

Altre
visioni

156

Carmen Pedullà

*Il presente volume viene pubblicato con un contributo del
Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna*



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

PHOSPHOROS
associazione culturale

*Ricerca realizzata nell'ambito del Dottorato di Ricerca in Arti Visive, Performative,
Mediali promosso dal Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum
Università di Bologna, tutor prof.ssa Cristina Valenti.*

Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze

*Focus su Roger Bernat_FFF
e Rimini Protokoll*

*postfazione di
Roberto Fratini Serafide*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2021
via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-462-2


Titivillus

Indice

- p. 7 Introduzione. L'imperativo della partecipazione

PRIMA PARTE. I PARADIGMI DELLA PARTECIPAZIONE

- 15 Per una teoria della partecipazione
15 *Cosa si intende per partecipazione*
20 *La semiotica come approccio analitico*
28 *I paradigmi partecipativi*
65 *Disambiguazioni: il teatro partecipativo e il teatro partecipato*

SECONDA PARTE. FOCUS

- 71 Roger Bernat_FFF
71 *Le due vie del teatro di Roger Bernat*
72 *L'enfant terrible del teatro*
79 *Las reglas de este juego e le Instrucciones de uso*
90 Domini Públic
101 Pendiente de voto
110 Numax-Fagor-plus
125 We need to talk
131 No se registran conversaciones de interés
138 *Il manifesto FFF: The Friendly Face of Fascism. Para una estética de los dispositivos*
144 *La responsabilidad del teatro: smascherare un mondo sotto regole*
147 Rimini Protokoll
147 *Le tre anime del collettivo: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzlar*
150 Rimini Protokoll – ABCD: *un vademecum*
155 Remote X
161 Home Visit Europe

Ringraziamenti

Questo lavoro nasce nell'ambito del Dottorato di Ricerca dell'Università di Bologna. Prima ancora, nasce da un progetto di tesi all'estero, svolto nella città di Barcellona. Un lavoro che nel tempo è andato ampliandosi e infittendosi di interrogativi. Alcune domande hanno trovato nelle pagine che seguono un punto di sintesi, e, al contempo, possibili punti e spunti cui continuare a guardare.

Sono molte le persone incontrate durante il mio percorso di ricerca e la cui traccia percorre le pagine di questo libro: in particolare i registi, gli attori, i collaboratori, le compagnie, i colleghi. A tutti loro va la mia più sincera gratitudine.

Desidero rivolgere un ringraziamento particolare a Cristina Valenti per il costante supporto, e a Roberto Fratini Serafide per avere impreziosito questo volume con parole di cui gli sono e sarò sempre profondamente grata.

Dedico questo libro a Roberto, ai miei genitori, alle persone care che hanno accompagnato questo tempo di luci e ombre. A te, a noi, sempre e ovunque.

p. 167	Nachlass – Pièces sans personnes
170	<i>La partecipazione dello spettatore: oltre le “bolle” della realtà</i>
175	Percorso per immagini
193	Postfazione. Il teatro partecipato, tra eccedenza poetica ed eccezione politica <i>di Roberto Fratini Serafide</i>
199	Indice dei nomi e delle opere

Introduzione L'IMPERATIVO DELLA PARTECIPAZIONE

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.

*Anna R. Burzyńska*¹

Nella varietà delle sue forme, la partecipazione dello spettatore 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 una rimessa in discussione della figura dello spettatore. Senza contare che, nella crisi emergenziale di una pandemia globale come quella che stiamo vivendo, nel momento in cui ci accingiamo a introdurre questo volume, alcune delle produzioni sceniche basate su dispositivi partecipativi hanno continuato la loro attività anche nella distanza. Sono nate esperienze di partecipazione digitale, a chiamata, cosiddette “express” e, transitoriamente, i monitor dei computer si sono trasformati in improvvise congiunzioni tra scena e platea: attori e dispositivi da un lato, spettatori *prosumers* dall'altro. Si sono così originate alcune critiche sull'effettiva natura scenica di tali esperienze. Non intendiamo qui soffermarci sull'argomento, ma desideriamo accennarvi nel porre un interrogativo cruciale, come indispensabile premessa a questo volume: secondo quali prospettive è possibile inquadrare il paradigma della partecipazione dello spettatore in ambito

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.

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 politico-sociale sia in ambito artistico. Come è infatti 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 degli stati neo-liberisti, assurgendo a “paradigma del nostro uso della realtà”², 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, spesso di una sottile forma di seduzione se non di un imperativo sociale. Un processo che, accompagnato dalla fioritura sempre più diffusa di dispositivi digitali 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 autorappresentazione³. In campo artistico si osserva una tendenza che vede l'individuo proporsi come autore di se stesso. 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”⁴. Una proli-

² 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). Alla tavola rotonda, coordinata da Cristina Valenti, hanno anche partecipato Luigi De Angelis e Chiara Lagani (Fanny & Alexander), Helena Febrés Fraylich (Roger Bernat_FFF), Carmen Pedullà. Si veda inoltre R. Fratini Serafide, *Liturgie dell'impazienza. Cultura, Performance, Partecipazione*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2021.

³ 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.

⁴ B. Groys, *Going Public*, Berlin, Sternberg Press, 2010; ed. it. *Going Public. Scrivere d'arte in chiave non estetica*, Milano, Postmedia, 2013, pp. 26-27. Si vedano inoltre gli studi di Alan Kirby, nello specifico A. Kirby, *The Death of Postmodernism And Beyond*, «Philosophy Now», MMXII (Novembre/Dicembre 2012).

ferazione partecipativa che finisce col confondere campi, ruoli e terminologie.

Per ritornare all'interrogativo di cui sopra, il volume intende indagare la partecipazione scenica contemporanea europea in Europa, a partire dall'individuazione e dall'analisi dei linguaggi e dei paradigmi che la caratterizzano, per restituirne una visione organica, seppur non esaustiva, attualmente assente negli studi dedicati alla materia, che tenga conto in particolare della trasformazione del ruolo dello spettatore. Se nel tempo è andata diffondendosi una certa tendenza, ereditata perlopiù dalle avanguardie storiche, che pone al centro del discorso, spesso anche teorico, la necessaria distinzione tra spettatore attivo – colui che viene mobilitato ad agire al di fuori del contesto propriamente scenico – e spettatore passivo – colui che assiste a uno spettacolo seduto in platea –, l'indagine che qui proponiamo supera questa dicotomia, per muoversi piuttosto a partire dal sottotesto della relazione teatrale: lo spettatore, a teatro, partecipa sempre e, di conseguenza, senza la sua partecipazione, nessuno spettacolo avrebbe luogo. Può apparire una affermazione scontata, già precisata da alcuni studiosi, ma non specificata a sufficienza sulla natura della partecipazione che qui ci proponiamo di indagare.

Proprio a partire da questa nodale constatazione e dalla distinzione tra l'*esperienza performativa* dello spettatore⁵, implicita nella partecipazione di tipo convenzionale, e la *partecipazione fattiva*, che rende manifesto ed esplicito il contributo drammaturgico dello spettatore, il volume dedica un'analisi semiotica della posizione assunta dallo spettatore in ambito scenico. Un'analisi che si rende necessaria per chiarire il suo ruolo e le terminologie appropriate per riferirsi alla posizione assunta dallo spettatore all'interno dell'impianto drammaturgico. Lo spettatore assume così ruoli distinti: ora viaggiatore, co-creatore, giocatore, partecipante non-attore, spett-attore. Nel caso specifico assunto dallo spett-attore, rifacendoci alle teorie introdotte da Augusto Boal al proposito⁶, è importante chiarire come il termine non debba essere ricondotto a una (erronea) fusione delle due figure, quelle di spettatore e di attore, ma bensì al valore posizionale del ruolo assunto dallo spettatore, che assume contemporaneamente il ruolo

⁵ G. Sofia, *Dai neuroni specchio al piacere dello spettatore*, in Id. (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Edizioni Alegre, 2010.

⁶ Si veda nello specifico A. Boal, *Games for actors and non-actors*, Oxon, Routledge, 1992, p. 15; A. Boal, *Teatro del Opprimido 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.

attanziale di Soggetto e di Destinatario (cfr. *La semiotica come processo analitico*). In altre parole, occorre andare oltre la superficie del termine per non cadere in facili equivoci e fraintendimenti.

Chiarito il ruolo posizionale dello spettatore, il volume indaga la partecipazione a partire da una sua analisi in termini di “campo” e “forma dinamica”⁷: a seconda delle modalità tramite cui si declina il contributo dello spettatore – individuate come *tratti* paradigmatici – è possibile formulare una sintetica mappatura dei principali paradigmi, tramite cui si declina la partecipazione nell’ambito della scena contemporanea. Nello specifico si individuano i paradigmi *immersivo* (declinabile in *multi-sensoriale* e *itinerante*), *interattivo*, *spett-attoriale* e *partecipato*. La partecipazione deve essere infatti considerata come un ambito, all’interno del quale è possibile rintracciare differenti formule, non riconducibili a vere e proprie “tipologie” di teatro ma a specifici paradigmi di funzionamento. L’unica eccezione di questo ragionamento riguarda quanto definiamo come paradigma partecipato. In questo caso la partecipazione dello spettatore riguarda il processo di creazione e di scrittura dello spettacolo con la presenza scenica dei partecipanti nella restituzione finale. Come avremo modo di vedere, rientrano in questo particolare ambito le esperienze di teatro sociale che fanno del laboratorio e del lavoro di gruppo la loro cifra distintiva. Di conseguenza, il teatro partecipato si distingue da tutte quelle esperienze che prevedono una *partecipazione estemporanea* dello spettatore, in forma parziale o totale. In questi casi, il dispositivo scenico o gli attori in scena forniscono istruzioni, domande, linee guide per orientarlo nel compiere azioni specifiche tali da completare il disegno drammaturgico e la realizzazione scenica finale. Si tratta delle esperienze riconducibili ai paradigmi immersivo, interattivo e spett-attoriale, che compongono quel complesso e articolato ecosistema che chiamiamo *teatro partecipativo*, e che dà il titolo al volume che qui introduciamo.

Sono infatti le esperienze emblema di una partecipazione estemporanea dello spettatore a costituire uno dei principali oggetti di studio, che proponiamo all’interno di due focus specifici. Il primo è dedicato al lavoro della compagnia catalana Roger Bernat_FFF, diretta dal regista Roger Bernat; il secondo, al lavoro del collettivo berlinese Rimini Protokoll, guidato dai registi Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzl. I due casi, seppur

rappresentativi di due modi differenti di approcciarsi all’interazione dello spettatore, convergono in una ricerca che tenta di oltrepassare l’idea stessa di teatro e di relazione teatrale. Le compagnie aprono infatti un varco alla sperimentazione di altre vie possibili nel praticare l’arte scenica e alla re-interpretazione di quanto definiamo come *teatro*. In una nota recente, pubblicata sul sito della compagnia, Roger Bernat ha provocatoriamente affermato che oramai la nostra società non si divide più tra attori e spettatori, forse rimangono i primi ma gli spettatori non esistono più⁸. Mentre Stefan Kaegi in una recente intervista sottolinea come il gruppo tragga molto piacere nel conferire ruoli diversi agli spettatori a seconda del lavoro e della fattispecie partecipativa⁹. Pare insomma che entrambe le compagnie orientino la lente di ingrandimento delle loro poetiche sceniche proprio verso il ruolo dello spettatore, che forse non si può più definire come tale, poiché la realtà cui si riferiscono propone un continuo e sottile processo di ibridazione.

Occorre allora guardare alla figura dello spettatore come a un ingranaggio indispensabile della relazione teatrale, ma potenzialmente soggetto a continui interventi e modifiche del suo ruolo, da parte dei dispositivi scenici messi in campo. La partecipazione diviene lo strumento attraverso cui rendere manifesto questo procedimento e tramite cui osservare le sue innumerevoli possibilità. Un ecosistema complesso, che cercheremo di analizzare in alcune delle sue molteplici sfaccettature.

⁸ Cfr. R. Bernat, *Me dejé de identificar con los pastores y me identifiqué con los rebaños*, 3 dicembre 2020, <https://rogerbernat.info/general/me-deje-de-identificar-con-los-pastores-y-me-identifique-con-los-rebanos/> (u.v. 02/02/2021).

⁹ S. Kaegi, in A. Gomila *Rimini Protokoll: “There’s not such a big difference between us and the audience”*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 29 settembre 2020, <http://lab.cccb.org/en/rimini-protokoll-theres-not-such-a-big-difference-between-us-and-the-audience/>; <https://www.youtube.com/watch?v=F-WwiOf3l-0> (u.v. 30/01/2021).

⁷ J. Frieze (edited by), *Reframing Immersive Theatre. The politics and pragmatics of Participatory Performance*, London, Palgrave Macmillan, 2016.

Prima parte
I PARADIGMI DELLA PARTECIPAZIONE

PER UNA TEORIA DELLA PARTECIPAZIONE

Cosa si intende per partecipazione

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 proliferazione 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-creatori¹ 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. Prima di analizzare più specificamente lo stato dell'arte delle attuali declinazioni partecipative, sarà utile soffermarsi brevemente su che cosa intendiamo per partecipazione spettatoriale. Tentare di definire gli elementi costitutivi di una materia che non ha prodotto al momento uno studio organico, ma vive di definizioni frammentarie e spesso confuse, ci consente di chiarire snodi concettuali essenziali.

¹ 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. 49-61; si vedano inoltre *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La Casa Usher, 2011, pp. 27-31, e *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni, 2018, pp. 15-25: p. 19). Ma qui, e nelle pagine che seguono, con l'utilizzo del termine “co-creatore” ci riferiamo anche allo spettatore coinvolto *direttamente e materialmente* nella costruzione delle dinamiche sceniche, in compresenza o meno degli attori.

In primo luogo, a cosa ci riferiamo quando parliamo di partecipazione? Il significato etimologico del termine (dal verbo latino *participāre*, composto di *pars* e *cāpere*) 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”². L’etimologia del termine 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 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”³. La partecipazione in ambito teatrale 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 contributo materiale allo svolgersi dell’accadimento scenico. Pavis aggiunge inoltre, che “Grande è [...] l’ambiguità del concetto di partecipazione che descrive modi d’azione tanto diversi”⁴.

In relazione all’esperienza dello spettatore che partecipa alla visione dello spettacolo, Marco De Marinis espone nel suo *Il Teatro dopo l’età d’oro* alcune interessanti riflessioni e nel “glossarietto trans-disciplinare” 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’attore⁵. 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 poi⁶.

Qui lo studioso si riferisce all’esperienza del corpo dello spettatore anche in assenza di un suo contributo diretto nelle dinamiche sceniche. Si tratta di quella che Gabriele Sofia definisce “esperienza performativa”⁷, dove l’indagine sulla fruizione spettatoriale viene condotta secondo una prospettiva multi-disciplinare tra studi teatrali, neuroscienze, psicologia cognitiva e fenomenologia⁸. La centralità del corpo dello spettatore è considerata “il vero protagonista” nel discorso teorico delle scienze umane e sociali. In questo caso, la partecipazione dello spettatore è una partecipazione convenzionale, poiché si inserisce nell’ambito dell’esperienza performativa che esperisce lo spettatore durante la visione di uno spettacolo, senza che quest’ultimo gli chieda un intervento diretto nel suo svolgimento e nella sua materializzazione in scena. Lo spettatore è per sua natura “partecipante” come osserva Piergiorgio 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 teatro⁹.

La partecipazione è dunque un dato connaturato, anche se spesso obliato, di ciò che definisce la relazione teatrale e la condizione dello spettatore. 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 anche nel momento in cui

⁶ Ivi, p. 75.

⁷ G. Sofia, *Dai neuroni specchio al piacere dello spettatore*, in Id. (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., p. 140.

⁸ Si veda G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013.

⁹ P. Giacchè, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un’antropologia del teatro*, Milano, Guerin Studio, 1991, p. 9.

² Cfr. <https://www.garzantilinguistica.it> e <https://www.etimo.it>.

³ P. Pavis, *Dictionnaire du Theatre*, Messiaors, Editions Sociales, 1987; ed. it. *Dizionario del Teatro*, a cura di Paolo Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998, pp. 462-463.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. M. De Marinis, *Il teatro dopo l’età d’oro*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 73-88; p. 74.