

# L'ALTRO SGUARDO

Laboratorio errante
per e con gli spettatori

Diario di bordo a cura di **Bruno Macaro**

# LE PAROLE DEL RITO

- Merita una riflessione il fatto che, tra tutti i termini coniati per nominare gli elementi che costituivano, nell'Atene del quinto secolo a.C., la rappresentazione della tragedia, abbia prevalso la parola TEATRO
- Scena (skenè), orchestra, proscenio (proskènion), cavea (koilon), hypokrites, logheion, dramma etc etc.
- TEATRO - théatron, da theàomai, guardare attentamente, con partecipazione - originariamente indicava l'insieme di coloro che vedono, vale a dire ciò che noi oggi chiamiamo pubblico. Ad Atene il pubblico era la comunità cittadina
- Nel momento in cui TEATRO  diviene il termine che indica il luogo in cui si rappresentano gli spettacoli si compie una metonimia.









# 21 febbraio: preparativi di viaggio

Foto Vittoria Gregnanin

# PERCHÉ HA VINTO LA PAROLA TEATRO?

- C’è qualcosa in comune tra questa metonimia e le altre che utilizziamo per esprimere un modo di stare insieme: i fedeli che agiscono secondo una fede e ne rispettano i precetti diventano *chiesa*, i tifosi che incitano ed esprimono la loro gioia sono la *curva*, l’insieme dei senesi che assiste al Palio è la *piazza* così come *piazza* è il popolo che manifesta.
- Parliamo, dunque, di situazioni ben definite e in ognuna di queste il gruppo di persone diventa un corpo unico che attivamente partecipa a un evento, che rende possibile l’evento, che ne costituisce la ragion d’essere, che condivide un sentire, sentire che è generato e alimentato dall’evento per cui il gruppo di individui si è riunito.
- Il gruppo, in questi casi, non assiste passivamente, ma partecipa attivamente guardando.

# TEATRO È UN SENTIMENTO?

- Verrebbe da dire che TEATRO nasce come termine che indica un'azione che implica un'emozione, il guardare così attentamente da essere coinvolti e partecipi
- Mi piacerebbe potere dire che in origine TEATRO fosse il nome del sentimento grazie al quale gli ateniesi da individui diventavano un corpo unico
- Descrivendo le caratteristiche di Piazza del Campo (una piazza di cui si è sempre messa in rilievo la somiglianza con il teatro romano e in cui si celebra ancora un rito vivo e operativo) Giovanni Michelucci esprime un pensiero che, a mio avviso, può essere preso pari pari per riassumere – per dire meglio – quanto affermato fino a qui

# MICHELUCCI PARLA DI PIAZZA DEL CAMPO, MA DESCRIVE IL TEATRO

- Piazza del Campo «è opera non di singoli artisti, ma dell'intera popolazione, di tante generazioni di cittadini che hanno dato un loro contributo materiale o morale alla sua creazione; per cui è nata un'opera d'arte collettiva, corale, nella quale ogni uomo può riconoscersi, può trovare, cioè, quanto occorre per soddisfare le proprie esigenze pratiche e culturali. Caratteristica, questa, di tutte le città antiche»
- La gente, prosegue Michelucci, «considera questo spazio come indispensabile complemento della propria casa, complemento che ha, oltretutto, l'atmosfera della fiaba (…) E qui non voglio essere frainteso: la fiaba, per me, non è evasione; è un ritrovarsi spiritualmente in tanti; è un momento di rottura indispensabile all'isolamento delle singole individualità (…)

# IL MOMENTO DI INCONTRO DI TANTI PUNTI DI VISTA GENERA IDENTITÀ

- La fiaba è l'elemento fondamentale di identità di una comunità, il momento di incontro di tante realtà, di tanti punti di vista, di tante generazioni che in qualche modo affiorano ancora nel nostro presente in una forma spirituale, fantastica ma concreta di cui abbiamo estremo bisogno proprio quando stiamo per perdere (faccio notare che G.M. sta dicendo questo nel 1981) il senso del vivere sociale, dello stare insieme (…) L'eccezionalità della città di Siena e, particolarmente della Piazza del Campo sta nel fatto che la popolazione vive città e piazza come se fosse ancora in costruzione. I cittadini continuano ancora a dare un contributo a questi spazi; li rinnovano ogni giorno, mantenendo, però, gelosamente, la loro integrità…».

# #OGNILUOGOÈUNTEATRO METTE A TEMA

- A questo punto condivido un desiderio, forse due
- Mi piacerebbe che il teatro fosse ancora questo, il luogo in cui si genera il sentimento del noi; il luogo in cui svolgere una delle azioni politiche fondamentali e cioè inventare l'umanità futura risolvendo i conflitti con la visione di un futuro possibile, a differenza delle istituzioni politiche e religiose chiamate a risolvere i conflitti nel presente
- Tutto ciò, chiaramente, oggi non è possibile. Mancano diverse condizioni e tra queste determinante è la diversa funzione dello spettatore che, da elemento fondante e fondamentale dell'evento teatrale, è divenuto cliente dell'industria dell'intrattenimento
- Altrettanto chiaro, però, è che se siamo qui è perché #ogniluogoèunteatro assume le criticità del presente e le mette a tema ponendo tra le altre la domanda se sia possibile, e come, sperimentare, cercare, magari trovare un ruolo attivo dello spettatore

# QUATTRO REPLICHE DI «IL NOSTRO TEATRO DI NOTTE»: UN VIAGGIO DI 2.500 ANNI

- Un secondo desiderio è quello di potere leggere una storia del teatro scritta dalla prospettiva del rapporto tra spettatore e scena. (Magari un'opera di tal fatta esiste, ma nel caso non ne avrei conoscenza e mi scuso)
- Nel corso del tempo questo rapporto ha vissuto grandi trasformazioni. Poterne avere piena contezza sarebbe di grande aiuto perché, si sa, l'identità, soprattutto quella futura, nasce dall'organizzazione della memoria
- C'è però un aspetto abbastanza straordinario che con il progetto L'altro sguardo, sarà possibile esperire a chi lo frequenterà. Mi riferisco alle diverse repliche dello spettacolo «Il nostro teatro di Notte»

# LE QUATTRO CONDIZIONI DELLO SPETTATORE NELLA STORIA

- Chi avrà modo di compiere questa particolare esperienza, avrà modo di sperimentare alcune condizioni che lo spettatore ha vissuto nella storia
- A casacuocolobosetti siamo in un ambiente intimo, comunitario, quasi rituale; un po' come nel teatro delle origini. Nella piazza principale di Vercelli siamo nel luogo della festa, della fiaba, e lo spettatore sarà libero di scegliere il punto di vista e di variarlo. Altrettanto potrà fare nel supermercato, ritrovandosi come in una versione contemporanea dei comici dell'arte quando portavano il loro spettacolo nelle fiere e nelle piazze del mercato. E anche qui lo spettatore potrà in parte scegliere i suoi punti di vista sull'evento. Infine c'è il luogo per eccellenza, il teatro, dove la relazione è frontale, la poltrona è fissa e saranno quindi le scelte registiche e il gesto dell'attrice a condurre lo sguardo dello spettatore

# SPETTATORE SOMMELIER

- Dunque, fare qualcosa per rendere generativa la relazione tra spettatore e scena è l'obiettivo che ci si pone con L'altro sguardo
- Come fare, che cosa fare?
- Mi viene da paragonare il percorso che compiranno i partecipanti all'attività del sommelier
- Il sommelier coltiva un sapere scientifico che va a integrarsi con un sapere sensoriale. Il sommelier riconosce i sentori e i sapori grazie a una memoria olfattiva che è anche frutto di una stimolazione e di un costante allenamento. Il sommelier compie un'opera del gusto e discerne i sapori
- Ai partecipanti verranno proposti momenti di carattere teorico e altri di tipo laboratoriale, esperienziale. Mi piace pensare che sia qualcosa di analogo
- Così come si nutre la sensorialità del sommelier, sarà possibile nutrire la capacità di guardare dello spettatore? Questa è la scommessa, diventare sommelier dello sguardo

# APPUNTAMENTI DIVERSI, DISCORSO UNICO

- 7 marzo. Dove ci troviamo? Con Carlo Infante si tratterà della condizione dello spettatore oggi, osservata nel suo ritrovarsi tra poli opposti: da un lato le convenzioni del teatro e dall'altra le diverse innovazioni. È possibile allo spettatore riconoscere le une e le altre e gestire il suo punto di vista?

- 18 aprile. Dimensione pubblica e dimensione privata. Anche il contributo di Marco Pustianaz verte sulla dinamica tra due poli opposti, ma in questo caso al centro del discorso è lo spettatore quando è fruitore privato e individuale da una parte e, dall'altra parte, lo spettatore quando condivide il sentire rendendolo un'esperienza comunitaria e pubblica. Che cosa determina la differenza?

# ANALISI ED ESERCIZI DEGLI SGUARDI

- 23 maggio. I punti di vista. Attenta studiosa del teatro di Cuocolo/Bosetti, Laura Bevione aiuterà i partecipanti a discernere gli sguardi: stesso spettacolo, ma diverse condizioni sia per chi lo interpreta, sia per chi lo osserva. Un punto di vista diverso, una percezione diversa, cambiano il senso dello spettacolo?
- Accompagnano l'intero percorso Renato Cuocolo e Bruno Macaro. Il primo, Renato, potrà raccontare come gli autori della messa in scena pensano allo spettatore. Chi scrive, Bruno, porterà l'attenzione sulla relazione scena – spettatore cercando di riconoscere quando, come, tale relazione diventa scambio, dialogo, e quando no
- Entrambi, Renato e Bruno, guideranno il percorso laboratoriale proponendo esercizi di visione per lo spettatore

# VIAGGIARE EQUIPAGGIATI

- A ciascun partecipante verrà consegnato un quaderno delle emozioni, strumento personale e simbolico per annotare sensazioni, ricordi, immagini e riflessioni emerse durante le visioni e gli incontri. La scrittura, il disegno, o la parola libera diventeranno così parte integrante dell'indagine. Gli incontri avranno carattere informale e conviviale: non lezioni, ma chiacchierate fra persone diverse che hanno voglia di confrontarsi e condividere

# OBIETTIVI POSSIBILI, FANTASIOSI, SCHERZOSI

- I quaderni delle emozioni potrebbero diventare fonti per comporre un florilegio del percorso, una pubblicazione dell'esperienza culturale e artistica, del viaggio sensoriale compiuto
- Il florilegio, a sua volta, potrebbe diventare fonte per un laboratorio
- Creare una tavola dei sentori dello spettatore sommelier
- Redigere un quaderno degli esercizi per allenare i sensi dello spettatore
- Individuare e formalizzare i principi base per riconoscere quando uno spettacolo si colloca sul filo dell'orizzonte, ovvero quando è capace di rappresentare il presente aprendo uno sguardo verso un futuro

**Sabato 7 marzo: l'inizio del viaggio**

# Paesaggi umani

con Carlo Infante

Amo andare in montagna d'estate, quando il sole brucia terra e pelle, il sole ricarica ogni molecola e il paesaggio scintilla. Mi divertono soprattutto le escursioni in cui, lasciati i rododendri e i larici, il terreno si fa brullo, il verde scompare, il sentiero si dissolve, c'è solo montagna. È lì che mi tocca intuire, tra placche, guadi e pietraie, il percorso per giungere a destinazione. E mi perdo, e mi ritrovo, e così vado fino al ritorno a casa.

Stare con Carlo Infante è un'escursione, fisica e mentale, soprattutto mentale. Nel senso che tra divertimento e fatica, luce e ombra, disorientamenti e ritrovamenti, compi un'esperienza.

Il tema trattato sabato 7 marzo a *casacuocolobosetti,* lo dico a modo mio, è essere ed essenza dello spettatore. Carlo fa di questo ruolo una forma d'arte e come modello incarnato cita Giuseppe Bartolucci, critico, saggista, visionario

geniale, che ha fondato e animato una miriade di attività culturali tra cui, per dirne due, il *Manifesto per un nuovo teatro* (1967) e il progetto *Paesaggio metropolitano* (1981) al GAM di Roma. Non sono in grado di ricostruire i passaggi logici del discorso così come si sono susseguiti, per cui vado di impressioni. D'altronde questo è il mandato del Diario di bordo, raccogliere impressioni. Funzione artistica dello spettatore, dicevamo. In che senso? Lo spettatore deve uscire da sé per potere incontrare e immergersi nell'evento in scena per poi tornare a sé guadagnando una consapevolezza diversa, consapevolezza che si fa coscienza rigenerata. In questa dinamica, lo spettatore è artista perché nel rielaborare l'esperienza, genera senso e si trova con un paio di occhiali nuovi attraverso i quali può risimbolizzare, dunque ricreare, la realtà.

Il teatro, allora, è una sorta di macchina, un dispositivo coscienziale, una tecnologia intangibile che permette il compiersi della dinamica fuori da sé - insieme all'evento - ritorno a sé.

Nel fluire del discorso, Carlo ha citato neuroscienze e fisica quantistica. Che cosa c'entrano? Le neuroscienze, e in particolare i ricercatori dei neuroni specchio che studiano la relazione empatica, affermano che quanto stanno scoprendo spiega ciò che il teatro compie sin dalle origini: io spettatore so che l'attore che interpreta Amleto non uccide l'attore che interpreta Polonio, però vivo come fosse reale l'assassinio di Polonio da parte di Amleto.

Questo inganno della percezione ha alimentato, e alimenterebbe ancora, l'evoluzione sia della mente individuale, sia della mente sociale.

E la fisica quantistica? Che c'entra? Lo dico sempre a modo mio. La percezione condivisa di emozioni intense e profonde, capace di fare di tante individualità una mente unica, ha effetti che vanno oltre il qui e ora dell'evento scenico. Questi effetti forse un giorno, così come sta avvenendo con le neuroscienze e l'empatia, ci verranno spiegati, appunto, dalla meccanica quantistica. Carlo è stato antesignano rispetto all'utilizzo e all'integrazione delle nuove tecnologie nelle performing arts. Qui io, da maldestro escursionista fuoripista, mi sono ritrovato come quando vedi i riferimenti che ti eri dato per non perderti, lontani e diversi rispetto a quando li avevi individuati.

Allora girovago un po’, tento di qua e di la, ritrovo la direzione verso la meta in modo approssimativo: se il teatro è tecnologia, se è un dispositivo coscienziale, allora le nuove tecnologie non sono brutte e cattive. Al contrario, si possono benissimo integrare, offrono anzi un’importante e incisiva opportunità per amplificare la dinamica spettatore – scena sopra descritta. E la chiudo qui, perché dopo la chiacchierata siamo partiti per un breve walkabout, e giustamente mi tocca contestualizzare anche questo.

Le coordinate per integrare nel discorso questa passeggiata sono: situazionisti, deriva psicogeografica, Guy Debord, Urban Experience.

Più che di impressioni vado di associazioni. Mi viene in mente il baudelairiano *principe in incognito* che si immerge nella folla e nel vagare, nell’osservare, compie un’esperienza artistica, dunque cognitiva. Parlo chiaramente del *flaneur* e della sua passeggiata oziosa, oziosa in senso latino.

Dato che l’abbiamo implicitamente citata, mi diverto, qui e ora, a interpellare l’IA. Il marchingegno informatico descrive il *flaneur* come un «caleidoscopio dotato di coscienza», capace di assorbire e di leggere la realtà.

Concludo. Il walkabout è un'esperienza all'interno di quella che mi viene da chiamare «esperienza Infante». Nel corso dell'andare la tecnologia mi permette di restare in dialogo a distanza, nello spazio e nel tempo, con compagni di passeggiata e con registrazioni che vengono da altrove. I luoghi e le persone si raccontano in una deriva percettiva e il senso predefinito se ne va un po' in disparte lasciando spazio a me e alla mia possibilità di ricreare coscienza.

La stessa cosa compie lo spettatore a teatro, con la differenza che l'opera di ri-creazione che esegue attraverso la dinamica esco – incontro – ritorno è un affaccio sui *Paesaggi umani.*

Due note a margine. Il teatro è tecnologia, ma non solo. Il teatro è indefinibile perché straripante. A chiunque abbia tentato una definizione è stato fatto notare che aveva tralasciato alcune parti. Per restare nelle metafore alpine, a me ricorda una montagna con tutti i suoi bei versanti. La vetta che mi permette un affaccio a 360 gradi è una, ma le vie per raggiungerla sono molte. Ognuna ha valore di per sé perché ognuna mi permette di attraversare mondi diversi e, nel farlo, mi fa entrare in contatto con parti mie magari sconosciute. Dunque teatro è anche rito, o addirittura lo è sempre e comunque, così come diceva Pasolini; ma è anche il luogo in cui si elaborano i conflitti, come insegna Turner, e via discorrendo di questo passo.

Avremo modo, credo, durante il corso, di ritrovare alcune delle tantissime teorie.

La seconda nota riguarda la richiesta immediata di un commento. Carlo ne fa proprio una tattica con una buona finalità maieutica. Ci sta, assolutamente ci sta. Ma a volte – parlo per me e condivido la mia esperienza - mi trovo come travolto da un eccesso di stimoli e ho bisogno di silenzio, soprattutto se detti stimoli risuonano in profondità. Allora dico che perdersi è prezioso, è indispensabile, è evolutivo se ci si concede anche il tempo per ritrovarsi, per tornare a casa











# Paesaggi umani

a cura di Carlo Infante

**Sabato 21 marzo**

# Il corpo dell'attore,
# la mente dello spettatore

con Renato Cuocolo e Bruno Macaro

Dopo essermi confrontato con Renato e con Roberta nei giorni precedenti, ho preparato due borse per questo incontro. In una ho messo degli strumenti per alcuni esercizi (dei bicchieri di plastica e poco più), nell'altra borsa ho messo tre libri: Don Giovanni, Amleto, I Promessi Sposi. L'intenzione è quella di parlare dell'atto del guardare come di un'azione che si compie con tutto il corpo, non solo con gli occhi. Chiamo questa cosa «il corpo che guarda» e per darne una dimostrazione desidero fare leggere alcune battute di Elvira, alcune battute di Ofelia, qualche passaggio di Lodovico/Cristoforo.
Prima di presentare le letture, però, propongo una pratica. Si tratta di esercizi di base, così essenziali per cui non si deve proferire parola, ma solo stare e guardare. Vorrei che studiassimo insieme la dinamica per cui lo spettatore passa da uno sguardo vagante sulla scena a uno concentrato sull'attore fino al momento in cui si stanca, a meno che non venga nuovamente attratto da qualcosa.

Il primo esercizio lo fanno in tre. Tanto basta per dare vita a un confronto così intenso da impegnare tutto il tempo che abbiamo a disposizione. Poco male, anzi, molto bene. In che cosa si differenzia lo stare uno di fronte all'altro in teatro, senza dire niente e senza muoversi, rispetto a una condizione analoga nella realtà quotidiana?

Il primo esercizio lo fanno in tre. Tanto basta per dare vita a un confronto così intenso da impegnare tutto il tempo che abbiamo a disposizione. Poco male, anzi, molto bene. In che cosa si differenzia lo stare uno di fronte all'altro in teatro, senza dire niente e senza muoversi, rispetto a una condizione analoga nella realtà quotidiana?

È fondamentale andare a cogliere gli elementi indispensabili del rapporto Scena – Spettatore per potere affinare l'attività che inconsapevolmente compio come spettatore (ma anche come attore). Inoltre mi serve essere consapevole di questa sorta di lenti che indosso quando si genera la relazione Scena - Spettatore perché vorrei proprio capire come funziona il teatro di Renato e di Roberta, in un modo tra l'altro così intenso ed emozionante, nonostante questi elementi che compongono il rapporto Scena – Spettatore siano da loro spesso trasgrediti.

Cerco di spiegarmi. L'esercizio base che ho proposto pone l'attore di fronte agli spettatori con gli sguardi dell'uno e degli altri che si incontrano. Così nasce la relazione e, per qualche motivo, si genera nello spettatore una curiosità: che cosa farà adesso questa persona di fronte a me?

Perché è qui? Che cosa mi vuole comunicare? Ma al Civico di Vercelli, dove a marzo abbiamo visto l'ultimo lavoro di Cuocolo/Bosetti, «Il nostro teatro di Notte», gli spettatori erano nei palchetti, sopra Roberta che si muoveva in platea tra le poltrone. Gli spettatori, quindi, non erano in condizioni di vivere questa relazione fatta di sguardi che si incontrano. E allora, su che cosa si fonda il loro teatro? Come dicevo, nel commentare l'apparentemente semplice esercizio sono emersi molti temi, troppi per riportarli tutti ora. Confido nei diari dei compagni di viaggio, ma anche qui faccio un esempio per dare l'idea della profondità degli argomenti. L'esercizio suddetto presuppone che l'attore nel gestire la relazione sia il più possibile neutro. Ma è possibile? Esiste davvero il neutro, si chiede e ci chiede Livio? Questa è una domanda che, come un laser, consente di ritagliare la condizione minima per cui possiamo parlare di teatro e di presenza scenica. È un argomento talmente ricco che meriterebbe un saggio dedicato.

Per me il tema centrale del nostro laboratorio di idee resta l'etimo arcaico del termine Teatro. Il significato che spesso gli viene attribuito, «luogo per guardare», non mi convince affatto perché è privo di ogni riferimento e contenuto emotivo. Lo sento troppo asettico, banalmente descrittivo. Non considera che in origine – non lo dico io, ma alcune storie del teatro – la parola Théatron indicava «l'insieme di coloro che vedono» (Bernardi, Susa, 2005).

Le Dionisie, d’altronde, erano una festa celebrata con una serie di atti e di rituali, ma il momento più alto era il rito in cui la popolazione ateniese si riuniva per assistere alle tragedie. Questo è fondamentale: a un rito si partecipa attivamente, con un ruolo. Al limite, quindi, preferisco pensare, rispetto a *Théatron*, a un significato tipo «luogo per partecipare contemplando».
Comunque sia, ciò che mi resta è che questo incontro mi ha portato a modificare la percezione, l’immagine direi, dello spettatore. Non lo vedo come una persona in platea, protetta dal buio in un atteggiamento voyeuristico. Direi piuttosto che lo spettatore agisce contemporaneamente in più modi. Con lo sguardo compie inquadrature, esattamente come se avesse una macchina da presa installata negli occhi. Con la mente compie un montaggio, esattamente come fa la moviola, creando una successione di immagini, di focus, di ritmi. Agli stimoli visivi corrispondono micro movimenti e azioni trattenute che, a livello psicologico, lo portano a condividere, se non a vivere, la storia che sta attraendo nel proprio orizzonte, cioè che sta contemplando. Insomma, tra il «luogo per partecipare contemplando» e il «luogo della parola», c’è lo spazio in cui la mente dello spettatore e la mente dell’attore si incontrano e, forse, a volte, danno origine a una sincronia (di emozioni? di onde cerebrali?) come fossero due diapason che vibrano all’unisono, come fossero… un coro! Man mano che procediamo con i nostri dialoghi, riscopriamo quanto sia complessa la rete di relazioni che si insatura nel teatro. Non va scordato, infatti, che c’è anche un tempo che precede e un tempo che segue l’evento. Anche in questi due periodi accade qualcosa di fondamentale.











# Il corpo dell'attore, la mente dello spettatore

Foto Mattia Prella

**Sabato 18 aprile**

# Lo spettatore come testimone unico e archivio vivente del teatro

con Marco Pustianaz

Più ancora delle volte precedenti, questo sarà un diario impressionistico. È da quel dì, lo scorso 18 aprile, che penso e ripenso al discorso fatto da Marco Pustianaz e non ne vengo a capo. Ero convinto di avere ascoltato un discorso lineare, chiaro, diretto, colloquiale. Ero convinto di avere segnato per bene tutti i passaggi nel mio quadernino delle impressioni e, dunque, ero certo che avrei scritto la mia paginetta in quattro e quattr'otto. E invece no! Ogni volta che provo a ricostruire il ragionamento di Marco mi accorgo che non arrivo a una conclusione, oppure mi ritrovo con la sensazione di non avere detto niente di particolare, o che ho lasciato per strada un concetto fondamentale. Insomma, gira che ti rigira, mi manca sempre qualcosa. Attenzione, questo accade non perché il discorso di Marco sia stato poco chiaro, semmai il contrario. A volte capita di imbattersi in ragionamenti che sono piani e naturali, svolti con logica aritmetica, ma quando provi a riprodurli ti accorgi che sono sì, semplici e facili per chi li ha elaborati, ma non per te che non hai lo stesso sguardo, lo stesso vissuto, non parti dalle stesse premesse.

Marco Pustianaz è docente di Letteratura inglese presso l'UPO e, sempre presso l'Università di Vercelli, cura il Laboratorio di teatro in lingua Tillit – Inglese. Questo va detto a onore della cronaca, ma Marco ha svolto tutta la parte introduttiva dell'intervento per dirci in modo forte e chiaro che avrebbe parlato dello spettatore in un'ottica diversa rispetto a quella richiesta in ambito accademico, dove il rigore scientifico vuole un'osservazione oggettiva seguita dalla raccolta di elementi criterialmente ordinati, catalogati, definiti etc etc. Niente modelli sociologici, filosofici, storici e così via. E allora, di che cosa si è parlato? E soprattutto, come si è parlato? Qui credo di farcela. Si è dato spazio agli spettatori come archivio di memoria e testimoni dell'evento teatrale, come recita il tiolo dell'incontro, e li si è fatti raccontare il loro vissuto. Questo percorso è un esperimento continuo, «una ricerca speculativa e soggettiva, individuale, fatta di tante singolarità e imprevedibilità».

Nel suo libro *Surviving Theatre*, Pustianaz giustamente ricorda che l'essenza del teatro è il suo essere effimero. Terminato lo spettacolo, non resta nulla, nulla a parte gli spettatori… Sì, in effetti esistono, eccome, archivi vari, ma conservano i «cadaveri del teatro», perché l'evento è unico e irripetibile e si gioca nel qui e ora. Quando guardo il video di uno spettacolo, non ho alcuna interazione con esso. Lo spettatore, invece, sopravvive al teatro e per questo può – sottolineo "può" – trasformarsi in archivio vivente. E che cosa vuole dire vivente? Vivente vuole dire che non rimane mai uguale, che si trasforma nel tempo. Bene, mi chiedo io, **dove ci porta questo approccio?**

Ed è così che capisco come mi perdo nel discorso di Marco: forse a lui non interessa arrivare da qualche parte. A lui interessa «lo spettatore come soggetto archiviante». Come compiere questa trasformazione. Punto. È un approccio non accademico, non oggettivo? La soggettività è parziale, è relativa? Sì, certamente, ma ricordiamo che senza spettatore non c'è teatro, ricordiamo che lo spettacolo si fa per lo spettatore. È dalla seconda metà dell'Ottocento – dico io – che teorici e critici hanno posto sotto la lente l'artista, la scena, relegando lo spettatore in un ruolo marginale, a volte quasi di discente. Lo spettatore – dice Marco – non si rende conto del suo ruolo, nessuno gli ha insegnato quanto sia importante. Rifaccio il punto del percorso secondo me: lo spettatore come può trasformarsi in archivio vivente? Perché diventare archivio vivente? C'è un altro tema, importante, che emerge dando voce al soggetto spettatore. È quello della dimensione politica del teatro. Lo spettatore fa parte di una strana comunità. Il teatro combatte sempre contro qualcuno: cinema, tv, wifi etc, ma il teatro è uno dei pochi posti, ricorda Pustianaz, in cui è possibile creare tempi e spazi in cui si genera una comunità. Questa è, oggi, una cosa rara. È garanzia del valore politico del teatro, della sua natura sociale e politica. Leggo nel mio quadernino: «Capacità teatro recuperare spazi politici là dove società li stava perdendo». Condivido in pieno. Per me è questa la sua ragion d'essere, la ragione per cui facciamo teatro da duemilacinquecento anni, la sua peculiarità. Da queste considerazioni, però, emerge la domanda più ficcante: come si può stare singolarmente eppure insieme? Come posso essere spettatore insieme ad altri senza che l'esperienza sia una semplice parentesi, cioè senza che, una volta a casa, torni a essere individuo?

Dal mio punto di vista LA domanda delle domande sta qui, quando ci chiediamo che cosa sia il teatro oggi, a quale funzione assolva, a quali bisogni risponda. Pustianaz per procedere nella via tracciata rivela che sullo sfondo ha dei filosofi che vedono in quella dello spettatore una condizione umana. Sono Jacques Rancière («Lo spettatore emancipato») e Alain Badiou («L'essere e l'evento», per citare solo l'opera principale).

Secondo punto del discorso secondo me. Marco non ha proposto tesi o risposte, ma domande e, soprattutto, un atteggiamento per cui ogni spettatore ha senso e valore di per sé perché può produrre pensiero. Ed ecco, quindi, quattro macro questioni sull' «attività», sul «lavoro» degli spettatori, sull'identità temporanea del loro «assemblaggio» casuale, sul tempo della spettatorialità e sullo spazio dedicato allo spettatore. Prima serie di domande. Lo spettatore che cosa fa? È passivo? Se fosse attivo come lo sarebbe? Seconda. Che cosa si è quando si è insieme agli altri a teatro? Ci sentiamo soli? In compagnia? Ci interessano gli altri? Terza serie di domande: il tempo del teatro. Il teatro è effimero. È importante che lo spettatore preservi il ricordo di ciò che ha visto? E come lo preserva? Che cosa rimane?

Quarta. Il teatro è uno spazio diviso: spettatore e scena. La posizione più diffusa dello spettatore è frontale. Ci sono casi in cui lo spettatore viene dislocato creando un rapporto diverso con la scena (vedi Cuocolo/Bosetti, Arteinscacco, per esempio…). In generale, come si trova lo spettatore nello spazio che gli viene assegnato? Da qui in poi l'incontro si è trasformato in un confronto sulle esperienze da spettatore dei presenti, sulle proprie visioni, sui propri ricordi.

Nell’ultima mezz’ora hanno finalmente preso la scena gli «archivi viventi». Alcuni dei presenti, secondo semplici codici proposti da Marco, hanno ricordato la loro prima esperienza di spettatori. Confesso che non mi aspettavo un momento così coinvolgente, profondo, non scontato. Ecco, ora che ho ripercorso l’incontro scrivendolo, ho capito, mi ritrovo. Il senso di tutto sta qui, nel compiere l’esperienza di archivio vivente. Nel narrare e nell’ascoltare i ricordi, c’era tutto ciò di cui Pustianaz ha parlato. Desiderio personale: mi piacerebbe ricreare una situazione simile durante il festival a settembre, ma ancora non saprei dire come. E ancor più troverei intrigante accogliere lo spirito di ricerca portato da Marco e comporre una drammaturgia con i ricordi degli spettatori del festival. Mah, chissà se avrebbe un qualche senso. Contempliamoci su



Lo spettatore come testimone unico e archivio vivente del teatro

Foto Vittoria Gregnanin

**Sabato 23 maggio**

# Il teatro fuori del teatro è sempre teatro?

Con Laura Bevione

Assolutamente sì, senza alcuna ombra di dubbio, il teatro fuori del teatro è sempre teatro. Anzi, a partire dalle origini, il teatro si è sempre posto su di una doppia carreggiata proponendosi sia negli spazi istituzionali che il potere riconosceva e integrava nel sistema, sia in quelli alternativi dedicati alle attività del quotidiano vivere sociale, come le strade, i cortili, i mercati, le case etc. etc. Il 23 maggio scorso L'altro sguardo ha ospitato, come sempre in casacuocolobosetti, Laura Bevione che, in quanto critica e studiosa di teatro, è anche curatrice di due pubblicazioni dedicate alla stessa compagnia Cuocolo/Bosetti IRAA Theatre, vale a dire «Interior Sites Project» (2017) e «La donna che cammina» (2025). Col senno di poi mi verrebbe da dire che quest'ultimo incontro prima della pausa estiva - e della sesta edizione di #ogniluogoèunteatro - sarebbe forse dovuto essere l'incontro di apertura dell'intero percorso. Dico questo perché Laura ha proposto una ricognizione storica rispetto al teatro fuori del teatro offrendo riferimenti e un ordine di prospettiva indispensabili per potere tentare una lettura del fenomeno in questione.

Dal carro di Tespi delle origini greche antiche, alle sacre rappresentazioni medievali, alla Commedia dell'Arte in età moderna fino ad arrivare ai giorni nostri, sono innumerevoli i modelli di teatro lontani dalle sale istituzionali tecnologicamente attrezzate, dalle organizzazioni e dai circuiti ufficiali che potremmo citare. Laura, dopo avere sgomberato il campo da ogni eventuale dubbio in merito alla liceità della risposta affermativa data alla domanda posta nel titolo, si è concentrata sui casi emblematici del Bread and Puppet di Peter Schumann, del Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, della spagnola Fura dels Baus. In Italia questi modelli non vengono imitati, ma diventano fonte di ispirazione per andare oltre al rito borghese del teatro nei teatri. Allora lungo è l'elenco delle compagnie che, a partire dagli anni Ottanta, (senza contare le avanguardie degli anni Sessanta) hanno cercato alternative alla sala teatrale e, soprattutto, al modello organizzativo istituzionale. Laura Bevione ha svolto una precisa analisi elencando "casi" come Teatro Settimo, Marcido Marcidorjs, Teatro delle Ariette, ovviamente Cuocolo/Bosetti di cui solo un'ora prima si era potuto assistere a Il nostro Notte", senza tralasciare quanto avvenuto nei giorni del lockdown fino all'attualità più recente. Il mio intento non è di fare una cronaca riassuntiva del ricco, articolato, puntuale excursus storico di Laura. Questo spero possa essere recuperato e messo agli atti come introduzione alle pagine di diario del nostro progetto. L'obiettivo verso il quale mi muovo, invece, è di recuperare il significato, il valore profondo che Laura individua nelle esperienze descritte e di ricondurlo al tema centrale, cioè al rapporto scena – spettatore - sguardo. Ci provo.

Le esperienze italiane nascono quasi sempre per necessità contingenti (non avere uno spazio, non avere le condizioni produttive necessarie per essere integrati nel circuito istituzionale, la pandemia e altro ancora). Anche queste realtà propongono spettacoli negli spazi pubblici, ma ancora di più negli spazi domestici. Ciò porta al manifestarsi di **tre aspetti** che meritano di essere descritti perché sono caratterizzanti, costituiscono il valore di questi modelli.

**Il primo aspetto** è un rapporto di intimità con lo spettatore, rapporto che va a incidere sulla sensibilità e sulla percezione propria dell'attore e dello spettatore stesso, di conseguenza sulla gestione dei codici espressivi e, quindi, sulla drammaturgia e sul linguaggio scenico. **Il secondo aspetto** è la condizione di libertà. L'essere a casa propria permette di gestire i tempi a proprio piacimento o, quanto meno, con un forte potere contrattuale nel definire le scadenze produttive le quali, inevitabilmente, condizionano ricerca e processi creativi.

**Il terzo aspetto** è dato dal ricorrere di tematiche quali la sfera intima e privata, il ricordo, le relazioni familiari. Considerate nel loro insieme tali tematiche si riconducono a quell'area affettiva su cui si fonda la ricerca d'identità.

Argomento principe, sentimento anzi, della poetica di Renato e di Roberta, ma che essendo condiviso – e qui sta, secondo me, l'aspetto che va evidenziato – in una stanza di un'abitazione privata, diventa embrione di un possibile **noi** non precedentemente costituito, un inizio di comunità, di quel «ritrovarsi spiritualmente in tanti (…) momento di rottura delle singole individualità» (Michelucci, 1981).

L’excursus storico offerto da Laura va a convergere proprio sul grande tema del **noi** e della valenza politica del teatro fuori del teatro. Per farlo lei fonda le riflessioni conclusive sul pensiero del francese Jean Luc Nancy, riferendosi in particolare al suo “La comunità operosa”. Le tante esperienze citate sono attraversate - lo dico con una sintesi estrema e concentratissima, quindi, purtroppo, riduttiva - da un filo rosso che consiste in quel darsi, teatranti e spettatori, la possibilità di immaginare se non addirittura di creare una forma di convivenza alternativa, effimera ma genuina e, soprattutto, fondata sul riconoscimento dell’altro con un dialogo aperto




# Il teatro fuori del teatro è sempre teatro?

Foto di Gaia Leccioli