

Piergiorgio Giacché
CONSUMARE TEATRO

Dal consumo di teatro al teatro nella società dei consumi

Il teatro ha deposto la propria 'solennità'. [...] Ci sono ancora poltrone con la doratura sbiadita e scrostata. Ci sono ancora balconate coi parapetti di velluto, che hanno la rogna, come animali. Ci sono ancora, appese alla parete, due o tre fotografie di vecchi uomini di teatro in cornici biondo chiaro. Non hanno l'aspetto di reminiscenze, piuttosto di errori. Ci sono ancora vecchi inservienti di teatro dimenticati, come bandiere arrotolate e messe in soffitta. Ci sono ancora sale per passeggiare e divertirsi durante l'intervallo, con un buon parquet. Ma il teatro è privo di solennità, non ha bisogno di poltrone, di fotografie, di vecchi inservienti, di velluti. A cosa serve ormai l'intervallo? A bere un tè al buffet.

Il pubblico ha l'odore della massa. È un puro caso se siamo venuti a teatro.

In questa nota del 1927 sul teatro in Russia, scritta da Joseph Roth più con acrimonia che con nostalgia¹, sta – a mio avviso, e a sua insaputa – la migliore testimonianza della nascita del «teatro come consumo». Si tratta di giudizi di parte e non di oggettive valutazioni, di reazioni sdegnate e non di neutrali descrizioni, proprio come si conviene ad uno spettatore di teatro: «il teatro ha deposto la propria 'solennità'», «il pubblico ha l'odore della massa», «è un puro caso se siamo venuti a teatro». Sono sufficienti queste tre affermazioni per sintetizzare le caratteristiche fondamentali di una trasformazione che ha segnato (e magari ha salvato) la cultura teatrale del nostro secolo: la perdita della «solennità» che caratterizzava il rapporto tra spettatori e teatro, l'irruzione in sala di un vasto pubblico di intrusi, l'indifferenza per il genere di spettacolo ovvero l'inconsistenza della scelta di andare a teatro, sono per Roth i segni di un decadimento che è giusto

¹ Cfr. J. Roth, *Viaggio in Russia*, Milano, Adelphi, 1981, pp. 159-160.

il contrario dell'amara e amata decadenza, ma sono al contempo – per noi – le prove di una mutazione consistente nell'azzerramento di ogni precedente convenzione, nell'apertura ad un pubblico nuovo e virtualmente illimitato, nell'inserimento del teatro in un mercato culturale e spettacolare più ampio nel quale vale la norma della intercambiabilità.

«È un puro caso se siamo andati a teatro», è una battuta che si può leggere in positivo e divenire l'orgoglioso segno di riconoscimento di una nuova generazione di spettatori: quelli che si possono permettere il lusso di essere avventori casuali e distratti di un teatro senza più lustro e cerimonie, aperto a tutti tanto in entrata che – soprattutto – in uscita, giacché in fondo si può sostituire con altri divertimenti ed occasioni di uguale valore e dignità, e magari perfino di minor prezzo.

È lo stesso teatro, del resto, ad avere festeggiato la nascita della società e cultura di massa, ad aver provocato la confusione e la proliferazione dei suoi stessi generi, ad aver fatto da modello e da sostegno al cinema primitivo... La storia del teatro del Novecento è segnata dalla contaminazione con tutte le altre arti, dal confronto e conforto dato ai nuovi mezzi di comunicazione, dalla ricerca affannosa e continua di un pubblico diverso, «diverso per classe per motivazioni culturali per bisogni esistenziali, dal tradizionale pubblico borghese», dal recupero e rilancio di generi spettacolari soppressi o degradati, come la farsa, il vaudeville, il varietà, il circo, il music-hall, il cabaret... È nel Novecento che, infine, «si eliminano gli spocchiosi 'distinguo', si mescola la parola al lazzo, alla maschera, al grido; dal magmatico che irrompe nel cosmo del teatro prende forma una nuova pratica prima che una nuova definizione»².

Ma non è propriamente questa la perdita della solennità di cui si lamenta Roth. La «rivoluzione teatrale» che lo interessa e lo colpisce di più non è quella che sconvolge lo spettacolo teatrale ma quella che distrugge l'antico rapporto fra il teatro come edificio oppure come evento e il suo pubblico, o per meglio dire quello fra il pubblico e il «suo» teatro. Un rapporto che era sempre stato dominante e determinante l'arte scenica, e che si fondava su una solennità da prendersi alla lettera (*sollemnis*, «che ritorna ogni anno»), non come pomposità del cerimoniale ma come carattere e modo *festivo* del consumo teatrale.

Nell'articolo di Roth (che si conclude con il disconoscimento

² G. Piccioli, *Teatro*, in AA.VV., *La cultura del '900*, Milano, Mondadori, 1982. Cfr. vol. II, pp. 433-435.

totale di un luogo diventato ormai sede di una ordinaria «assemblea popolare», dove «l'avvenimento mondano non esiste» più) si legge il rimpianto per la perdita dell'esclusività, dell'eccezionalità, della *festività* che caratterizzava la relazione teatrale precedente. L'incuria che Roth legge negli arredi del teatro è frutto di distrazione più che di dimenticanza, giacché è intervenuta sul suo teatro, ma anche sul suo mondo, una svalutazione improvvisa dovuta all'instaurarsi di una nuova profana coerenza. Sono stati i tempi (e i modi) nuovi a rendere inutili, prima che sbiaditi, il rosso e l'oro degli stucchi e dei velluti del teatro *d'antan*; sono stati i modi (e i tempi) nuovi a far sì che il ritratto del Grande Attore dell'Ottocento stia appeso alle pareti del foyer non per ricordo ma per errore.

Ma occorre stare attenti anche noi ed evitare a questo punto l'errore o il fraintendimento della testimonianza di Joseph Roth. Non si tratta infatti di opporre un antico *spettatore* ad un nuovo *consumatore*; non si tratta di rimpiangere un'idilliaca ed equilibrata corrispondenza fra la comunità del pubblico e l'arte degli attori, tanto mitica quanto estranea alla tradizione occidentale moderna. Si tratta al contrario di valutare la *perdita della mondanità come ridimensionamento del potere dello spettatore*, in un teatro che non accetta più la sua dominazione: uno spettatore che intanto però era decaduto dal ruolo di proprietario del teatro, per guadagnare quello più democratico, ma tuttavia ancora soddisfacente, di «consumatore di teatro».

La testimonianza di Roth è appunto quella di un consumatore di teatro deluso dall'ingresso del teatro in una primitiva ma già significativa liberalizzazione del consumo – ancorché anticipata come frutto artificioso di una cultura politica e non ancora naturale prodotto dell'industria culturale. Egli registra, già negli anni Venti e malgrado si aggiri nella sperduta provincia russa, come la cultura consumista, che dovrebbe almeno in apparenza confermare ed esaltare il «consumatore di teatro», in realtà ne mortifica e capovolge lo status e lo svuota di senso. Avverte che una generale e paritaria *condizione* si è sostituita ad una particolare e gratificante *posizione*: le nuove leggi del nascente mercato culturale nascono fuori del teatro e pertanto ne sospendono ogni precedente convenzione. Intuisce che l'abbandono, l'arbitrio e l'indeterminatezza costituiscono lo sfondo se non la regola del *nuovo* rapporto di consumo, un rapporto che non rispetterà più i confini e le tradizioni di ogni specifico settore ovvero la qualità e la modalità fruitiva relativa ad ogni particolare offerta. Stava infatti in quegli anni e per quei motivi morendo il «mercato teatrale» – peraltro di recente istituzione – ed il teatro si vedeva inse-

rito nel panorama di un Mercato maiuscolo, diventato così ampio e così forte da essere ignorante e irriverente verso ognuna delle forme e dei prodotti che contiene e distribuisce. Più che del degrado delle suppellettili e del declino dei rituali di riconoscimento e di celebrazione, il consumatore di teatro Roth è scandalizzato dall'arrivo di un generico utente che va anche a teatro «per puro caso»; non del cliente affezionato e definito dalla sua scelta particolare ma di quello che si serve ovunque e ovunque «ha sempre ragione», del consumatore che appartiene alla nuova società e cultura di massa e che, in qualsiasi modo si trucchi o si comporti, non potrà non tradirne comunque «l'odore».

L'egemonia del pubblico «all'italiana»

L'antica *corrispondenza* e l'armonica *contrapposizione* fra rappresentazione scenica ed autorappresentazione del pubblico si era già modificata nell'Ottocento, ma sempre rispettando ed anzi rafforzando l'identità del Teatro: una modifica operata nel segno della continuità con il precedente e stretto rapporto fra Pubblico e Spettacolo, ma pur tuttavia un cambiamento equivalente a una drastica modernizzazione. Come spiega Bruno Sanguanini nel suo rigoroso studio sulla formazione del pubblico teatrale, è nel secolo XIX che il teatro si organizza come «mercato», confermando e al contempo trasformando il «suo» pubblico.

I connotati sociali del 'nuovo' pubblico che troviamo nel Teatro italiano dell'Ottocento non sono più quelli dello 'spettatore' che contende all'attore in scena la gestione dell'autonomia funzionale dalla sala al palcoscenico e viceversa. L'espansione del mercato teatrale, la sovrabbondanza di offerta teatrale, la moltiplicazione dei generi, la magnificenza produttiva introdotta dall'opera in musica, l'innovazione tecnica dell'illuminazione scenica a gas, modificarono notevolmente l'interrelazione comunicativa tra attori e spettatori. Tra gli uni e gli altri crebbe quella 'quarta parete' che rendeva sempre più sconosciute le due parti, sino al punto che si rese necessaria l'invenzione di particolari 'movimenti' – la 'tirata' recitativa di proscenio, l'applauso a luci accese, la visita in camerino, ecc. – per ristabilire il canone delle corrispondenze teatrali in uso nel passato non lontano. Il pubblico ottocentesco, distinguendosi sempre più come consumatore, acquisì la vocazione a contendere al teatrante non solo la modulazione dell'espressività in scena – cosa che veniva spesso manifestata a 'scena aperta' – ma anche la liceità delle scelte di genere. Dalla platea, soprattutto, provenivano le maggiori dimostrazioni di plauso o dissenso nei riguardi delle proposte drammaturgiche, della dote attoriale, delle entrate dei ruoli secondari, ecc. La socializzazione del teatro nel Teatro, viepiù soste-

nuta dalla secolarizzazione civica del palcoscenico e della platea, aveva dato libero sfogo allo sviluppo della contrattazione tra produttore e consumatore in materia di temi, repertorio, linguaggio, genere, ecc.³

Sono peraltro numerose le testimonianze che insistono nel sottolineare il nuovo rapporto «contrattuale» che caratterizza il pubblico ottocentesco, soprattutto per quanto riguarda il teatro di prosa, frequentato da ceti più popolari e diventato un'abitudine da difendere come un diritto. Ci racconta ad esempio il Collodi di come venissero vissuti e difesi i *circenses* teatrali nella città di Firenze e dei tumulti che poteva provocare in città l'aumento del prezzo del biglietto: «il giorno nefasto, in cui l'imprenditore Somigli, per ragioni forse più economiche che politiche, osò inacerbire il prezzo del biglietto, portandolo alla cifra draconiana di ottantaquattro centesimi (parafraresi di una lira toscana) fu un giorno di lutto universale per tutta la città. Si chiusero le botteghe, i cittadini tumultuarono per le vie, e il Granduca, ispirandosi alla gravità del caso, fece consegnare i suoi giandarmi in caserma, per paura che in tutto quel subbuglio non rimanessero sotto qualche carrozza»⁴.

Diventare «consumatore» equivaleva dunque al trionfo dello spettatore: nel passaggio da «padrone» aristocratico a «cliente» borghese, i suoi poteri si erano paradossalmente amplificati e il rapporto fra scena e platea si era fatto più stretto e, conviene sottolineare, era ancora decisamente sottomesso all'indiscussa egemonia di quest'ultima. Vale però la pena di osservare che se il processo di modernizzazione e di istituzionalizzazione del consumo teatrale prosegue anche per tutto il Novecento, come si è già detto cambia completamente di segno, e la novità ottocentesca di un «mercato del teatro» ha invero una scarsa durata e non può essere considerata come la base dell'attuale convenzione teatrale.

L'errore che si può infatti rimproverare al saggio di Sanguanini su *Il pubblico all'italiana*, è proprio quello di sottovalutare lo scarto – ma potremmo dire la cesura irrimediabile – che separa il teatro e il pubblico dell'Ottocento da quello del Novecento: una trasformazione – quale quella della nascita e quindi del compimento di ciò che possiamo ormai chiamare «società dei consumi e dello spettacolo» – che è così vistosa e così incisiva da in-

³ Cfr. B. Sanguanini, *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali tra Stato e Teatro*, Milano, Franco Angeli, 1989, p. 213.

⁴ Cfr. C. Lorenzini (Collodi), *Gli ultimi fiorentini*, in A. Baldini (a cura di), *La toscana. Pagine dell'800*, Roma, Colombo, 1946, p. 92.

terrompere ogni pretesa o pretesto di continuità. La continuità viene invece difesa da un'analisi che, ponendo in primo piano lo Stato e il suo intervento verso il Teatro, avvalorata automaticamente una *storia del teatro come istituzione*, alla quale rischiano di sottomettersi, come variabili dipendenti, gli avvenimenti e i cambiamenti che costituiscono la più complessa *storia della cultura teatrale* (intesa come combinazione e contraddizione fra la storia dell'arte scenica e la storia sociale del suo pubblico).

D'altra parte, però, il merito più considerevole della stessa ricerca è – a nostro avviso e per i nostri fini – proprio quello di aver valorizzato per questa via la storia del pubblico del «teatro all'italiana», facendo uscire dal ghetto sociologico il problema del rapporto fra pubblico e spettacolo teatrale e proponendolo come il tema centrale di una storia del «nostro» teatro.

In effetti, anche senza azzardare confronti con i teatri di diverse epoche e culture, si può senz'altro riconoscere come la storia del teatro occidentale moderno e contemporaneo sia segnata dall'importanza di questo tipo di spazio ed edificio teatrale e sia di conseguenza condizionata dal protagonismo del «suo» pubblico. A questo proposito, non è affatto esagerato spostare il possessivo e invertire il rapporto fra i due termini, parlando piuttosto – come si è già fatto prima – del Pubblico e del «suo» Teatro; e questo non solo per ribadire che è stato il pubblico il costruttore e il proprietario di un teatro che ripete e simula la *sua* piazza e la *sua* città⁵, ma anche e soprattutto per constatare come il peso specifico del suo favore, della sua condiscendenza, della sua soddisfazione sia stato per lo meno eccessivo durante i due secoli che precedono il Novecento, durante i quali gli spettatori prima, e i consumatori di teatro poi, hanno dettato legge all'evento scenico e ai suoi attori e autori.

Per quanto la vecchia storiografia della letteratura drammatica e i nuovi studi teatrologici sull'arte dell'attore si sforzino di celebrare la Scena al posto del Teatro, la verità storica non permetterebbe di usare *scena* e *teatro* come sinonimi e neppure di esagerare con l'uso della sineddoche. È il Teatro il *tutto* dove – almeno in quei due secoli – si consegna e per così dire si annulla la *parte* della scena; è lo spettatore il re (ed è il Re difatti il primo spettatore) che decide della sopravvivenza e della validazione

⁵ Cfr. P. Giacché, *Nostalgia del teatro e simulazione della piazza*, in M. Vitale, D. Scarfoglio (a cura di), *La piazza nella storia: eventi, liturgie, rappresentazioni*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, pp. 201-223; circa il pubblico come «proprietario del teatro», vedi anche: C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

dello spettacolo e della sua arte. Non è un caso né un gioco di parole dire che al Pubblico è affidato il compito di decretare o meno *il successo* – ovvero affermare o negare il succedere, l'accadimento stesso – di quanto viene allestito e proposto dagli attori. Né c'è forse, in altri tempi o luoghi, una tradizione teatrale che subisca un'influenza o sopporti un'eredità così pesante: almeno dalla nascita del «pubblico all'italiana» – quando «nell'Italia del secondo Settecento il Teatro divenne il "contenitore" e il "testo" in cui i gruppi sociali dominanti sperimentarono le rispettive autorappresentazioni»⁶ – fino all'istituzione nella seconda metà dell'Ottocento di quel moderno mercato teatrale di cui si è appena detto, il Pubblico appare come una componente autofondata ed autosufficiente a fronte di uno Spettacolo che, tanto più si laicizza e si commercializza, tanto meno sembra difendere la propria autonomia.

La «rivoluzione teatrale» permanente

Si dice spesso che è «la crisi» la costante che caratterizza il teatro del Novecento: una crisi che è imposta dall'esterno in conseguenza delle grandi trasformazioni che investono la società e la cultura, ma al contempo una crisi attivata e provocata dall'interno del teatro e consistente in una incessante evoluzione e rivoluzione dell'arte scenica. Non più impegnata a darsi uno statuto estetico, ma invece tesa alla ricerca di un proprio senso e spazio nella cultura del tempo, ovvero di una sempre più fondata ed esasperata autonomia, l'arte scenica del XX secolo sperimenta le più svariate soluzioni ed elabora differenti e dissonanti poetiche e teorie. Tuttavia, nella dialettica e nella polemica che governa fin dall'inizio del secolo le scelte e le esperienze dei numerosi maestri del teatro contemporaneo, non è difficile rintracciare un qualche comune denominatore che finisce per rendere unitario il patrimonio di teorie e di pratiche teatrali di tutto il Novecento: ad esempio, l'imperativo di «reagire al teatro come Istituzione, forma ormai unidimensionale, autosegregata ed emarginante» e, insieme, la denuncia o il superamento dello spazio e dell'uso del «teatro all'italiana» come il luogo di un rito e di un gioco sociale che si basa sulla separazione tra rappresentazione e realtà⁷.

È in sintesi proprio la stabilità e la *solemnità* della precedente

⁶ Cfr. B. Sanguanini, *Il pubblico all'italiana*, cit., p. 16.

⁷ Cfr. G. Piccioli, *Teatro*, cit., p. 434 e p. 475.

convenzione ad essere minacciata e aggredita dalle successive riforme e sperimentazioni del teatro: lo spazio scenico viene esaltato e dilatato fino a inglobare la platea, fino a ritrovarsi al centro della definizione di un Teatro che è sempre meno «luogo del vedere» e sempre più «spazio della rappresentazione», che è sempre più usato come il laboratorio di una *pratica* e sempre meno come l'edificio che celebra e concretizza la *teoria*, ovvero la visione⁸.

In quella scena, la rappresentazione si dà il compito non più di nascondere ma di esplicitare ed affrontare la contraddizione tra finzione e realtà; in quella scena, il corpo dell'attore diviene il principio e la misura di un teatro che inverte (o che ritrova) i poli di una corretta comunicazione. Non solo si ristabilisce la priorità e l'egemonia dell'emittente, ma la legge e il linguaggio della corporeità verranno fatti valere anche sul piano della fruizione: «la prima comprensione che lo spettatore ha del gesto dell'attore non è basata su un'operazione conoscitiva di tipo intellettuale, ma sulla capacità che hanno le possibilità del suo corpo di afferrare quello dell'altro»⁹, cioè il corpo di un attore che invia se stesso come «messaggio» e che, al contempo, torna ad essere il vero padrone del gioco.

Si ostacolerà o addirittura si annullerà il potere del consumatore teatrale, proprio ponendo il corpo e l'arte dell'attore sopra, e talvolta oltre, il «gusto» dello spettatore, ma, prima ancora, cercando di rigenerare e di ridefinire volta a volta il pubblico, aprendo il teatro al confronto con una società di massa e con un mercato culturale e spettacolare che diviene sempre più ampio fino ad apparire «totale». Come abbiamo già detto, il teatro del Novecento va alla progressiva e disordinata conquista di nuovi settori di pubblico e di nuovi ceti sociali, prima ancora che i mezzi di comunicazione di massa realizzino in modo definitivo e incontrovertibile quella trasformazione per cui ogni consumo culturale passa dal rapporto con un pubblico esclusivo alla generalizzata consegna ad un'utenza – oggi *audience* – da cui nessuno è escluso (e da cui nessuno si può autoescludere). Al di là delle singole scelte artistiche e politiche, ciascun teatro – ciascun autore e attore e perfino ciascuno spettacolo – cercherà di ritagliare da questa «totalità» il suo esclusivo e selezionato interlocutore.

È questa in definitiva l'individuazione di un *ricevente*, giac-

⁸ Il teatro ha invece una nascita assolutamente «teorica», come ricapitola bene il testo di Franco Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena fra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983.

⁹ Cfr. G. Piccioli, *Teatro*, cit., p. 480.

ché il nuovo mercato spettacolare e culturale, nel quale il teatro dapprima insiste e poi cerca di resistere, è quello della comunicazione. A ripercorrere in rapida e brutale sintesi la storia del teatro dal punto di vista del pubblico, si può dire che, se prima lo *spettacolo* si era affacciato e gradualmente imposto sulla festa e poi il *consumo* aveva dettato le sue regole allo spettacolo, adesso è la *comunicazione* che si sostituisce al consumo. Ovvero si può aggiungere anche che è la *comunicazione* l'oggetto e il metodo che ridefinisce la produzione e il mercato culturale del nostro secolo. E del nostro presente.

Ma la rivoluzione dell'arte scenica è incessante: quanto più cresce la sua quota di autonomia tanto più si alimenta dall'interno la sua «crisi», la sua ansia di ricerca e volontà di rottura. Il teatro non si vuole semplicemente adeguare al nuovo contesto, non si accontenta di trovare nel mondo e nel modello della comunicazione un nuovo principio e magari una diversa convenzione, ma vi si colloca come un'*insanabile contraddizione*. Da un lato si approfitta delle innovazioni e soprattutto delle libertà che il nuovo contesto autorizza, ma dall'altro lato avverte la sua sostanziale incompatibilità con le norme che regolano e con le forme che abitano il nuovo mercato. Da una parte sfrutta la situazione per alimentare il fertile conflitto fra avanguardia e tradizione che segnerà la storia di tutto il teatro occidentale contemporaneo; dall'altra, questa stessa dialettica avverrà nel segno e nel sogno di una sfida contro i condizionamenti onnivori e la condizione onnicomprensiva del nuovo sistema culturale.

A differenza delle altre arti, la sua *finzione* – si sa – non genera un prodotto, e la sua *relazione* non si omologa al consumo: al contrario, la finzione teatrale è sempre un *processo*, e semmai è la relazione teatrale ad offrirsi come *risultato*, nel quadro di un evento spettacolare che non è possibile riprodurre e di un incontro fra attore e spettatore che è impossibile confezionare.

Così, la norma e lo schema della comunicazione resta per il teatro una regola esterna, un esoscheletro che viene indossato, per essere poi logorato e negato dall'interno, dall'unica forma d'arte in cui i due poli, dell'emittente e del ricevente, non solo restano fisicamente compresenti (pena la fine della definizione del teatro), ma aspirano a contraddirsi e a confondersi l'un l'altro (pena la fine del *senso* del teatro).

La «rivoluzione» dell'arte scenica arriverà infatti anche a sperimentare il crollo definitivo della «quarta parete» e a proporre ad attori e spettatori un unico e unitario spazio-tempo della rappresentazione. Sono state fin troppo numerose le modalità e le occasioni in cui la sala ha potuto essere invasa dagli attori e la

scena ha voluto ospitare gli spettatori, ma non servono e forse non sono mai servite queste prove di forza per far passare una conquista che è soprattutto teorica; oggi è comunque chiaro a tutti che l'abolizione o la sospensione del diaframma fra palcoscenico e platea non è una rottura o una provocazione, bensì un'acquisizione pacifica dell'attuale cultura teatrale: una rivoluzione eclatante ma in fondo soltanto apparente, dal momento che in definitiva serve a ribadire che la specificità del teatro è ancora quella dell'antico «gioco degli specchi», e che però la sua nuova libertà permette addirittura di realizzare il sogno del loro vicendevole attraversamento.

Il teatro e il suo contrario

Si può dire che il teatro è *una rappresentazione di finzione che avviene nel campo di una relazione*, ma anche che è invece *una relazione che si attiva nel confronto con una rappresentazione di finzione*. Dipende certo dai punti di vista – se cioè si guarda il teatro dalla parte dell'attore o dello spettatore – ma intanto questo vuole anche dire che il contrario del teatro è ancora il teatro. Da sempre dunque (un sempre come al solito relativo e recente), «il gioco degli specchi» fa parte dell'invenzione del nostro teatro, giacché, prima di porsi come problema di proiezione e autorappresentazione degli spettatori oppure di proporsi come tema assegnato agli attori di rappresentare il mondo, *la specularità è la caratteristica strutturale di uno spazio-tempo cortocircuitato su se stesso*, in virtù del rapporto tra una scena che sostiene e giustifica una sala e una sala che contiene la scena. In tale contenitore, pertanto, «finzione» e «relazione» valgono come due definizioni autonome – eppure complementari e inscindibili – della teatralità¹⁰.

A seconda dei periodi e delle culture, la «teatralità» come qualità del teatro sarà sinonimo di *finzione scenica* oppure di *relazione tra attore e spettatore*: diventerà l'attributo che esagera il modo del rappresentare ovvero il sostantivo con cui si ricapitola l'incontro fra il vedere e l'essere visti. Nella sua pur breve storia moderna e contemporanea, ci sono teatri o epoche in cui il teatro si definisce o viene ricordato per la ricchezza di artifici e di illusioni con cui si anima la scena, ed altri teatri (o altri periodi)

¹⁰ Cfr. P. Giacché, *Nostalgia del teatro e simulazione della piazza*, cit., p. 217.

in cui sembra più importante la comunità che si raccoglie attorno alla scena e che *vive* – agisce o fruisce – lo spettacolo. A guardar bene, queste accentuazioni opposte non mutano mai la definizione complessiva del teatro, anzi sembrano volta a volta motivate dall'esigenza di dover riequilibrare un rapporto – fra finzione e relazione – che si era alterato a svantaggio di uno dei due poli. A guardar meglio, queste accentuazioni non rispondono mai ai ruoli o agli interessi contrapposti di attori e spettatori, ma dividono in due parti o *partiti* la generica e complessiva «società del teatro» secondo la sensibilità o il grado di impegno dei suoi componenti: i più attenti e responsabili (degli attori ma anche degli spettatori) saranno quelli che appoggeranno quella definizione di «teatralità» che è momentaneamente minacciata o dimenticata.

Questa oscillazione fra finzione e relazione, la si può dunque immaginare come un volano che governa le opzioni e gli obiettivi della cultura teatrale, intesa in senso lato e generico: gli orientamenti e i progetti dei teatranti, così come i gusti e i giudizi del pubblico, si dividono innanzitutto sul diverso significato che ha per loro la «teatralità».

Questo funziona anche nell'attuale fase di depressione o di disgregazione, in cui, prima ancora del suo intimo equilibrio qualitativo, è minacciato lo spazio concreto ed è dimenticato il ruolo stesso del teatro. Come si sa, sono altri – oggi – i linguaggi, gli strumenti e le occasioni spettacolari che lo hanno efficacemente e irrimediabilmente sostituito, che lo hanno derubato delle sue funzioni oltre che della sua storia (intesa come patrimonio artistico e drammaturgico). Per tornare alle due componenti della sua definizione, tanto la finzione che la relazione teatrale sono ormai divenute proposte arcaiche, *permanenze* (in termini di residui o di resistenze) nella ormai stabilizzata e imperante Società dei Consumi e dello Spettacolo; una società che in un certo senso si è eretta a teatro essa stessa, e nella quale il teatro è quasi inavvertitamente inglobato fra le sue cento offerte e occasioni spettacolari – magari con la particolare deferenza che si deve ad un antenato, sopravvissuto soltanto per farsi sopravanzare.

Nel nuovo panorama dei consumi spettacolari, si può dire che il teatro ha spazio soltanto per via della democratica onnipotenza del nuovo Mercato. Sarebbe intollerabile per *Lui* non ammettere il teatro, o un qualunque altro genere di spettacolo, nella serie virtualmente illimitata delle sue proposte; qualunque estromissione varrebbe infatti come un indizio o un sospetto di incompletezza che metterebbe in crisi non solo il suo potere ma la sua stessa definizione. Una uguale regola di tolleranza e di de-

ferenza segna il rapporto fra il teatro e i *mass media* che ne hanno assorbito il ruolo: sarebbe intollerabile dover constatare che esistono prodotti spettacolari o fenomeni culturali non traducibili nel loro *linguaggio* o non riducibili al loro *impero*, entrambi «universali».

Il teatro, da parte sua, accetta di buon grado un'ospitalità che viene spacciata come l'unica e l'ultima garanzia della sua sopravvivenza. Al suo interno sono certo diverse le poetiche e le politiche, ma nel complesso nessun momento o movimento di cultura teatrale ha per davvero la voglia (e la forza) di sottrarsi alle leggi del mercato o di illudersi di sfuggire al confine della nuova e illimitata società dei consumi. Tuttavia, nello stesso tempo, non c'è teatrante (né spettatore o al limite osservatore) che oggi non riconosca che la definizione attuale di teatro si basa sulla radicale e insopprimibile «differenza»¹¹ che lo separa dallo spettacolo veicolato e prodotto dai *media*; così come non c'è teatrante che, persino involontariamente o malauguratamente, non colga una per così dire naturale contrapposizione fra Teatro e Mercato.

Malgrado questa fondamentale caratteristica comune, anche oggi però, all'interno del mondo o del fenomeno teatrale, si possono distinguere due posizioni o addirittura riconoscere i due *partiti* di cui dicevamo prima. Infatti, quelli che ritengono di dover difendere la «finzione», generalmente si limitano alla difesa e valorizzazione del teatro come evento e propongono appunto l'*evenementialité* (cioè, per dirla in italiano, il carattere di «spettacolo dal vivo») come un'aggiunta qualitativa, peraltro non incompatibile con le manifestazioni più eclatanti della società dello spettacolo¹²; dall'altra, quelli che vogliono più responsabilmente sottolineare la centralità e l'essenzialità della «relazione» teatrale, puntano invece sul rapporto fra arte scenica e corpo dell'attore (e anche, conseguentemente, fra percezione e corpo dello spettatore).

Occorre aggiungere che, a dispetto della discontinua vivacità

¹¹ Sulla «differenza» del teatro, vedi anche: A. Attisani, *Il teatro come differenza*, Milano, Feltrinelli, 1978.

¹² È ormai sotto gli occhi di tutti come la «teatralità», intesa come evento e persino come relazione diretta tra attori e pubblico, sia divenuta un ingrediente necessario allo spettacolo televisivo. Le registrazioni o le dirette che non impiegano il pubblico in studio, ma che si svolgono in un vero teatro, sono numerose e particolarmente efficaci ai fini di una diversa attenzione e proiezione del telespettatore, anch'egli in qualche modo invitato in una sorta di palco televisivo, che si affaccia nella platea e che dunque partecipa virtualmente alla sociabilità del teatro.

del dibattito, la distanza fra le due opzioni è in ogni caso minima: spesso per chi fa teatro (e per chi ci va) si tratta di scegliere un punto di partenza piuttosto che stabilire un'egemonia, e dunque decidere se concentrarsi prioritariamente sull'arte della finzione, confidando nell'inevitabile suo condizionamento sulla relazione teatrale, oppure se partire dall'insopprimibile fisicità di quest'ultima per evidenziare i principi sui quali – comunque ed ovunque – si fonda la corporeità della finzione¹³.

Forse l'approccio è semplicistico e sicuramente il discorso è semplificato, ma è certo che, nel panorama dell'offerta teatrale attuale, la sottolineatura di questa diversa opzione ci dà modo di distinguere almeno due orientamenti artistici e due modalità di sopravvivenza del teatro contemporaneo, che corrispondono alla realtà del teatro e ne aiutano la comprensione e la classificazione meglio di altri schemi o ragionamenti o etichette. Che senso ha parlare ancora di teatro ufficiale o tradizionale o istituzionale, da una parte, ovvero di teatro sperimentale o di ricerca o di avanguardia, dall'altra? Più utile è invece, magari forzando il giudizio e la mano, riconoscere quanti si arrendono alla sua decadenza e quanti ne proclamano la vitalità, quanti sperimentano la fine della tradizione e quanti cercano di ritrovarne le origini, o ancora – sul piano organizzativo – quanti accettano di buon grado il *falso* certificato di cittadinanza che la società dei consumi e la cultura di massa offrono loro, e quanti invece dichiarano il *falso* giurando di abitare fuori dai suoi confini e di essere contro il suo impero.

Si tratta certo di posizioni esasperate e dunque di descrizioni ingenuie con le quali si confrontano male e si classificano in modo approssimativo le pratiche e le teorie teatrali di chi il teatro lo fa, ma in effetti – e per i nostri fini – la loro efficacia o verità non va misurata sugli attori e le loro scelte, ma piuttosto sugli spettatori e i loro comportamenti. L'opzione poetica e la linea politica che anima le proposte sceniche è molto più complessa, è sempre contraddittoria e comunque per sua stessa natura è libera da questo e da qualunque altro schema; tuttavia, non si può negare che ogni spettacolo e ogni autore-attore si confronti con il problema del rapporto che passa tra «relazione» e «finzione»

¹³ Non si può non rinviare, a questo proposito, alla mole di materiali e di riflessioni relative ai «principi che ritornano» nell'arte dell'attore e che Eugenio Barba e Nicola Savarese hanno organizzato nel testo – più volte e in varie lingue edito – che compendia le tesi dell'*Antropologia Teatrale*. Vedi almeno il più recente: E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Dizionario di Antropologia Teatrale*, Lecce, Argo, 1996.

ed espliciti, a riguardo, una sua anche involontaria o irriflessa posizione.

È comunque nella sala più che nella scena che queste sia pur tenui differenze si avvertono, inducendo atteggiamenti e provocando distinzioni che il pubblico non può ignorare. Così, l'accentuazione della *relazione* o della *finzione* condiziona lo spettatore più di quanto non si riveli determinante per l'attore. Avere consapevolezza di partecipare alla relazione teatrale ovvero recepire lo spettacolo come prodotto di una finzione scenica, significa per lo spettatore, in primo luogo, la riduzione o l'amplificazione della distanza fra la scena e la platea e, in seconda e definitiva istanza, gli permette di orientare in modo diverso la propria domanda fruitiva e perfino di dare soluzioni o indicazioni diverse alla propria *naturale indefinitezza* o al proprio *innaturale disagio*.

Lo spettatore come «differenza» del teatro

Se per esemplificare i due partiti dovessimo fare qualche nome, si potrebbe dire che fra l'accentuazione della «finzione come costruzione di un evento scenico» e della «relazione come presenza fisica e confronto diretto fra attore e spettatore» c'è la stessa distanza che passa fra Strehler e Grotowski: forse anche per questo è sulla relazionalità che si è lavorato meglio e di più, sia dal punto di vista teorico che pratico, fino a distillarla come essenza e differenza qualitativa del teatro contemporaneo.

La trattatistica e la critica teatrale si sono impegnate per anni e proficuamente su tale «differenza», riuscendo a farne la vera zattera di salvataggio del teatro e la chiave del suo senso e della sua necessità attuali, ma è stato appunto Grotowski che prima e più di ogni altro ha sviluppato, a partire da essa, riflessioni e soprattutto azioni in grado di attraversare e ridefinire *hic et nunc* il fenomeno e l'arte del teatro. Il suo percorso teorico e operativo, dal teatro al parateatro all'*extra-teatro*, gli ha permesso di postulare e verificare l'esistenza di una catena che va dal teatro come arte della rappresentazione all'«arte come veicolo» (felice definizione di Peter Brook dell'attuale ricerca di Grotowski sul *Performer*) e ci ha consegnato, nel tempo, le coordinate più efficaci ed attendibili ai fini di una definizione del teatro, valida «qui ed oggi» (insistiamo sul carattere contingente e attuale di questa definizione, proprio per sottolinearne il valore e l'attendibilità dal punto di vista della ricerca socio-antropologica sul teatro).

Le indicazioni o le scoperte di Jerzy Grotowski vanno dalla «povertà» della relazione teatrale, al «paradosso» di una autentici-

tà della finzione scenica contrapposta alla falsa e forzosa rappresentazione o recitazione della vita quotidiana, all'arte del Performer come veicolo di conoscenza e dunque fondamento di una «*autonomia cognitiva*» che, dilatata e degradata, appartiene senz'altro all'arte dell'attore; le tappe del suo lavoro, mentre ricapitolano le ricerche e i saperi di un secolo di teatro occidentale da Stanislavskij ad oggi, ci forniscono la misura e il senso complessivo di una «differenza del teatro» davvero sufficiente a definire non solo la specificità del teatro ma la sua effettiva – e non più convenzionale – autonomia culturale¹⁴. È questa una autonomia che ci permette di collocare o di proiettare il teatro in una dimensione che si può chiamare *a-sociologica*: in essa, possono considerarsi sospesi i rapporti e i condizionamenti che legano il teatro alla società di cui è espressione, e ci si deve invece concentrare in modo esclusivo sulla dinamica tra *azione* e *percezione* – sia analizzando il dialogo fisico e psicologico che si instaura tra attore e spettatore nel «teatro come arte della rappresentazione», sia penetrando il monologo che impegna la psiche e il corpo del Performer quando si arriva a isolare l'«arte teatrale come veicolo».

Con «relazione teatrale» si arriva allora ad intendere *l'essenzialità e l'intimità di un rapporto fra azione e percezione*, di un'oscillazione minima o dilatata fra questi due poli che fa da motore intrinseco dell'arte teatrale e che riguarda – non importa con quali sproporzioni quantitative e qualitative – sia il lavoro dell'attore che quello dello spettatore: l'endiadi attore/spettatore, prima di dar luogo a due ruoli complementari ma indifferenti, si ritrova infatti integra nell'identità e nell'attività di chiunque *pratici* teatro (ma stavolta «praticare» ritrova il suo senso arcaico e ambiguo di un «frequentare» che precede o si sovrappone al «fare»).

L'agire per essere visti e il vedere dall'esterno compiere un'azione, riguardano lo stesso individuo ed ogni individuo: l'arte teatrale (e non diciamo più «arte scenica», si badi) ha appunto questo segreto e questo compito, di penetrare, scindere e di nuovo riunire – a livelli sempre diversi o, se si preferisce, sempre più elevati – l'azione e la sua visione o viceversa la visione e la sua azione¹⁵.

L'attore e lo spettatore sono il risultato di una scissione che

¹⁴ Cfr. P. Giacché, *Un'equazione tra antropologia e teatro*, in «Teatro e Storia», 17, X, 1995, pp. 37-64.

¹⁵ Cfr. J. Grotowski, *Il Performer*, in «Teatro e Storia», 4, III, n. 1, aprile 1988, pp. 165-169; vedi anche: J. Grotowski, *Tu sei figlio di qualcuno*, in «Linea d'ombra», IV, n. 17, dicembre 1986, pp. 21-30.

solo per caso – o meglio per gioco – si è fissata in ruoli divergenti; ruoli affidati a individui diversi; individui collocati in un luogo o in una macchina dove – separatamente – si brucia l'azione e si consuma la visione. Questo trucco o quest'esperienza, che chiamiamo Teatro, non cancella però l'essenza della «teatralità»: se nella separazione dei ruoli sta scritta la sua storia, la sua origine e la sua utopia resta inscritta nel fondamento o nel ritrovamento di un'unità della quale attori e spettatori sono coscienti anche quando non ne sono consapevoli.

Ci sono state ed hanno avuto un peso enorme le eccezionali esperienze di grande e davvero *vivente* teatro, in cui al *decadimento della solennità* (in platea) si è risposto con l'*evocazione di una sacralità* (in scena), ma tutto questo – si dirà – non ha mutato né contagiato la regola. La provocatoria e reiterata proposta di far passare «il rito» da *confezione* a *ingrediente* del teatro – si potrebbe aggiungere – non sembra aver inciso né lasciato tracce sul consumo spettacolare come sul panorama dell'offerta attuale.

Ma è questo un ragionamento che tiene conto più dell'istituzione teatrale e dei suoi prodotti ordinari che non delle oggettive condizioni straordinarie cui si sottopone lo spettatore di teatro: una straordinarietà da cui non lo salvano certo né la sua estrazione da un pubblico di massa né la sua indifferenza e ignoranza. Basta infatti considerare come il semplice impatto con la progressiva e talvolta persino ricercata arcaicità dello spettacolo teatrale comporti uno spiazzamento inevitabile in quel consumatore che «per puro caso» si rechi a teatro. Che tale impatto si travesta in insormontabili difficoltà, si trasferisca nella noia o nel disagio, si traduca nell'insofferenza o insoddisfazione della «relazione», non elimina la verità del suo essere il risultato, appunto, di quest'ultima: *l'occasione e l'esperienza dello spettacolo teatrale costituisce di per sé uno scarto sensibile e perfino traumatico con i modi e le situazioni in cui lo spettatore o il consumatore contemporaneo si è inculturato.*

Disposto a gradi e soluzioni di finzione e di visionarietà finanche esasperata, il consumatore si sente al contempo inadatto alla condizione o al condizionamento che proviene dal suo ingresso nel quadro insopprimibile della «relazione teatrale». Che lo voglia o no (ma potremmo anche dire, che lo avverta o no), il consumatore è chiamato a indossare l'*habitus* scomodo dello «spettatore di teatro», e a misurarsi, perfino attraverso il rifiuto, con una ingombrante o sgradevole fisicità, con la responsabilità di una sua attiva compresenza. Può darsi che non conosca e soprattutto non capisca più la indefinita ma ineliminabile collaborazione a cui è chiamato, ma non per questo può evitarne la fatica.

Il teatro, come ogni altro «spettacolo dal vivo», non si distingue tanto per la presenza in carne ed ossa dell'attore, quanto per il richiamo che tale presenza esercita sulla fisicità dello spettatore. È una diversa qualità di impegno e di attenzione, una precondizione fruitiva che impone logiche e tecniche psico-fisiche tanto impegnative quanto dimenticate; simili, ma di segno contrario a quelle a cui si ricorre abitualmente quando si assiste a un avvenimento sportivo, giacché allo sfogo, all'entusiasmo, alla partecipazione, corrisponde piuttosto – a teatro – una *regola di assorbimento dell'energia* parallela a quella che governa l'azione scenica¹⁶.

Inculturati dai media, allenati da nuovi dispositivi e meccanismi della fruizione, sottomessi all'egemonia degli altri mezzi e linguaggi che hanno preso il posto dell'antica «arte della rappresentazione per azioni» (come la definiva Aristotele), si è spesso tentati di attribuire il fallimento o la difficoltà della ricezione all'inadeguatezza di un'arte della finzione, che non è più all'altezza di quell'*illusione di realtà* che lo spettatore insegue e che lo diverte¹⁷. Ma la verità è che la «finzione scenica» ha da tempo abbandonato quel terreno e quello scopo alla concorrenza, e si è progressivamente impegnata al rafforzamento della «relazione teatrale»: è su di essa che alla fine sembrano convergere gli sforzi dell'arte dell'attore, ancora una volta in un certo senso orientata – come già era *in statu nascenti*, ovvero in epoca barocca – verso un *fine edificante*. La meraviglia però stavolta non è più il mezzo adoperato, ma semmai sta nel risultato relazionale che si intende raggiungere: anzi, vista dalla parte dell'attore, è lo spettatore «*al fin la meraviglia*» che il teatro contemporaneo intende edificare, poiché non si tratta più di stupirlo o divertirlo ma letteralmente di *ri-crearlo*.

È questo un compito che appare al vertice delle eccezioni più radicali e della ricerca teatrale più avanzata, ma giocoforza ap-

¹⁶ Il principio dell'assorbimento dell'energia è uno dei più importanti fra quelli individuati da Barba nella sua analisi della pre-espressività dell'attore; cfr. E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 79-123. La nostra tesi è quella che, almeno in questo caso, la «reazione» dello spettatore di teatro obbedisce alla medesima norma. Del resto, non si tratta di indebite estensioni o di coincidenze, ma della inevitabile rifrazione nel campo della «visione» – ovvero nel ruolo e nel luogo dello spettatore – dei principi che regolano l'azione scenica.

¹⁷ L'«illusione di realtà» è da tempo palesemente affidata allo spettacolo cinematografico, che sa difendere questa conquista persino dagli assalti della televisione e della sua «realtà virtuale». Cfr. P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991, p. 72.

partiene anche alle regole di base di ogni teatro attuale, dal momento che rigenerare lo spettatore teatrale è un *effetto* persino involontario di ogni rappresentazione scenica, anche quando non lo si vuole riconoscere come causa della sua «differenza».

Il consumo dell'attore e la produzione dello spettatore

Senza lo spettatore, senza inseguire il recupero o addirittura promuovere il trionfo di questa obsoleta «attività» o mitica «identità», l'arte della finzione scenica dovrebbe poter vivere fuori del campo della relazione teatrale. E così è se vi pare, ogni volta che la produzione scenica si affida e si annulla nel Mercato, ogni volta che lo spettacolo teatrale lo si trova esposto allo sguardo o all'acquisto del nuovo consumatore-turista che affolla il reparto cultura di quell'immenso Supermarket, che ieri fungeva da metafora del sociale e che oggi è la società – o, per dirla con Alberto Abruzzese e gli altri suoi cantori – «la civiltà dello spettacolo».

Il fatto su cui vogliamo insistere è che, invece, questo obbligatorio adattamento e apparentemente facile appiattimento, al teatro non è concesso. Come si è visto, è la sua stessa definizione a fare resistenza, anche se non basterebbe da sola a giustificare la sua permanenza. Perché infatti il teatro non è del tutto sparito (anche se non è detto che quest'ultimo «evento» non debba o non stia per succedere)?

È molto probabile che il motivo della sua ostinata sopravvivenza sia da ricercare nell'inesauribile riproporsi dell'*azione* più che nella resistenza e nell'efficacia della sua *visione*; sono le motivazioni e le moltiplicazioni degli attori, oppure le successive ondate di mode e di subculture che approdano o si alimentano del «fare teatro», i fenomeni che hanno fin qui garantito la sua antistorica presenza. Negli ultimi decenni, persino la riproposizione e la relativa salute di cui ha goduto il teatro istituzionale o ufficiale, si possono considerare debitrice dei movimenti e dei mutamenti generati dai vari teatri di base, di sperimentazione, di animazione, di settore o di servizio, che si sono succeduti e si sono diffusi incessantemente fino ad oggi.

Oltre all'involontario sostegno, anche la consapevole ridefinizione di un mercato teatrale – o meglio di uno spazio e di un ruolo del teatro nel mercato culturale e spettacolare – si deve sostanzialmente alle forme minime della sperimentazione e ai generi bassi dell'attività scenica. Basta considerare le cifre del «teatro ragazzi» in Italia come in tutta Europa, ovvero la proliferazione

degli *stages* e dei corsi di apprendimento, oppure anche l'infiltrazione della pratica teatrale nella rete del servizio e dell'intervento sociale, per rendersi conto del peso economico e del rilievo sociologico che questa «area ecologica» del teatro ha nel contesto dell'arte e della cultura teatrale contemporanea¹⁸.

Questo fenomeno ha forse accelerato la dispersione definitiva della *società del teatro*, ma per contro ha diluito e moltiplicato la presenza del teatro nel sociale: una attuazione di (e un'attenzione verso) pratiche teatrali che ha finito per dar corpo a una generica e contagiosa «cultura dell'attore», intesa come nuova modalità e finalità del consumo culturale. In tale quadro, il «teatro come consumo» ha in qualche modo cambiato il suo orientamento, riguardando l'attore più dello spettatore e proponendo «l'attività teatrale come consumo»¹⁹ prima e al posto della fruizione spettacolare. Si è così generata un'incredibile dilatazione dell'offerta spettacolare, che – come peraltro è sempre stato per le forme amatoriali e dilettanti – si giustifica soltanto in quanto variante della domanda e nuovo capitolo del consumo: oggi più che mai, infatti, «consumare teatro» significa e raccoglie il fenomeno del «fare teatro» alla stessa stregua di quello del «vedere teatro».

Il teatro si rivela così, peraltro, come l'ambito dove con maggiore frequenza o appena con maggiore visibilità, si riscontra quell'ambivalenza che riguarda ogni altro consumo culturale. Almeno teoricamente, l'esperienza diretta, o l'apprendimento di una tecnica particolare, non è più in contraddizione con la fruizione del prodotto; ormai, in quasi tutti i settori del mercato e quasi per ogni tipo di consumo, la partecipazione attiva al *processo* si somma algebricamente – e in modo salutare – con il godimento del *risultato*.

Non c'è dunque una *distanza* del teatro dal Mercato, ma semmai – come abbiamo sostenuto fin qui – un'insopprimibile *devianza*. A fronte di un consumatore così ridefinito, lo spettatore aumenta infatti paradossalmente di importanza e diviene una necessità o una polarità verso la quale si orienta ogni esperienza di ricerca.

¹⁸ È Ferdinando Taviani ad avere più volte utilizzato la metafora ecologica per spiegare l'ambiente del teatro e soprattutto per valorizzare le piccole forme e gruppi teatrali come l'*humus* fertile e insostituibile della cultura teatrale contemporanea.

¹⁹ Sulla «attività teatrale come consumo» vedi: P. Giacché, *Antropologia culturale e cultura teatrale. Note per un aggiornamento dell'approccio socio-antropologico al teatro*, in «Teatro e Storia», 4, III, n. 1, aprile 1988, pp. 23-50. Cfr. pp. 29-32.

Si può in effetti ricapitolare tutta la storia della ricerca teatrale (alla cui periferia staziona con pieno diritto la vasta area della sperimentazione e dell'animazione, nonché delle forme spurie del «fare teatro come consumo») nel segno e nel senso di una altrettanto ostinata e antistorica ricerca dello spettatore.

Non si è ancora riflettuto abbastanza – per restare nei più stretti confini dell'attualità – sugli esiti immediati e sull'eredità sul piano della formazione del pubblico teatrale di una lunga, pluridecennale «stagione teatrale»²⁰, in cui sia i grandi maestri che i piccoli gruppi che l'hanno caratterizzata hanno proposto cambiamenti di luogo e di ruolo agli spettatori: talvolta con operazioni vistose e provocatorie e talaltra appena alterando le convenzioni o le distanze; talvolta con coinvolgimenti nell'azione e talaltra soltanto modificando lo spazio o il tempo della visione.

Non c'è bisogno di arrivare all'*happening* o di citare il Living Theatre: anzi, chi ricorda ovviamente gli eccessi o gli esempi più alti, raramente li pone in rapporto con le infinite e ripetute proposte di teatro fuori dal teatro, oppure con il ricorso a semplici rituali di accoglienza in sala; tutte cose che raggiungevano lo scopo di sottolineare la «relazione» nei termini di una vicendevole ospitalità e suggerivano i tracciati e i modi di un comportamento fruitivo corretto.

Per lo spettatore, la consapevolezza della scelta in opposizione alla legge dell'intercambiabilità, l'assolvimento di un impegno interpretativo e di un ruolo creativo, l'obbligo di un regalo di attesa e di attenzione gratuita, costituiscono ancora i capisaldi di un galateo formale che può fare da guida a un «contatto» sostanziale, come lo chiamava Julian Beck. Un contatto che si verifica quando si apprende come la legge della presenza scenica dell'attore influenzi e si rifletta nella presenza in sala dello spettatore: i principi che rendono efficace l'azione hanno una corrispondenza in quelli che regolano la reazione, dato che entrambe le tecniche psico-fisiche del far vedere e dell'avere la visione²¹ obbediscono alla logica dell'*extra-quotidianità*, sopportano sia pure in misura diseguale le spese di una *antieconomicità* che è la legge principale di un'arte dello spettacolo, alla quale è indispensabile il complemento della creatività dello spettatore.

²⁰ Si può parlare di una straordinaria «stagione teatrale» che va dalla fine degli anni Sessanta alla prima metà degli anni Ottanta, dato che l'intero periodo è stato caratterizzato da una insospettata e inaspettata fioritura dell'attività e del consumo di teatro. Cfr. P. Giacché, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Milano, Guerini, 1991, pp. 111-113.

²¹ Sulle «tecniche del corpo dello spettatore», vedi *ibidem*, pp. 97-100.

Allo spettatore di teatro non basta la complicità della *comunicazione*, ma occorre la corrispondenza della *cooperazione* perché il suo scopo ultimo non è quello di recepire un messaggio o al limite di attivare uno scambio, ma di sorreggere insieme all'attore la magia di uno spazio-tempo sospeso, di supportare la finzione di un intero edificio e di autenticare una relazione tanto effimera quanto vitale.

Per questo, nemmeno l'esperienza complessa di un consumo che ha conquistato oltre al «vedere» anche il «fare teatro» è sufficiente e appagante. Senza restaurare o inventare il ruolo dello spettatore, il teatro si divide e dunque si interrompe (la *finzione* si divide in virtuosi solipsismi e la *relazione* si interrompe dando luogo a impotenti monologhi): precipita in derivati interessanti e intelligenti, che però non concedono al fruitore o all'utente il dono dell'unica illusione che conti, quella di essere – a teatro – una parte del teatro vivente.