semi-clandestine;
- c. l'accento si sposta dal successo al consenso, dal participio passato (si giudica un evento che è accaduto) all'organizzazione preventiva del consenso. Quello che accade "prima" è più importante di quello che accade "durante", la comunicazione tende a soppiantare l'esperienza.

4.3. La dittatura del successo

Chi invece continua a credere nella vitalità e nella forza dell'esperienza teatrale (e culturale in genere) ha invece l'obiettivo di formare e portare in teatro spettatori (e se possibile nuovi spettatori) consapevoli e partecipi. In una società frammentata, i processi di mediazione diventano cruciali, sia nelle motivazioni sia nel metodo di lavoro.

Anche Laurent Fleury identifica due linee guida, emerse in Francia nel dopoguerra ma individuabili anche in altri contesti:

- a. la cultura (e il teatro) come servizio pubblico, e dunque il teatro al servizio del pubblico (Jean Vilar);
- b. la cultura e il teatro come espressione dell'istituzione (su una base tendenzialmente nazionale), che si caratterizza proprio attraverso la politica culturale (André Malraux).

Queste due linee guida, pur nella loro diversità, ispiravano una progettualità culturale, che spingeva a mettere in atto strategie di mediazione per portare il pubblico a teatro.

Oggi, ribadisce Laurent Fleury, a guidare il potere pubblico nella allocatione delle risorse è piuttosto il successo di pubblico, in base alle cosiddette "leggi del mercato". Si parte dal presupposto che la cultura abbia un costo, e che dunque questo investimento vada in qualche modo ammortizzato: si finanzia un'offerta che risponde a una domanda, con quel costo si "compera" il successo di pubblico. Non a caso si parla con sempre maggiore insistenza di "industrie culturali" o "creative". Sull'onda di un populismo anti-elitario che investe l'intera scena politica, si finisce per occultare qualunque domanda sul pubblico e sullo stato dell'arte: non ci chiediamo più se ci troviamo in uno spazio comune, o se in qualche modo costituiamo una comunità.

Il criterio numerico del successo, in apparenza burocratico, diventa un imperativo che impone agli artisti un insieme di norme e di scelte. Quello che conta è la logica della notorietà e della popolarità (i best seller, i biglietti d'oro, i record). Il diktat del successo porta a potenziali autocensure, per evitare l'insuccesso: non è vera e propria censura, ma l'interiorizzazione di una strategia che porta a rispondere all'orizzonte delle attese. È un processo che porta a una inevitabile degradazione, alla retrocessione dell'artista, del pubblico, della politica. Ed è un processo parallelo al degrado della cosa pubblica, dove si punta all'unanimità (o alla dittatura della maggioranza). Il teatro, che invece punta da sempre a valorizzare le differenze, se vuole restare vivo e preservare la propria differenza, si deve muovere in una logica diversa, nella consapevolezza che successo mediatico e successo artistico non necessariamente coincidono.

Titolo || Dossier. L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale

Autore || Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato || «Ateatro», n. 141, ottobre 2012. [<http://www.ateatro.it/webzine/2012/10/20/dossier-larte-dello-spettatore-per-una-fenomenologia-del-pubblico-teatrale/>]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

4.4. Mi è piaciuto anche quello che non mi è piaciuto

Oltretutto l'orizzonte delle attese del pubblico teatrale è assai variegato. Anche lo spettatore digiuno di teatro ha già sedimentato una ricca esperienza culturale, fatta di pratiche, codici, abitudini, attese. I «non-spettatori» non sono isolati dalla cultura, sono soltanto lontani da un certo tipo di cultura. E in ogni caso non è corretto (e utile) ridurre lo spettatore alla sua cultura: «Molte esperienze che ho fatto come mediatore culturale», ha spiegato Serge Saada, «mi hanno spiazzato: con un pubblico di non-spettatori, spettacoli che ritenevo difficili sono passati, altri che ritenevo facili no».

Pubblici diversi cambiano il dispositivo teatrale. Diventa dunque importante lavorare sulla molteplicità dei pubblici, anche perché questa varietà regala all'artista il margine di incertezza indispensabile al processo creativo (un altro motivo per non prendere come riferimento lo «spettatore ideale» e per non pretendere che gli artisti debbano rispondere alle attese di un pubblico monolitico).

È spesso necessario «rompere le griglie della ricezione», allargare il campo visivo, superare la rinuncia di chi a priori dice: «Non è roba per me...», «Non ci vedo nulla...». Se ci si vieta di vedere e ascoltare, perché si pensa che il teatro sia difficile, serio, mondano, eccetera, non si capiscono nemmeno le cose semplici: certi spettacoli possono essere letti a livelli diversi, ma esiste «grado zero» che accomuna tutti gli spettatori.

Va altresì ribadito che non esiste l'identità, come hanno dimostrato gli antropologi: esistono piuttosto processi di identificazione, e il teatro lavora da sempre su identificazione e disidentificazione. Lo spettatore va costruito progressivamente, anche attraverso la frequentazione di una molteplicità di teatri diversi, e tenendo conto dello scarto tra il pubblico e i codici estetici. Sono dunque necessari processi di mediazione: una necessità che però non è affatto condivisa, come spiega Laurent Fleury illustrando quattro diverse prospettive di politica culturale:

- a. l'elitismo: considera la cultura un privilegio destinato a pochi, riconosce lo scarto che separa lo spettatore dalle opere d'arte, e lo vuole mantenere e rinforzare;
- b. il volontarismo: cerca di colmare questo scarto attraverso percorsi di mediazione;
- c. il liberalismo: come consumatori siamo tutti uguali e in grado di scegliere il prodotto (culturale) che preferiamo (anche se come consumatori possiamo essere educati);
- d. il populismo: non riconosce i quadri di riferimento, e dunque vuole eliminare le mediazioni in nome della facilità e dell'immediatezza della fruizione, e del giudizio della maggioranza. Gli intellettuali che vogliono prodotti culturali di élite devono pagarsi (per chi la pensa così, finanziare i teatri lirici significa finanziare quelli che ci vanno, ovvero i ricchi).

Alcune di queste posizioni possono al limite giustificare e sostenere la gratuità di alcuni consumi culturali, ma solo volontarismo e liberalismo ritengono utile una attività di mediazione culturale, che avvicini i fruitori alla cultura.

4.5. Le «esternalità positive»: per una economia politica dello spettatore teatrale

Stéphane Olivier fa notare che lo spettatore teatrale paga il biglietto due volte. La prima volta, in quanto cittadino che paga le tasse come tutti gli altri, e dunque come tutti i cittadini finanzia la produzione degli spettacoli teatrali, sovvenzionata con denaro pubblico. Dunque lo spettatore, quando compra un biglietto per entrare a teatro, sbaglia: crede di pagare per lo spettacolo che vedrà, ma lo ha già pagato con le sue tasse: alla biglietteria ne sta pagando solo una parte. Da un certo punto di vista, è un privato cittadino che si sta appropriando di un bene pubblico, un gesto di norma ritenuto illegale.

Per giustificare questo meccanismo, gli economisti parlano di «esternalità positive». Chi va a teatro, prova una certa soddisfazione, che possiamo valutare in termini di utilità: quando acquista il suo biglietto, lo spettatore paga per quella utilità. Ma poi, finito lo spettacolo, ne parla con i suoi familiari, con gli amici, con i colleghi (e lo stesso vale per un libro, una mostra, un concerto): dunque la sua soddisfazione, per così dire, si trasferisce ad altri, che non hanno pagato il biglietto per quello spettacolo (e non lo hanno nemmeno visto). Inoltre la frequentazione dei teatri, e in generale i consumi culturali, fanno di lui un cittadino migliore (o meglio, siamo convinti che facciamo di lui un cittadino migliore). Ma il singolo cittadino non è disposto a pagare per benefici che non lo riguardano direttamente, è disposto a pagare solo per la propria soddisfazione personale, non per quella degli altri. Lo Stato sostiene le attività culturali proprio per pagare queste «esternalità positive», che vanno a beneficio dell'intero corpo sociale. Se lo Stato non la sostenesse finanziariamente, la produzione culturale diminuirebbe e la società nel suo insieme diverrebbe peggiore.

Al limite, gli spettacoli dovrebbero essere gratuiti, come se le esternalità positive potessero coprire tutti i costi. Ma a quel punto, nota Olivier, entrerebbe in gioco il paradosso dei servizi pubblici: meglio funzionano, e più vengono utilizzati, e quindi più costano. È dunque necessario trovare un punto di equilibrio tra quello che il singolo è disposto a pagare per la propria soddisfazione e il beneficio collettivo.

4.6. La sfera pubblica del teatro

Titolo || Dossier. L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale

Autore || Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato || «Ateatro», n. 141, ottobre 2012. [<http://www.ateatro.it/webzine/2012/10/20/dossier-larte-dello-spettatore-per-una-fenomenologia-del-pubblico-teatrale/>]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 7 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

Nella sua relazione Christopher Balme ha citato due recenti polemiche.

La prima riguarda la decisione del sovrintendente del teatro della Deutsche Oper, Kirsten Harms, di cancellare – in seguito a una segnalazione della polizia – le repliche dell'*Idomeneo* di Mozart con la regia di Hans Neuenfels (previste per il settembre 2006, dopo che lo spettacolo era andato regolarmente in scena tre anni prima). Il problema era sorto a causa della possibile irritazione di fronte a una scena in cui appariva la testa mozzata del profeta Maometto.

La decisione censoria era stata decisamente condannata dalla stampa internazionale (sulla vicenda vedi la voce di [wikipedia](#)). Balme ha però sottolineando la differenza delle reazioni del milieu teatrale (a cominciare dai critici), per il quale andavano garantite la libertà d'espressione (quasi all'unanimità) e l'autonomia dell'estetico, rispetto a chi si faceva carico di preoccupazioni più esplicitamente politiche. Tenendo presente che per i teatranti e gli intellettuali in genere, che da sempre combattono la censura, la scena è una zona franca in cui può accadere (quasi) di tutto, a prescindere dalla sensibilità di alcune fasce di spettatori.

Uno sdoppiamento analogo si è verificato in Italia in occasione della querelle intorno alle repliche milanesi dello spettacolo della Societas Raffaello Sanzio, *Sul concetto del volto del figlio di Dio*, con il diverso atteggiamento dei giornalisti culturali e dei critici rispetto a quello dei giornalisti delle pagine della cronaca pronti a cavalcare (anche su giornali "progressisti") l'ondata di "panico morale" sobillata dagli integralisti cattolici che contestavano lo spettacolo (la vicenda è ampiamente documentata e discussa su www.ateatro.it).

Diventa dunque evidente che la sfera pubblica del teatro non riguarda solo l'ambiente teatrale in senso stretto, ma abbia un raggio molto più ampio (e dovrebbe contenere – come fanno gli storici – anche i romanzi, i film, le opere d'arte e magari la pubblicità che al teatro fanno riferimento).

La seconda *querelle* citata da Balme riguarda le reazioni allo spettacolo *Three Kingdoms* di Simon Stephen, con la decisa contrapposizione nei giudizi tra la critica tradizionale, attiva sulla carta stampata e sui gradi canali radiotelevisivi, e il variegato mondo dei blog e dei forum, con feroci polemiche rispetto alla legittimità degli uni e degli altri. Sono qui in gioco le gerarchie tra esperti, e la legittimità del giudizio critico, in una mediasfera che sta cambiando in maniera rapidissima e molto profonda.

5. La prospettiva storica

Abbiamo già visto gli effetti sul rapporto attore-pubblico della grande rivoluzione teatrale del Novecento e le diverse modalità d'approccio alla segmentazione del pubblico negli ultimi decenni. E si può facilmente risalire all'indietro. È evidente che l'evoluzione del teatro e della società nel suo insieme ha un fortissimo impatto sulle caratteristiche del pubblico. È dunque assai probabile che le attuali sperimentazioni abbiano un impatto sullo spettatore.

In passato, gli spettatori non andavano a vedere quella pièce o quello spettacolo, andavano semplicemente a teatro, magari a rivedere più volte di fila lo stesso spettacolo (su questa evoluzione, vedi Dennis Kennedy, *Spectator and the Spectacle. Historical Contingency of Spectatorship*).

Per quanto riguarda l'evoluzione attuale, si è già accennato alla moltiplicazione dei dispositivi partecipativi. La spinta alla partecipazione, nata dalla progressiva democratizzazione della società e della cultura, sta trovando ulteriore impulso con l'avvento delle nuove tecnologie (spesso immersive e/o interattive) e dai nuovi media, a cominciare dal web 2.0. In un certo senso, Facebook e Twitter sono due enormi esempi di dispositivi teatrali (nel "qui e ora" della rete), con un forte impatto politico.

C'è chi, come Frank Bauchard, già teorizza l'avvento di uno Spectateur 2.0, con cui sperimentare nuove modalità di ricezione-retroazione rispetto all'evento spettacolare, facendo ricorso alle nuove tecnologie. Anche molti blog e siti teatrali italiani sperimentano pratiche di questo tipo, soprattutto in occasione dei festival.

6. Il ruolo della critica

Il critico, in quanto esperto, è (o dovrebbe essere) dotato di una cassetta degli attrezzi molto più ampia, anche partendo da una maggiore conoscenza del percorso degli artisti.

Di conseguenza, dovrebbe anche essere in grado di:

- farsi testimone consapevole dell'evento;
- compiere più facilmente quella operazione di *reverse engineering* che gli permette di smontare i dispositivi spettacolari che lo hanno coinvolto;
- rendere conto della molteplicità delle possibili interpretazioni di una performance (e delle possibili interpretazioni e reazioni del pubblico);
- dare la propria valutazione, non solo e non tanto su una "corretta" interpretazione dell'evento (ovvero dei suoi "contenuti"), quanto piuttosto sul significato complessivo dell'operazione; in questa valutazione assume un ruolo significati la sua "idea di teatro" (o le sue idee teatrali).

Sono stati affrontati altri aspetti. In primo luogo il rapporto del critico con i *mainstream media*, con la loro tendenza a emarginare il teatro e a chiedere di fatto "consigli per gli acquisti" (attraverso il sistema delle stelline). In secondo luogo, il rapporto tra critici e artisti (o meglio, tra critici e processi creativi): per esempio, il "compagno di strada" che segue la creazione

Titolo || Dossier. L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale

Autore || Oliviero Ponte di Pino

Pubblicato || «Ateatro», n. 141, ottobre 2012. [<http://www.ateatro.it/webzine/2012/10/20/dossier-larte-dello-spettatore-per-una-fenomenologia-del-pubblico-teatrale/>]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 8 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

di uno spettacolo, l'evoluzione di una compagnia, la biografia di un artista.

Una resurrezione virtuale della critica teatrale?: la relazione di Oliviero Ponte di Pino al convegno (in inglese).

7. *Post-scriptum: lo spettatore addormentato*

La raccolta di recensioni teatrali di Ennio Flaiano (grande scrittore e grande scrittore, nonché sceneggiatore di alcuni dei capolavori del cinema italiano) si intitola *Lo spettatore addormentato* (Rizzoli, Milano, 1983): il titolo è ripreso da una recensione in cui lo stesso Flaiano, con la sua straordinaria ironia, rivendicava il proprio diritto di addormentarsi a teatro. Da un lato la reazione è un sintomo di noia, un gesto di rifiuto, per certi aspetti ineducato e inelegante. Ma dall'altro lato Flaiano porta alle estreme conseguenze la condizione di passività e abbandono che caratterizza lo spettatore teatrale, che abbiamo visto atrofizzato, paralizzato, handicappato.

A questo punto, il Progetto Prospero potrebbe avanzare una proposta: nominare un garante dei diritti dello spettatore, a cominciare da quello di dormire durante lo spettacolo. Si potrebbe affidare il prestigioso incarico a Bob Wilson, creatore di un memorabile spettacolo lungo ventiquattro ore, *A Letter to Queen Victoria*, dove dunque era inevitabile addormentarsi.

Perché a Liegi si è parlato a lungo dei doveri dello spettatore. Il primo suo dovere è ovviamente quello di andare a teatro, altrimenti tutti i teatranti, mediatori, organizzatori, critici... – che ci stanno a fare? Per farlo, lo spettatore deve ovviamente pagare il biglietto (due volte), e dopo aver pagato anche «lavorare» per capire lo spettacolo, farsi «testimone consapevole» (anche dei limiti della propria memoria), diventando un «decodificatore attivo», «allargando il campo della ricezione», e addirittura partecipare.

Poi, quando finalmente esce dal teatro, probabilmente stremato, deve parlarne in giro con amici, colleghi, parenti, e magari sui *social networks*, per recuperare le «esternalità positive» generosamente anticipate dallo Stato; deve farsi testimone della verità (pur essendo consapevole della incompletezza della sua testimonianza), entrando a far parte di «una comunità emancipata di narratori e traduttori».

Ma c'è di peggio: grazie a tutto questo lavoro, lo spettatore deve diventare un bravo cittadino, deve elevarsi culturalmente (perché nel momento in cui entra a teatro, il suo diritto all'elevazione culturale si ribalta in un dovere).

Infine, poiché questo teatro ontologicamente democratico accresce la sua consapevolezza politica, deve sentirsi spinto all'impegno civile. Fino magari a fare la rivoluzione: non quella simpaticamente teatrale (e prima ancora sessuale) invocata in *Paradise Now* del Living Theatre nel 1968, ma una vera rivoluzione.

Come è accaduto proprio in Belgio, la notte del 25 agosto 1830, dopo una rappresentazione della *Muette de Portici* al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles. Infiammati dalla scena in cui Masaniello spronava il popolo napoletano alla rivolta, i bravi cittadini belgi scesero in piazza per reclamare l'indipendenza del paese. Pochi mesi dopo quegli spettatori non addormentati la ottennero.