

Spettatore, spettatori, pubblico

Mirella Schino

Quanto può cambiare nel corso della storia il semplice atto di guardare?

Al centro di questo saggio sta il problema di chi guarda lo spettacolo, il problema degli spettatori, analizzato a partire da un campo storico circoscritto – la scena ottocentesca italiana¹ – ma messo anche a confronto con alcune delle riflessioni teoriche che sono state fatte sulla questione spettatore, *Homo spectator*. Il teatro ottocentesco, apparentemente simile al nostro e in realtà diversissimo, permette forme di straniamento particolarmente utili, perché le riflessioni teoriche, senza enunciarlo, forse senza neppure esserne consapevoli, tendono a disegnare uno spettatore simile a noi: lo spettatore come si è configurato a partire dagli inizi del Novecento. Lo sguardo degli spettatori ottocenteschi è differente. È reso tale dal ventaglio emotivo messo in atto; dalle proprie abitudini teatrali quotidiane; da quelle sia teatrali che di vita degli attori. Insomma gli spettatori ottocenteschi non coincidono del tutto con lo *spettatore* – al singolare – oggetto delle grandi sistemazioni teoriche.

Tanto più è utile studiare questo pubblico simile e diverso attraverso impulsi che vengono dalle grandi teorie, specie se sono stimoli indiretti. Possono servire sia per mettere in luce una (eventuale) relatività delle teorie stesse, che, viceversa, per guardare questioni ottocentesche da prospettive inusuali e fare così affiorare aspetti nuovi. Nel mio caso, per esempio, sono emersi tre punti che mi sembrano importanti e che ora mi limiterò a enunciare velocemente e un po' cripticamente, ma che più avanti spiegherò. Sono: diplopia, flusso, illogica. Sono, cioè, la percezione doppia, due immagini per un solo oggetto, degli spettatori; il problema, per noi studiosi, di tener conto di una unità di misura che non coincide con il singolo spettacolo ma con un flusso, una somma; e infine la strana logica rovesciata degli attori del diciannovesimo secolo. Vedremo tutto questo in dettaglio tra poco.

¹ In questo saggio farò riferimento a quanto ho acquisito in diversi dei miei studi. Per evitarmi l'imbarazzo di dovermi citare, elenco qui gli interventi nei quali è stato determinante il problema degli spettatori: *Il teatro di Eleonora Duse*, Il Mulino, Bologna 1992, seconda edizione riveduta e accresciuta, Bulzoni, Roma 2008; *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse* [2004], Cue Press, Bologna 2016; *Diderot a Lampedusa*, «Teatro e storia», 28, 2007, pp. 145-173. Mi sono occupata del problema del pubblico anche nei miei studi sull'Odin (in particolare, *Lo schema del secondo giocatore*. Su Jens Bjerneboe, il diavolo e l'Odin Teatret, «Teatro e Storia», 34, 2014, pp. 21-74); in quelli sui grandi maestri di inizio Novecento (*L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Viella, Roma 2017); e, infine, sul fascismo (*Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre*, «Teatro e Storia», 38, 2017, pp. 67-113).

Occupandomi degli spettatori ottocenteschi ho incontrato peculiarità legate a precise incarnazioni storiche che proprio per questo tendono a sfuggire tra le maglie delle elaborazioni teoriche, a diventare invisibili e a sparire, grandi o piccole che siano. D'altra parte mi sembra – all'opposto – che alcune delle acquisizioni della ricerca empirica, pur così storicamente connotate, abbiano un valore generale, possano essere di stimolo per il pensiero astratto, regalare spunti di riflessione per la ricerca storica su altri periodi, e soprattutto possano smuovere quei modi di pensare che tendiamo a considerare ovvi e naturali. Le considerazioni che propongo, legate allo studio dell'Ottocento, possono dunque essere, in modi e forme adeguati, utili anche per altro.

Il tema degli spettatori è stato centrale, per me, fino dagli inizi della mia ricerca, ma sempre da un punto di vista esclusivamente empirico: gli spettatori di Nižinskij e della Duse, lo spettatore al singolare di Diderot, quelli dei Grandi Attori e dei grandi maestri novecenteschi, quelli dell'Odin e quelli degli anni del fascismo. Perciò il lavoro per questo saggio è diventato un percorso di conoscenza anche epistemologica. Mi ha posto molte domande, sui fondamenti e i limiti, i pregiudizi e le mancate comunicazioni del nostro modo di riflettere sul teatro. È stato un percorso accidentato, un viaggio di letture e di domande, pieno di salti, e al tempo stesso di problemi che tornavano a ripresentarsi.

A partire da Diderot: approcci empirici

Spettatore, spettatori, pubblico. Relazioni tra attori e spettatori. Modi e valore del guardare: nella pratica della ricerca storica sfuggono facilmente di mano. Forse anche perché continuiamo a inseguire, perfino inconsciamente, il desiderio di studiare gli spettacoli come opere chiuse e stabili, per quanto oramai sia quasi un luogo comune ripetere che non possono essere considerati tali. Direi che è quasi una tendenza involontaria. È difficile sfuggire alla tentazione di voler comprendere, di voler ricostruire il pensiero, l'azione di chi ha creato come se questo potesse renderci l'essenza dello spettacolo, il vero profilo dell'opera. Spesso è difficile prendere in considerazione perfino l'apporto degli attori rispetto a quello del regista o dell'autore drammatico, tanto più spesso sfugge il problema della presenza del pubblico, che ci costringe a uno sguardo fluttuante, alla indeterminatezza. Non sto dicendo, con ciò, che non ci sia stato nessuno a occuparsene. Al contrario, per alcuni momenti della storia del teatro occuparsi del pubblico è stata ed è una necessità, più che una scelta. Soprattutto per l'Ottocento: il teatro, specie quello italiano, era una forma di spettacolo in cui scenografie e luci avevano uno spazio veramente secondario; il rapporto con il testo e l'interpretazione erano più che altro una apparenza; i gesti erano mimetizzati all'interno di un apparente realismo; la poetica era spesso immaginata dai critici. La parte più solida su cui uno studioso può mettere le mani rimane quella relativa all'incontro, all'apporto emotivo degli spettatori, alla loro

complessa relazione, personale e collettiva, con la persona in scena, al loro peso. Ma è uno studio difficile, e quasi contro natura.

Bisognerebbe però tenere un po' più in conto questa ovvietà: ci sono stati snodi fondamentali, nella storia, che riguardano anche la declinazione storica di gesti primari come il guardare. E tenerne conto è importante anche se le sue infinite variabili sono difficili da afferrare. O forse persino impossibili.

Studiavo Diderot e la nascita del genere dramma, e mi è apparsa la possibilità di un cambiamento proprio da questo punto di vista. Un cambiamento in più rispetto ai tanti già valutati. La nascita del dramma coincide con uno dei volti nuovi del teatro 'moderno', vengono sempre ricordate le novità che riguardano le forme nuove di drammaturgia e lo spettacolo che vi è legato. Talvolta anche altri aspetti, secondo alcuni, ad esempio, il problema – spesso ripetuto, che a me continua a sembrare inessenziale – della «nascita della quarta parete», intesa come punto di osservazione e insieme strumento di separazione.² Il cambiamento in più di cui qui parlo riguarda, all'opposto, quel che lo spettatore mette di suo, o meglio: quel che viene da lui considerato interessante raccontare dei propri sentimenti. Illustrando il prototipo di nuovo testo teatrale ne *Le fils naturel*, Diderot descrive uno spettacolo a cui assiste uno spettatore solo, che instaura con esso un rapporto intimo, intenso, fortemente privato. Sono nuovi i sentimenti messi in gioco, ma è diverso soprattutto il peso che viene loro dato, e la liceità di renderli pubblici. Qui sto trattando l'argomento a volo d'uccello, ma la trasformazione di fine Settecento investe anche il modo di stare a teatro; il tipo di piacere che lo spettacolo può dare; le aspettative del pubblico; i processi associativi dello spettatore; le delicate combinazioni tra visione, storia e condizioni fisiche di chi guarda; i sentimenti esplicitamente messi in atto. Una rivoluzione. Una delle trasformazioni di quello che sembra un atto 'naturale' e quindi sempre simile a se stesso: guardare.

E approcci teorici

Da un punto di vista più astratto, da un punto di vista che possiamo chiamare teorico, quella degli spettatori è una questione di cui ci si è occupati da molte e diverse prospettive: della funzione; della percezione; della decodificazione; del funzionamento della memoria: dell'attesa; della elaborazione delle immagini; degli impulsi fisici; della passività o non passività; della motivazione; dello sguardo attivo; dei neuroni specchio; della separazione; del simulacro; della possibilità di educare l'audience. Forse, in tutte queste sue talvolta appassionanti applicazioni la ricerca teorica si è posta poco il problema della storia. In genere, lo “spettatore” è

² Cfr. ad esempio Jean-Pierre Sarrazac, *Le drame selon le moraliste et les philosophes*, in *Le théâtre en France, I, Du moyen âge à 1789* [1988], a cura di Jacqueline Jomaron, Armand Colin, Paris 1992, pp. 351-352.

considerato in quanto faccia di una di indagini teorica più ampia, che può riguardare il problema del guardare, o della comunità, della separazione, di nuovo dei neuroni specchio o della percezione, della politica culturale. Così che fa riflettere, ma per chi si occupa di una ricerca più storica è spesso difficile stabilire dei ponti. È vero anche il viceversa: chi parla dello spettatore dal punto di vista teorico solo raramente tiene conto degli studi empirici, per quanto il dialogo sia evidentemente fondamentale. Mi sono chiesta perché e forse si tratta di due lingue e ritmi del conoscere differenti, tra i quali è necessaria quasi una traduzione. La prospettiva teorica tende a una soluzione: a individuare, definire e chiarire il problema, per cercare risposte, chiarificazioni, per chiuderlo. Per gli studi storici, invece, ogni piano problematico è importante perché scivola in un altro, conduce all'apertura di un altro piano di questioni, differente. Tende, più che a una soluzione, a un cambiamento nel modo di guardare e di pensare. Non stupisce che il versante teorico appaia a quello empirico un po' lineare, mentre quello empirico appare al teorico labirintico. Nella piccolezza dell'ambito di ricerca teatrale, che è tanto stretto quanto profondo, questi due punti di vista si scontrano, sembrano parlare sempre di qualcosa di un po' diverso l'uno dall'altro, sembrano incapaci di rispondere – e tuttavia, per quanto sia difficile è un dialogo ovviamente utile, perfino indispensabile. Forse non in maniera immediata, e certamente non nel senso di una “applicazione metodologica”, ma di rimbalzo: per far pensare.

Il peso dello sguardo

Ultimamente è stato molto discusso il ruolo che può avere il guardare nella crescita esistenziale dell'essere umano, come pure il potere, perfino insopportabile, delle immagini:³ guardare come azione essenziale perché l'uomo si ponga come soggetto, e quindi come operazione da recuperare rispetto a un controllo dell'immagine, da parte del potere, che assicura il silenzio del pensiero. Sono dibattiti che spesso ci riguardano poco, concernono i gesti d'arte (come percorso di resistenza), ma raramente o solo indirettamente il teatro. Possono essere ugualmente utili a far riflettere anche sulla questione dello spettatore teatrale. In primo luogo ci confermano quel che già sappiamo, in quanto studiosi di teatro, e che viene ugualmente sempre messo in discussione: come il guardare non sia semplicemente un atto passivo, e non sia necessariamente di rimessa rispetto a quel che viene proposto in scena, come coinvolga l'intero essere, e possa trasformarlo. Sono considerazioni antiche, come lo è il teatro, sono temi fondamentali, che perciò tornano. E.T.A. Hoffmann aveva già scritto qualcosa di simile nella *Principessa Brambilla* due

³ Cfr. i lavori di Marie-José Mondzain, *Homo spectator. Voir, fair voir* [2007], Bayard, Paris 2013, o *L'image peut-elle tuer*, Bayard, Paris 2002, che ha fatto tanto discutere. Cfr. inoltre Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008.

secoli fa: il teatro come magica fonte, guardando la quale si può riconoscere se stessi. Ricordarlo ora, in un momento in cui la domanda di teatro riguarda chi lo fa molto più di chi intende guardarlo, acquista un senso particolare.

A partire dalla metà del Novecento si sono anche moltiplicati gli studi sulla percezione. I meccanismi che ne sono alla base, così come le sue conseguenze, sono stati studiati dalla psicologia, dalle neuroscienze, dall'estetica, dalla sociologia, dalla teatrologia, dalla semiologia, esplorando il funzionamento del guardare, dell'assorbire attraverso lo sguardo, il cervello, l'intero corpo. Peter Handke ha scritto che lo sguardo costituisce la più bella forma di partecipazione.⁴

Per noi (studiosi di teatro o teatranti) il problema rimane sempre quello della specificità dell'essere spettatore a teatro. Spettatore quindi non solo di una immagine costruita ad arte, e non solo di una immagine in movimento, ma di un'arte vivente: organica, anche se questo non la rende simile alla vita fuori scena. Giustamente Gabriele Sofia, che si è occupato con passione e precisione del problema dello spettatore teatrale e dei suoi meccanismi, mette in guardia da una prospettiva che isoli la sola percezione, e sottolinea invece l'importanza dell'aspetto relazionale.⁵ Sofia è stato forse lo studioso di teatro che più si è concentrato sull'aspetto fisiologico del problema della percezione e della relazione teatrale, basandosi su scoperte delle neuroscienze. Secondo il suo punto di vista il problema dello spettatore è quello di una esperienza,⁶ cioè di un meccanismo complesso con cui lo spettatore apporta a ciò che guarda l'insieme delle sue emozioni, dei suoi pensieri, del suo passato. È quindi qualcosa che va molto al di là di una semplice decodifica. Qualche anno prima Luciano Mariti aveva parlato di tempo e ritmo come di «una qualità temporale specificamente performativa secreta dalla relazione attore-spettatore»,⁷ che concerne il modo in cui lo spettatore vive e sente il tempo. Il ritmo, perno del fare teatro secondo grandi maestri come Appia e Craig, da lui viene dunque proposto come meccanismo regolatore per la relazione attore-spettatore. È un tipo di percorso raro: collocare al centro della questione spettatore una tecnica teatrale basilare. Ho trovato un atteggiamento simile solo nella antropologia teatrale, come vedremo tra poco. Anche Mariti torna, con forza, sulla questione della asimmetria che sta alla base della relazione attore-spettatore: nonostante tutti gli studi sull'argomento, scrive, ancora la percezione dello spettatore viene considerata

⁴ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, [1998], CNRS éditions, Paris 2002, p. 189.

⁵ Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma 2013, p. 24 (ma ai *Processi della relazione* è dedicato l'intero terzo capitolo). Cfr. anche: Gabriele Sofia, a cura di, *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Alegre, Roma 2008; e Clelia Falletti, Gabriele Sofia, a cura di, *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editoria & spettacolo, Roma 2011.

⁶ Gabriele Sofia, *Le acrobazie* cit., p. 111.

⁷ Luciano Mariti, *Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell'immacolata percezione*, «Teatro e Storia», 31, pp. 17-42. Successivamente è entrato a far parte dei *Nuovi dialoghi* cit.

come un effetto indotto «simmetricamente e automaticamente dalla espressività dell'attore, e non come l'altro, inevitabile, polo dialettico di una complessa vivente interrelazione».⁸

Negli studi sullo spettatore, specie quelli condotti su linee essenzialmente teoriche, ci sono temi ricorrenti. Tornano, dall'uno all'altro, constatazioni continuamente riscoperte, domande continuamente riproposte. Stabiliscono un fronte di cui non possiamo non tener conto: il corpo dello spettatore; il guardare come operazione attiva; la capacità di vedere più di quel che viene offerto dalla scena; l'importanza della relazione, del ritmo, del flusso che ne consegue, dell'asimmetria della relazione. È un fronte di dubbi e proposte che avanza, rimbalza e si riflette in (quasi) tutti coloro che si sono posti il problema. Ribolle e riaffiora al di là di specifiche teorie o proposte interpretative.

E lo spettatore come secondo giocatore

Questo era quello che mi interessava di più (in quanto studiosa dell'Ottocento teatrale) o forse quello in cui potevo riconoscermi di più: l'esperienza di cui parla Sofia, lo scarto di cui parla Taviani, che vedremo tra poco, il polo dialettico ma soprattutto il *fluidofiume* di Mariti, flusso della mente dello spettatore, soggettivo, indivisibile, mutevole. Mi sembra inoltre che sia possibile e necessario, quando studiamo un determinato periodo o artista, quanto meno *tener conto* della mole di problemi, e di alternative che pone la presenza degli spettatori. Sapere che questa mole di problemi e alternative esiste, anche se non sempre possiamo risolverla come problema, segnalarla come una grande zona bianca, come tra parentesi, in una carta geografica.

Forse qualche volta, agli inizi, cercare di chiarire l'apporto del pubblico può far correre il rischio di soluzioni un po' semplici. Ma non tener conto di questo apporto, e di tutti i problemi che comporta, è come studiare un gioco sportivo – una partita a tennis – osservando un solo giocatore, senza tener conto del secondo. Non è una idea mia, del resto: molto prima di me lo ha scritto Mejerchol'd, che ha parlato dello spettatore come del «quarto autore» dello spettacolo.⁹

Audience development

Il volume probabilmente più recente sullo spettatore è un manuale di Luigi Allegri. Il sottile volume di Allegri può introdurci al problema della comunicazione

⁸ Cfr. la nota 1.

⁹ Vsevolod Meyerhold, *Écrits I*, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, La cité, L'âge d'homme, Lausanne 1973, p. 123.

(tra attori e spettatori) e degli scarti (tra le loro due visioni). Ma rappresenta anche quello di cui non parlerò, per quanto al centro del dibattito attuale.

L'intento del "manuale" di Allegri è educare il pubblico. A questo scopo viene dedicato allo spettatore un breve excursus nella storia del teatro, perché possa avere una visione più preparata, e quindi più corretta, dello spettacolo a cui assiste, un "orizzonte d'attesa" (l'idea di teatro con cui uno spettatore si reca ad assistere a uno spettacolo) più colto e consapevole. Per l'autore «il compito dello spettatore è prima di tutto quello di cercare di capire l'oggetto che ha di fronte, intenderne le motivazioni e la struttura, analizzarne i linguaggi, valutare le emozioni che gli ha trasmesso, e poi esprimere esplicitamente o implicitamente giudizi di valore, apprezzamento o rifiuto».¹⁰ Non sempre però la comunicazione tra palcoscenico platea è vista così, come un canale sgombro, anzi, qualche anno fa l'approccio semiologico è stato molto criticato proprio per la sua tendenza a pensare la relazione tra attori e spettatori in termini di lineare decodificazione.¹¹ D'altra parte, lo sviluppo e l'educazione del pubblico sono temi oggi ricorrenti, oggetto di programmi e progetti europei, e di discussioni. Non sempre questo "sviluppo" del pubblico è presentato in modo meccanico. Federica Zanetti, per esempio, ha parlato di un *development* che «non ha il compito di interpretare e spiegare, ci aiuta invece a vedere le ombre e le sfumature della complessità» proprio per la particolarità dell'opera d'arte teatrale che è «un progetto finito ma al tempo stesso si completa ed esaurisce nella relazione con l'altro».¹²

Sono temi senz'altro importanti in tempi in cui il teatro sembra contare di più per chi lo fa che per chi lo vede, e di grande peso in questioni di politica culturale. Il mio punto di vista è però opposto, e si concentra sulla relazione tra attori e spettatori in quanto tessitura di equivoci. Come ha scritto, meglio di quanto non possa fare io, Ferdinando Taviani: «Sono lo scarto, la non coincidenza o addirittura la mutua inconsapevolezza fra visione dell'attore e visione dello spettatore che fanno

¹⁰ Luigi Allegri, *Invito a teatro. Manuale minimo dello spettatore*, Roma-Bari, Laterza, 2018, p. XI. Ma mi sembra riportabile a un punto di vista simile anche il volume degli anni Ottanta di Anne-Marie Gourdon, *Théâtre, Public, Perception*, CNRS, Paris 1982, che elabora una serie di ricerche e informazioni su motivazioni, aspettative, conoscenze pregresse, partecipazione e scelte del pubblico, con interessanti approfondimenti sugli spazi dedicati al pubblico da parte di diversi teatri, e su aspetti psicofisiologici della percezione teatrale.

¹¹ Interessante, a questo proposito, la lunga riflessione di Marie-Madeleine Mervant-Roux (*L'assise* cit., pp. 48-49) sui limiti degli studi degli anni Settanta (soprattutto dei semiologi) che concepivano la ricezione come una decodificazione, una decifrazione dei codici dello spettacolo. Sul finire degli anni Ottanta alcuni di loro (Patrice Pavis, ad esempio) hanno constatato di aver perso così la dimensione emozionale dello spettacolo (p. 49).

¹² Federica Zanetti, *Teatro e formazione come beni comuni*, «Prove di Drammaturgia», 1-2, settembre 2017. Segnalo altri due interventi su questo argomento nello stesso numero: Alessandro Bollo, *Audience development. Un termine imperfetto, ma che merita fiducia*; Steven Hadley, *Audience Development: democratizzazione della Cultura?*

dell'arte teatrale un'arte, e non una imitazione o una replica del conosciuto [...] fare capire uno spettacolo non è progettare scoperte, ma disegnare, progettare gli argini lungo i quali navigherà lo spettatore».¹³

Lo spettatore come fruitore, destinatario, re

Lo scarto è fondamentale per affrontare il teatro ottocentesco, a cui neppure la più complessa nozione di fruitore può adattarsi. E mi sembra che bisognerebbe riflettere se sia possibile parlare del pubblico come fruitore in qualsiasi altro periodo teatrale. Da tempo è stato proposto di considerare il fruitore di un'opera d'arte quale che sia (a partire da quella letteraria) come presupposto della produzione, tale da condizionarne, in certa misura, il senso.¹⁴ E, in modo determinante, la memoria.¹⁵ Anche lo spettatore teatrale è generalmente preso in considerazione così, come fruitore, destinatario o interlocutore dell'opera teatrale. In casi estremi, come abbiamo appena visto, è considerato un fruitore tenuto ad adeguarsi, a comprendere, che deve essere in grado di capire e analizzare. Ma nell'Ottocento lo spettatore non era un destinatario, tanto meno un destinatario tenuto a una corretta analisi: era il re. Considerarlo un fruitore farebbe perdere sfumature essenziali. Lo era, naturalmente, soprattutto se si sta parlando dell'arte di alcuni personaggi d'eccezione: era fruitore dell'opera della Rachel, di Salvini. Ma in generale pensarlo in questi termini non ci aiuta. Il suo punto di vista era dominante, non condizionava solo la sua lettura di un'opera d'arte, non determinava solo il suo successo o insuccesso. Fuoriusciva dal singolo spettacolo, e cristallizzava un *modo di pensare* – diffuso – sul teatro. Stabiliva cosa il teatro dovesse essere, e come avrebbero dovuto comportarsi gli attori.

Grotowski preferiva parlare di spettatori, e non di pubblico, per conservare il senso della pluralità e della individualità degli sguardi (si tende invece a parlare di *spettatore*, al singolare, prototipo o modello, spettatore tipo – quando se ne studiano in sé i meccanismi di visione, percezione, esperienza). Ma negli studi il termine

¹³ Ferdinando Taviani, *Le due visioni: visione dell'attore, visione dello spettatore*, in Eugenio Barba, Nicola Savarese (a cura di), *L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale*, [1990], Argo, Lecce 1996, p. 256.

¹⁴ L'esempio classico è il lavoro di Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa dei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

¹⁵ Un sequenza di "carotaggi" sul modo in cui il problema dello spettatore/spettatori/pubblico è stato preso in considerazione a livello teorico, e di soluzioni con cui si è affrontato in alcuni spettacoli si trova in Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, l'Harmattan, Paris 2006. La mia conoscenza teorica del problema non è certo esaustiva, ma ho l'impressione che abbia avuto forse una particolare rilevanza in Francia, a partire da una parte da Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, e, dall'altra, da Jean Doat, *Entrée du public. La psychologie collective et le théâtre*, Éd. De Flore, Paris 1947.

pubblico è fondamentale, soprattutto per indicare un pensiero talmente diffuso da essere profondamente incorporato, spesso fino a essere considerato naturale. È imprescindibile per parlare dell'Ottocento, periodo in cui "il pubblico" condivideva perfino inconsapevolmente una serie di opinioni su cosa fosse il teatro, e di pregiudizi, o giudizi, sugli attori, testimoniati da innumerevoli minuscoli sintomi. E da parte loro, gli attori avrebbero senz'altro parlato di "pubblico", un unico avversario da combattere. Lo chiamavano con nomi vagamente ingiuriosi, come orbetto, un animale che si credeva cieco, un essere da fronteggiare e dominare. Lottavano contro questo pubblico-nemico con accorgimenti, astuzie, potenza, strategie, come se fosse un battaglione di un esercito avversario. E il pubblico rispondeva parlando degli attori come di killer e combattenti: "mattatori". La parola pubblico ci conduce a immagini di possibile contrasto, violenza, dominio e fuga che tendiamo a mettere da parte quando pensiamo ai meccanismi percettivi.

Nel Novecento le cose sono cambiate, ma nel secolo precedente erano i teatranti a doversi adeguare a quel che il pubblico chiedeva. E lo facevano, ma solo in apparenza.

Diversità come strumento d'arte

A questo proposito, un utilissimo stimolo può venire da due aspetti della questione teatro che sono proposti da Jacques Rancière come temi importanti per affrontare il problema della relazione teatrale:¹⁶ separazione e comunità. Al di là e forse anche in contraddizione con i percorsi e le conclusioni del filosofo, il suo suggerimento mi ha portato a riflettere su una mia vecchia ossessione, ma questa volta dal punto di vista del pubblico e della relazione attori/spettatori. Studiare l'Ottocento, o meglio, studiare la maggior parte del teatro professionista occidentale precedente al Novecento, vuol dire porsi un problema che ai nostri giorni sfugge: quello della diversità anche sociale dell'attore, della distanza dal pubblico che ne consegue; della relazione tra questa diversità, privata o sociale, e l'azione d'arte. Pubblico e attori costituiscono due comunità socialmente distanti. Il che ci porta rapidamente alla diversità come strumento per la creazione scenica e come elemento creatore di una drammatica *distanza* rispetto allo spettatore, talvolta genialmente usata, più spesso subita, dagli attori.

Non è la stessa diversità, grande, esistenziale, di cui parlano gli artisti teatrali del Novecento. Era una diversità piccola, umile, quotidiana, oggetto di malcelato

¹⁶ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* cit. Sul volume di Rancière cfr. l'intervento di Antonio Attisani, *Ventimila segni per l'attore emancipato*, «Il castello di Elsinore», 60, 2009, pp. 121-132. Per un punto di vista non teatrale sul volume di Rancière cfr. ad esempio l'intervento di Marco Pustianaz, *Lo scandalo dello spettatore. Teatro e democrazia secondo Jacques Rancière*, Leuvssein, 8/3 (settembre-dicembre 2015), 2016.

disprezzo. Riguardava la vita extraspettacolare, però anche un modo diverso di concepire la logica scenica, come cercherò di spiegare.

Nel suo confronto con il pubblico, l'attore ottocentesco si serviva di ciò che aveva a disposizione, cioè la sua competenza precisa, il duro addestramento, e poi anche altro, qualcosa che oggi facilmente ci sfugge: una logica difficile da afferrare e da comprendere e impossibile da giustificare per gli spettatori. Il teatro era costruito su una logica che non era solo capovolta (rispetto a quella del pubblico), era differente. Non rimaneva del tutto invisibile agli occhi degli spettatori, e pertanto non poteva non apparir loro che del tutto irrazionale. "Illogica", usato come sostantivo, è veramente un brutto neologismo, ma forse è utile a sottolineare non solo la diversità della logica dell'attore, ma anche la *certezza*, da parte degli spettatori, che si trattasse di pura, irrazionale, errata illogicità. Illegittima. Ancora negli anni Venti del Novecento, Silvio d'Amico scrisse una delle sue più violente reprimende parlando di una compagnia che aveva messo in scena un testo ambientandolo a qualche anno di distanza rispetto a quel che aveva voluto l'autore. Quello che il critico contesta è la *legittimità* di questa scelta, il diritto degli attori a muoversi su basi non indicate dall'autore, quindi, secondo il critico, irrazionali.¹⁷ Fra poco vedremo l'esempio di Zacconi, forse ancora più evidente.

Per chi studia, sarebbe fondamentale riuscire a impadronirsi delle basi della 'illogica' ottocentesca, ma è difficilissimo. Dobbiamo però ricordare quanto già detto, e cioè la larvata ma profonda ostilità di cui era allora profondamente imbevuto il rapporto attori/spettatori. Questa "ostilità" era più frequente nei confronti degli attori comuni, ma anche per quel che riguarda i Grandi Attori, vertice dell'arte ottocentesca, possiamo riscontrare una diffidenza in stato dormiente, rapidissima a svilupparsi. Tutti gli attori, dai guitti agli attori più celebri, erano condizionati da questo modo di pensare del pubblico, tanto diffuso da essere ormai inconscio. Dovevano farvi fronte e adeguarsi, almeno in apparenza.

Ma non si limitavano ad adeguarsi: usavano questo stato di cose per amplificare i loro effetti. L'illogica creava (crea) nello spettatore sorpresa e sconcerto, proprio lo stato dell'essere cui l'attore mira. Determinava vertigine emotiva, turbamento, sconcerto. Un piccolo scandalo. Catturava, insomma, lo spettatore. Però la gravità dei rischi che comportava, visto il modo in cui il pubblico poteva reagire a questa stessa illogica, è altrettanto evidente. Ricordo di aver letto, così tanti anni fa da non saper più dove, che Zacconi per interpretare il feroce dittatore de *La gloria* di d'Annunzio aveva costruito il suo personaggio a partire dalla figura di Socrate. Non so se è vero, ma è un ottimo esempio di una "illogica" allo stato elementare:

¹⁷ Cfr. Silvio d'Amico, *Cronache 1914/1955*, secondo volume – tomo II. 1923-1925. Antologia a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito. Introduzione di Gianfranco Pedullà. Note, bibliografia e indici a cura di Lina Vito, Novecento, Palermo 2002, p. 351. La compagnia è quella di Alda Borelli, il testo è *Carnevale* di Molnár.

rovesciamento della logica “normale”, quotidiana, e quindi uso dei lineamenti di un uomo saggio per dar vita a un dittatore efferato. Estremamente funzionale, nella sua semplicità, se efficace. Ma se non lo è, lo spettacolo crolla come un castello di carte, perché gli spettatori del periodo, che non avevano problemi ad accettare le più grandi stranezze da parte di un grande attore, non gli concedevano però quel che a noi sembra ovvia: il credito di poter variare la lettera del testo per 'creare'. L'ipotesi socratica di Zacconi era un rischio eccessivo, doppiamente illogico. Ci sono molti altri esempi di illogica, e spesso diventavano quei gesti famosi a cui si legava la memoria di un Grande Attore: il pugnale che Gustavo Modena infiggeva platealmente in un tavolo di marmo; il grande amore materno della *Medea* interpretata dalla Ristori. O i personaggi maschili che Sarah Bernhardt amava tanto impersonare, e che i suoi critici più attenti ritenevano così poco credibili. Forse il più fragoroso esempio possiamo trovarlo nella decisione di Eleonora Duse di ripresentarsi al suo pubblico dopo molti anni di assenza interpretando a più di sessant'anni, con tanto di gloriosa corona di capelli candidi, il personaggio di una giovane e avvenentissima sposa. Era una scelta ardita, assurda, e perfettamente consapevole: pochi anni prima il suo unico film *Cenere*, attraverso il quale il pubblico si era trovato per la prima volta di fronte a una immagine della «Grande Ammosa» *vecchia*, era andato decisamente malino. Il pubblico non aveva accettato la sua immagine di donna anziana, benché si trattasse dell'unico film della Signora. La Duse sapeva perfettamente che, tornando in scena, i suoi capelli bianchi sarebbero stati un problema.

In fondo, quel che è più difficile da capire, studiando l'Ottocento teatrale, è la forza e la concretezza dei suoi meccanismi elementari: per esempio, il fatto che il teatro fosse un luogo non solo per vedere spettacoli. Fabrizio Cruciani ha scritto che nel teatro all'italiana il cilindro formato dai palchi è un luogo attivo di tensioni, di sguardi incrociati, un perimetro vibrante: si guarda dai palchi e si guardano gli spettatori nei palchi.¹⁸ È una descrizione efficacissima ed è una constatazione quasi naturale per chi, anche prima di Fabrizio, studia o studiava l'Ottocento. Il teatro aveva una doppia funzione spettacolare, una che riguardava quel che avveniva in scena, l'altra quel che avveniva tra gli spettatori – perfino nel caso della riapparizione sulle scene di Eleonora Duse. La percezione di chi guarda cambia profondamente se deriva da uno sguardo acceso o da uno sguardo distratto o addirittura volto altrove, e il compito dell'attore è quello di accendere. Ma era molto più difficile farlo quando era già lì pronta una seconda, piacevole e soprattutto *accettata* logica dello stare al teatro: guardare e chiacchierare con gli altri spettatori. È semplice, e insieme complicato: allora, per esempio, lo spettatore non sarebbe mai potuto essere definito uno sguardo immobile sulla sua sedia. Non era neppure in

¹⁸ Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1992, in particolare pp. 12-13.

costante movimento, proprio come lo spazio del pubblico, prima del gas e dell'elettricità, non era proprio illuminato, ma non era neppure buio. La differenza sta in sfumature, nella maggiore liceità di piccoli atteggiamenti, nel considerare ritardi o chiacchiere come comportamenti naturali e non come un malcostume. Un po' come sta cominciando a succedere ora per l'abitudine a conservare i cellulari sempre accesi, che baluginano nel buio delle platee, e in più condizionati anche dall'altra abitudine condivisa, quella di essere spettatori di televisione e computer, che ci porta a sussurrare continuamente ad altri i nostri pareri.

La maggior parte del pubblico ottocentesco non si sentiva tenuto a decifrare le scelte degli artisti. C'era una storia, c'erano dei personaggi – era un teatro pieno di sapori sottili, ma che veniva rivendicato negli aspetti più semplici. C'era, dunque, una facciata semplice. E poi, come il pubblico in realtà sapeva bene, ma non accettava a livello *logico*, c'era qualcosa di più, di diverso, che si muoveva dietro la storia.

Zacconi – per tornare a lui – lanciava l'enigma di una figura di dittatore plasmata su quella di Socrate come un killer lancia un pugnale: un modo di uccidere efficace e silenzioso. Se va male, è un buon modo per rimanere irrimediabilmente disarmato. Sconfitto. Non uso la parola sconfitta in senso metaforico: uno spettacolo, nell'Ottocento, non aveva la possibilità di essere replicato, se il consenso degli spettatori non era conquistato alla prima replica per città. Anche *La gloria*, novità di D'Annunzio portata in scena da Eleonora Duse ed Ermete Zacconi, cadde. Nel caso di un teatro autofinanziato una simile caduta era logicamente grave.

Per riassumere questo lungo *détour*: tra le logiche dell'attore ottocentesco dobbiamo mettere la tendenza a giocare con il pubblico (consapevolmente), la tendenza all'eccesso. Erano i modi in cui gli attori catturavano e accendevano uno sguardo altrimenti impegnato in altri "compiti" teatrali (guardare, per esempio, gli altri spettatori, conversare con loro). Giocavano in gran parte proprio sul fatto che l'attore fosse socialmente diverso e distante – inferiore – e che non gli fosse quindi a priori concesso il diritto di interpretazioni "forzate". Facevano parte di una relazione con lo spettatore che somigliava più alla lotta che alla seduzione, e in cui entrava a far parte l'esibizione di questa diversità, che era comunque evidente per lo spettatore, in ogni dettaglio scenico, nei costumi, nel modo di muoversi degli attori. Ma era lo spessore stesso di questa diversità che approfondiva il turbamento dello spettatore, e poteva rendere l'esperienza teatrale – quando era intensa, quando il pugnale colpiva il suo bersaglio – una lacerazione rispetto alla propria quotidianità.

Sulla base dell'Ottocento, il problema della relazione attore/spettatore si fa più complesso, comprende forme di aggressività e di difesa, si apre alla questione della diversità del teatrante, e, di nuovo, a quella degli equivoci. Quello che lo spettatore vedeva non era quel che l'attore faceva. Lo spettatore ci mette sempre del suo, in questo caso spesso partendo da un punto di vista opposto, *diverso*, incompatibile. Nonché partendo da cultura, esperienza, modo di pensare, abitudini di vita,

pensiero sul teatro radicalmente differente. Ma quello che lo spettatore pensava, o scriveva, in recensioni come in chiacchiere tra amatori, nei palchetti e nei salotti, entrava indiscutibilmente a far parte dello spettacolo. Perché il modo di pensare tra le due sponde del palcoscenico era talmente differente che gli spettatori dovevano comunque tradurre l'illogica degli attori nella loro logica, che era poi quella prioritaria, determinante, vincente. Anche in questo senso erano “quarto autore”.

Un modo in più per uscire dall'opera chiusa

L'osservazione della illogica offre spunti che possono forse avere una utilità anche al di là dell'Ottocento. L'illogica aveva a che fare con la diversità dell'attore. E la diversità dell'attore, nell'Ottocento, devo ripeterlo, affondava le sue radici in abitudini a metà tra arte e vita, cioè nell'assenza di soluzione di continuità tra arte e vita che era alla base di tecniche, abitudini, regole e, infine, scelte artistiche. Dovremmo studiare di più le vite degli attori per capire le loro tecniche, dovremmo cioè connettere abitudini di vita con abitudini artistiche. Dovremmo anche studiare di più le abitudini degli spettatori. Per esempio, nel teatro ottocentesco aveva grandissima importanza il fatto che gli spettatori (non tutti, ma molti, una parte determinante del pubblico) si recassero con regolarità a teatro, e quindi vedessero un grande attore, a distanza di pochi giorni, in personaggi molto diversi tra loro. Molti spettatori erano conoscitori, per l'abitudine di una frequentazione del teatro più regolare della nostra, anche se derivata da abitudini spesso più sociali che di fruizione d'arte. Il che vuol dire però anche che lo spettacolo faceva parte, in realtà, di un flusso. E dovremmo studiarlo a livello di flusso, sia nei suoi effetti che nella sua costruzione.

Dallo spettacolo, insomma, dovremmo fare un passo indietro, e passare a un insieme più ampio. Dovremmo uscire dall'opera chiusa. Raimondo Guarino ha scritto che la metodologia storica ha smantellato la centralità dell'evento. Ciò che si esibisce nel presente e nel campo visivo dello spettatore non può essere considerato transitorio, perché la lunga durata che interessa allo storico è quella della permanenza delle pratiche.¹⁹ Così lo spettacolo non è più sbrigativamente “effimero”, si colloca all'interno di una lunga durata che concerne le tecniche, la memoria e altri meccanismi. Dal problema degli spettatori ci viene un suggerimento parallelo, rompere non solo con la centralità dell'evento, ma anche con la nostra tendenza a pensare allo spettacolo come a un'opera conclusa, sostituendo a essa semplicemente un flusso che comprende da una parte molti spettacoli e dall'altra molte abitudini: non spettacolo più processo, ma molti spettacoli più quotidianità e vita. Per studiare uno spettacolo bisogna dunque tener conto della mancanza di

¹⁹ Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. VII. Cfr. anche M.-M. Mervant-Roux, *Figurations du spectateur* cit., pp. 11-12.

soluzione di continuità tra arte e vita per gli artisti, e della (almeno nell'Ottocento) frequentissima mancanza di soluzione di continuità tra uno spettacolo e l'altro per gli spettatori. Possono sembrare sfumature. Ma potrebbero cambiare il nostro modo di pensare al teatro.

Drammaturgia dello spettatore

In un saggio dedicato allo sguardo sul corpo dei danzatori, Andrea Zardi²⁰ nota come il problema dello spettatore abbia attratto interventi da punti di vista molto differenti, e aggiunge: «Particolarmente importante è stata la presa di coscienza che, non meno dell'attore, anche lo spettatore è provvisto di un corpo, oltre che di una mente e di una competenza enciclopedica e intertestuale, e che è con il suo corpo e nel suo corpo (in realtà, corpo-mente, corpo-memoria) che egli fa esperienza dello spettacolo, cioè lo percepisce, lo vive, lo comprende, gli reagisce». Sta facendo riferimento, con queste parole, agli studi ormai classici di Merleau-Ponty: «Orbene, è appunto il mio corpo a percepire il corpo dell'altro: esso vi trova come un prolungamento miracoloso delle sue proprie intenzioni [...] il corpo altrui e il mio sono un tutto unico, il diritto e il rovescio di un solo fenomeno»;²¹ alle ricerche di Eugenio Barba nell'ambito della antropologia teatrale (teatro come arte dello spettatore, che percepisce attraverso tutti i suoi sensi); a quelle della sua International School of Theatre Anthropology; agli studi di Marco De Marinis: spettacolo come «*modo di persistenza e di trasmissione non documentario*, che si compie fundamentalmente nel corpo e mediante il corpo».²²

L'ISTA, International School of Theatre Anthropology, è stata fondata ed è diretta da Eugenio Barba nel 1979. Soprattutto nella sua prima fase è stata tanto un luogo di particolare pedagogia quanto di particolarissima ricerca. È stato un centro di discussioni e incontri tra uomini di teatro e uomini di studio. Non ha mai avuto una sede stabile, ma è stata strutturata in sessioni, ogni volta in un luogo diverso, talvolta organizzate a distanza ravvicinata, in qualche caso a distanza di parecchi anni. Per un lunghissimo periodo ha avuto una équipe non fissa, ma stabile, di studiosi e artisti che ne costituivano il nucleo, più una base variabile di giovani

²⁰ Andrea Zardi, *La percezione del corpo in scena e lo spettatore. Un approccio neuroscientifico*, «Mimesis Journal», giugno 2018.

²¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* [1945], Bompiani, Milano 2003, p. 459.

²² Marco De Marinis, *Il corpo dello spettatore. Performance studies e Nuova Teatologia*. Relazione al convegno «Le scienze cognitive in Italia. Bilanci e prospettive», Università di Messina, 28-30 novembre 2013. Una nuova versione è *Teoria della performance: performance studies e nuova teatologia*, «Culture Teatrali», 26, Annale 2017, pp. 166-175. Il brano citato è a p. 169. Il problema dello spettatore, come vedremo, ritorna spesso negli studi di De Marinis. Sulla questione del corpo dello spettatore cfr. anche il volume di Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Guerini Studio, Milano 1991, in particolare pp. 97 e ss.: *La tecnica del corpo dello spettatore*.

attori che ne costituiva l'oggetto pedagogico. Al centro della ricerca c'era lo studio del comportamento psicofisico umano in condizioni di rappresentazione, o «antropologia teatrale»,²³ che si interroga in primo luogo sui meccanismi pre-espessivi dell'attore (europeo e asiatico), cioè su tutte quelle manipolazioni del corpo con cui, in modo visibile o in modo invisibile, in modo conscio, o, molto più spesso, del tutto inconsapevole, plasmato da una tradizione, l'attore influenza e cattura a livello subliminale l'attenzione di chi lo guarda.

Per gli attori ottocenteschi finora abbiamo parlato di un modo emotivo, mediante la sorpresa e lo sconcerto, di catturare l'attenzione dei loro spettatori. Rappresentavano storie che almeno apparentemente erano il vero motivo per cui si andava a teatro, pertanto i loro intrecci dovevano arrivare in modo corretto, chiaro e lineare al pubblico. Incarnavano personaggi che dovevano essere resi in modo "realistico", cioè in un modo che doveva apparire (anche se non era) simile alla realtà. Ma all'interno di un modo di muoversi in scena apparentemente "naturale", è facile trovare, specie per gli attori più grandi, tracce di un uso del corpo largamente extraquotidiano, anche se mimetizzato. Forse ancora più delle maniere celebri da D'Annunzio sono stati i piedi di Eleonora Duse a suscitare testimonianze bizzarre. Certo, nessuno avrebbe mai parlato per lei di equilibrio precario o di danza delle opposizioni, come fa Barba nelle sue analisi. Ma si raccontava che sapeva piangere da un occhio e ridere da un altro. Il suo modo di camminare veniva definito simile a quello di chi «cammini sui serpenti», veniva notato come si appoggiasse più sulle punte che sui talloni, con uno strano effetto di leggerezza e sospensione. Si descrivevano, con stupore, violente reazioni fisiche ai movimenti dell'attrice in scena. C'è un racconto, particolarmente bello, di una giovane attrice che descrive, quasi attonita, la propria istintiva reazione all'indietro, pur seduta in fondo alla platea, a un improvviso salto in avanti dell'attrice: e aveva sentito il rumore della propria testa che batteva contro la parete alle sue spalle.

L'ISTA è durata, da una sessione all'altra, molti anni. C'è stato tempo, al suo interno, di occuparsi dei problemi più strani, di sviluppare un pensiero complesso – forse non sempre chiarissimo per chi veniva da fuori. Ma, come dice Barba «nel momento stesso in cui mi sono proposto [di essere chiaro] non potevo fare a meno di ricordare quel che diceva un mio connazionale d'elezione, Niels Bohr: "Qual è il contrario della verità? Non la menzogna, ma la chiarezza"».²⁴ L'ISTA è andata a caccia di visioni complesse. In questo contesto, il problema dello spettatore si è materializzato molto presto: se l'attore era colui che doveva saper operare sull'attenzione dello spettatore, quest'ultimo diventava automaticamente motivo di

²³ Sull'antropologia teatrale e l'ISTA mi limito a citare i due testi più classici, *L'arte segreta dell'attore* cit., ed Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, il Mulino, Bologna 1993.

²⁴ Eugenio Barba, *Brucciare la casa. Origini di un regista*, Ubulibri, Milano 2009, p. 13.

interesse. Quasi agli inizi, è apparsa la formula «drammaturgia dello spettatore». Ora occupa un posto piccolo ma fondamentale in uno degli ultimi libri di Barba, *Bruciare la casa*, del 2009, ma la formula è molto precedente. Era stata al centro di una sessione dell'ISTA del 1990, a Bologna, una lunga discussione in un pomeriggio caldissimo. Prima ancora, nell'87, c'era stato un saggio fortunato di Marco De Marinis, *Dramaturgy of the Spectator*²⁵ che a sua volta faceva riferimento a uno studio di qualche anno prima di Franco Ruffini.²⁶ Entrambi gli studiosi facevano parte dell'équipe scientifica della paradossale “scuola” di Barba. Insomma: era una formula che girava per l'ISTA. Fin da subito, invece, si era parlato di “drammaturgia dell'attore”, cioè di un filo articolato, non necessariamente narrativo, ma logico, con cui l'attore intesse le sue azioni. Un filo che poi, nello spettacolo contemporaneo, viene a far parte della tessitura del regista, e di cui lo spettatore può non rendersi conto. Fondamentale, quindi, da riconoscere.

Nel suo saggio dell'87, *Dramaturgy of the Spectator*, De Marinis, dopo aver sottolineato l'importanza di un approccio multidisciplinare al problema dello spettatore, ne imposta una suddivisione, separando la complessiva ricezione dello spettacolo da parte dell'audience dalla fruizione soggettiva, al singolare, per la quale usa la definizione «drammaturgia dello spettatore». È con questo secondo tipo di partecipazione dello spettatore, che è percezione, memorizzazione, risposta emotiva e intellettuale, che lo spettacolo realizza in pieno il suo potenziale comunicativo. Ruffini, da parte sua, aveva parlato di una controllata *autonomia creativa* dello spettatore. La performance si presenta così come una operazione portata avanti congiuntamente da autore, regista, attore e spettatore, che ancora una volta viene scoperto come un creatore di senso, relativamente autonomo. Giustamente De Marinis postula la necessità di operare distinzioni nella massa degli spettacoli, e separare tipi di spettacoli che tendono verso una “corretta” ricezione (per esempio gli spettacoli politici) dai tanti (per esempio l'avanguardia, o gli spettacoli classici orientali) che permettono più facilmente una “libertà” della audience. Il

²⁵ «The Drama Review. TDR», 31, 2, Summer 1987, pp. 100-114. Negli archivi dell'Odin (segno ulteriore di un processo di discussione continuo e di lettura reciproca tra le persone appartenenti all'ambiente ISTA) ho trovato inoltre un interessante dattiloscritto di De Marinis, di poco successivo al saggio per «TDR», una relazione in occasione del primo incontro internazionale tra semiologia e antropologia teatrale, Bari, 12 settembre 1987. Nel suo intervento De Marinis mette giustamente in guardia da una eccessiva segmentazione del *processo* che va dal processo di lavoro per lo spettacolo al risultato alla comprensione dello spettatore, e dal pericolo di vedere il rapporto attore spettatore o in termini di seduzione o in quelli di non-relazione e non-comunicazione, pur senza negare l'importanza di uno scarto tra ciò che l'attore fa e ciò che lo spettatore vede, scarto che tuttavia non va destoricizzato (Odin Teatret Archives, Fondo Odin, Serie Publications, b. 7).

²⁶ Franco Ruffini, *Testo/scena: drammaturgia dello spettacolo e dello spettatore*, «Versus – Quaderni di Studi Semiotici», 41, pp. 21-40.

che, aggiunge, non vuol dire che regista e attori non abbiano compiuto un lungo e articolato lavoro sulla attenzione degli spettatori.

Barba, tornando sul problema nel 2009, racconta di aver usato a lungo questa espressione, che gli era stata spesso contestata in quanto priva di senso e logica, ma che aveva conservato testardamente perché ben indicava quello che, come regista, era il suo scopo principale: «creare uno spettacolo che potesse assumere un senso condiviso e allo stesso tempo potesse sussurrare una confidenza diversa a ognuno degli spettatori».²⁷ Dunque un artista, che è anche uno studioso, ci porta a scoprire un punto di incontro tra due logiche in apparenza opposte: quella dello spettatore che subisce, in modo non meccanico, ma immediato le influenza subliminali del comportamento dell'attore e del racconto del regista, e quella secondo cui elabora una sua visione del tutto personale e soggettiva di quel che guarda.

L'ISTA è stata il mio ambiente di formazione, e forse perciò, per il fatto di essermi tanto vicino, mi sembra che abbia avuto almeno due punti di forza rispetto ad altri luoghi di ricerca. In primo luogo all'ISTA gli interrogativi sullo spettatore si situavano al centro di una grande ricerca sull'attore riproponendo a livello problematico il fondamentale dialogo che è alla base del teatro (mentre spesso, in studi teorici, la questione dello spettatore è situata all'interno di interrogativi che riguardano il fenomeno del guardare, percepire ecc.). C'era, anche in questo atteggiamento ISTA, il possibile rischio di inclinare verso una visione un po' meccanica, causa-effetto, in cui al comportamento extraquotidiano deve corrispondere una reazione dello spettatore. Non è stato così, per l'altro grande punto di forza: nonostante la presenza di una personalità centrale come quella di Barba, l'ISTA era un luogo di pluralità di voci, di metodologie non univoche. C'erano troppi studiosi, e troppo diversi tra loro per rischiare l'ortodossia, il semplicismo o uno sguardo meccanico. C'erano spazi di tempo, tra una sessione e l'altra, in cui ognuno di noi tornava a casa a seguire i sentieri del proprio lavoro individuale. C'era però il virtuale "luogo" comune e l'abitudine di rincontrarsi – alcuni di noi sono stati legati all'ISTA per più di vent'anni – c'era il tempo per riflettere su spunti, suggerimenti anche molto strani, speculazioni ardite. C'erano temi che tornavano, campi di riflessione che ci univano, ma senza condurre all'omogeneità. Da questo punto di vista è stata una scuola del pensiero unica, e una palestra per noi (allora) giovani studiosi fuori norma.²⁸

²⁷ Eugenio Barba, *Bruciare la casa* cit., pp. 35-36.

²⁸ Ne parlo al passato, mentre in realtà l'ISTA è ancora in vita, l'ultima sessione è del 2016, perché almeno per ora sembra essersi conclusa proprio l'esperienza di ricerca, in particolare di ricerca comune tra teatranti e studiosi, mentre è rimasto in vita il versante pedagogico.

Un secondo dramma creato dagli spettatori

Tra il 1980 e il 1990, nel periodo in cui è iniziata e si è sviluppata l'ISTA e in cui – poco dopo la fondazione – ho cominciato a farne parte, il mio principale argomento di studio è stata Eleonora Duse. De Marinis ha scritto che la drammaturgia dello spettatore riguarda essenzialmente il teatro d'avanguardia del Novecento, a cui si potrebbero aggiungere forme di teatrodanza asiatica tradizionale. Non riguarda l'Ottocento, concordo con lui, perché nel diciannovesimo secolo non ne sarebbe mai stata presa in considerazione la liceità. L'unica drammaturgia immaginabile a cui fare riferimento era il testo, la drammaturgia dell'autore. Perfino l'attore veniva considerato (nonostante la smaccata evidenza in contrario) puramente un "interprete". Pure, la ridda di sentimenti ed emozioni che poteva essere messa in atto ci mostra continuamente come ci fosse qualcosa d'altro. Soprattutto per alcuni, soprattutto per la Duse, per la Rachel, sembrava nascere tra attrice e spettatore proprio la confidenza sussurrata di cui parla Barba, un canale privato ed esclusivo che certo derivava ben poco dal lavoro dell'autore o dal personaggio. Mi sono trovata a studiare la Duse anche sulla base di domande che venivano dall'ISTA. Ma ovviamente soprattutto alla luce del teatro ottocentesco, e dei primi grandi registi, che l'ammiravano. Il problema degli spettatori si era presentato fin dall'inizio come ineludibile.

Questo è quello che avevo incontrato: così grande era la Duse, che l'atto di vederla sembrava presentarsi come una esperienza estrema, non solo piacevole, quindi, e neppure semplicemente definibile come "profonda". Provocava disagio. Era un fenomeno strano e in quanto tale inquietante, certamente inaspettato in un'arte considerata minore o peggio, come il teatro. Solo alla fine della sua incredibile carriera d'attrice un intellettuale del rango di Piero Gobetti è riuscito a trovare parole più precise. Ha parlato della Duse come di un fenomeno che doveva essere apparentato a una esperienza profondamente religiosa, e solo secondariamente estetica.²⁹ Prima di Gobetti forse non c'erano neanche i mezzi per pensare in termini così nuovi e sconcertanti. Gli spettatori guardavano e soffrivano. Ridevano, anche, perché la Duse aveva scene comiche, commedie in cui eccelleva. Poi di nuovo soffrivano. Così, hanno semplicemente cominciato a parlare di lei come di un'attrice che sapeva piangere con un occhio mentre con l'altro rideva. Proiettarono tutta questa sofferenza in primo luogo sui suoi personaggi, sia quelli che soffrivano nella storia, sia gli altri, a cui lei sembrava dare qualcosa in più, di unico, che poteva solo essere chiamato dolore, e che l'attrice stessa ha chiamato pianto. Il mostro soffre, scrivevano i giornalisti, parlando delle grandi eroine nere di Dumas interpretate dalla Duse. I più grandi, intelligenti, sensibili tra gli spettatori fecero ancora un

²⁹ Piero Gobetti, *Scritti di critica teatrale, Opere complete*, Einaudi, Torino 1974, in particolare pp. 30-32. Per il resto rimando al mio lavoro sulla Duse (cfr. nota 1).

salto in avanti, e videro che la fonte del dolore era nell'attrice e non nel testo, nel personaggio o nella interpretazione. Parlarono, allora, del dolore della Duse, alcuni con espressioni bellissime e indimenticabili, come quelli di Craig: la vide come una creatura tormentata che dalle profondità del palcoscenico supplicava di essere liberata dalle sue catene. Dopo averla studiata per tanti anni (era una donna potentissima e indomabile), direi che la fonte dell'emozione era nell'attrice, ma che il dolore era tutto degli spettatori, anche se poi rovesciato sul palco. Ma questo non ha grande importanza, e ne ho già scritto.

Importante, invece, è lo sguardo degli spettatori, che ci si immagina con gli occhi incollati a binocoli di teatro per spiare, visto che mettono in risalto ogni ruga, ogni tremito di labbra, ogni inflessione. Le loro testimonianze parlano di una vicinanza estrema, che non può essere sempre fisica. La Duse sapeva trasformare lo spazio attraverso strumenti psicologici e non fisici – sconcertando così in anticipo molte delle attuali considerazioni sulla diversità della emozione a seconda della collocazione spaziale da cui la si guarda.³⁰ Importante è anche il fatto che il 'dramma' si sdoppiasse o triplicasse: c'era quello dell'autore, ma ce ne era almeno un altro più importante, più grave, lacerante e misterioso e senza nome. Non sapevo come chiamarlo, e l'ho battezzato, molti anni fa, secondo dramma. O dramma del guardare. Mi sono anche chiesta se la Duse fosse consapevole di produrlo, o se fluisse dalla sua persona spontaneamente (cosa, questa, in realtà, addirittura puerile da immaginare, l'attrice era profondamente consapevole di sé). Non era, però, un effetto completamente pilotato. Tracce di questo stesso fenomeno si vedono talvolta anche nel caso di altri Grandi Attori, ma più rapsodiche, meno chiaramente formate. Come un ectoplasma che faticchi a materializzarsi.

Importante, inoltre, dal punto di vista di questo studio sugli spettatori ottocenteschi, è la constatazione, che ora spiegherò, di un frequente fenomeno di diplopia, di doppia immagine. Qui non interessa il problema della "santità" della Duse, pur affascinante, ma solo quello del fenomeno religioso vissuto dagli spettatori a teatro, guardando un dramma di Ibsen, o di Marco Praga. Sono due punti di vista opposti sullo stesso fenomeno, il che vuol anche dire che sono perfettamente compatibili.

Non possiamo certamente parlare di drammaturgia dello spettatore, per la Duse, non di fronte a un sentimento ricorrente tra pubblici e spettatori lontani. È difficile parlare di una visione, interpretazione, lettura o reinvenzione dello spettacolo da parte degli spettatori: una loro "drammaturgia" fa pensare ad azioni articolate e coerenti, mentre il contributo del pubblico – fondamentale per la memoria, per il sapore finale, il senso che assume lo spettacolo, così come per cambiare la percezione che l'attore ha di sé, il suo modo di lavorare in scena e fuori scena – è intrinseca-

³⁰ Faccio riferimento ancora una volta a M.-M. Mervant-Roux, *L'assise du théâtre* cit.

mente diverso da quello dell'autore, del regista, dell'attore. Usare parole simili forse può creare confusione, specie nel periodo che sto prendendo in considerazione.

Il secondo dramma della Duse sfugge però anche a una definizione come drammaturgia d'attore. Nel suo caso si stabiliva – per usare le parole di Gobetti – una pericolosa confidenza con l'ignoto tra lei e il suo pubblico, da una sera all'altra.

La Duse era una attrice di tale peculiarità che questo fenomeno religioso – o dramma del guardare – sembra essersi prodotto perfino con gli spettatori di una singola serata. Ma poiché ci si recava a teatro in modo molto diverso dal nostro, la normalità, come ormai più volte detto, era vedere una grande attrice in molti spettacoli, una serata dopo l'altra, e poi un anno dopo l'altro. Il dramma parallelo sembra essere nato lì, come si può vedere in tutte quelle testimonianze (e sono parecchie) che preferiscono parlare dell'insieme delle rappresentazioni, e non di una sola. Ne ho già scritto, l'ho chiamato un dramma continuato, un dramma del guardare ripetuto, che superava le dimensioni di una rappresentazione, nasceva dall'insieme degli spettacoli, dallo spazio tra uno e l'altro, dalla somma, dal ricordo, dalla esperienza mentre avveniva e da quella appena passata, dall'aspettativa. Veniva a costituire un'opera recitativa di lunga durata, parallela ai testi rappresentati. Mi interessa ripeterlo qui solo perché ci riconduce a un problema essenziale, che già abbiamo toccato: come si fa a pensare a quel teatro, e forse a tutto il teatro, solo come a una *serie* di rappresentazioni, di opere chiuse? L'unità minima da prendere in considerazione deve essere diversa.

La doppia immagine

Gli spettatori della Duse, insomma, vedevano doppio, vedevano il dramma dell'autore, e parallelamente le confidenze con l'ignoto o il "dolore" dell'attrice. Vedevano il dramma reale, quello scritto dall'autore, che era il dramma più materiale, quindi più rozzo, e, parallelamente, vedevano la verità più sottile, sfuggente, dolorosa che l'attrice sussurrava loro. Un caso di diplopia, di visione doppia, due immagini per un solo oggetto. Ma un fenomeno simile e diverso esisteva anche di fronte agli attori medi, normali, quando gli spettatori, guardando uno spettacolo, vedevano invece la materialità della irritante diversità e inferiorità degli attori, e parallelamente la verità più alta e sottile del dramma recitato: sempre un caso di diplopia, ma diverso, orizzontale mentre il primo è verticale. Un effetto, comunque, fondamentale, per capire le reazioni degli spettatori, per leggere con occhi più consapevoli perfino le critiche che muovevano al teatro. Ancora pensiamo al teatro ottocentesco come a un'arte più semplice della nostra, e gli spettatori di allora invece potevano vedere gli spettacoli e il loro doppio. Certamente era un fenomeno che cambiava radicalmente la percezione. Apre un interessante campo di riflessioni.

Ci sono periodi in cui gli spettatori vedono doppio, e questo mi permette di chiudere il cerchio sul problema dell'unità di misura anche al di là del dramma continuato della Duse. Queste forme di diplopia prendevano entrambe forma soprattutto sulla lunga durata, su un modo di andare a teatro in cui la separazione tra uno spettacolo e l'altro tendeva, ormai l'abbiamo visto, a svanire. La doppia visione viene da lì, nel bene e nel male supera le dimensioni di una rappresentazione, nasce dall'insieme degli spettacoli, dallo spazio tra uno e l'altro, dalla somma, dal ricordo, dalla esperienza, dalle chiacchiere. Quando si parla di problemi come percezione, guardare, memoria, spettatore, il riferimento sembra essere sempre – implicitamente o esplicitamente – a uno spettatore situato all'interno di una singola serata. Ma per l'Ottocento, almeno, la situazione era profondamente diversa. L'unità di misura minima da prendere in considerazione (ma è l'ultima volta che lo ripeto) è una somma.

Qui chiudo, e se lo faccio un po' troppo bruscamente è solo perché è un discorso che potrebbe andare avanti a lungo, e su cui occorre riflettere ancora, soprattutto per quel che riguarda il passaggio dall'Ottocento ad altri periodi. I problemi che sono emersi da queste pagine sono connessi a un determinato periodo storico e alle sue modalità di ascolto e di visione. Ma credo che possano servire a seminare dubbi, a metterci in sospetto rispetto a molte delle convinzioni che tendiamo a dare per scontate. A fare un salto con il pensiero.