

Make spectator great again!
 Uno spaccato della partecipazione spettatoriale
 nell'edizione 2019 della Biennale Teatro
 Edoardo Lazzari

La questione dello spettatore sembra essere abbastanza recente negli studi dedicati alle arti performative. In verità questo è un tema che può essere fatto risalire a molto tempo prima, ma a solo da poco che si è iniziato ad investire e ad analizzare la sua figura¹. Lo spettatore è storicamente parte fondamentale del dispositivo scenico come ricettore passivo per eccellenza, l'unica azione di cui può farsi portavoce è quella del guardare. Quindi potremmo dire che, inizialmente, nell'ambiente di studi che hanno come oggetto i mass-media, la propagazione e la ricezione dell'informazione, lo spettatore ha il ruolo chiave di "cavia". Seguendo solo alcune delle considerazioni che nel tempo si sono susseguite in merito a questa figura, alla sua funzione e alle sue declinazioni, si proverà, ora, ad analizzare un breve ribaltamento della ricezione di questa soggettività essenziale all'esperienza teatrale. Per Guy Debord la passività dello spettatore diventa la regola di comportamento delle masse contemporanee, e di fatto cancella la possibilità di qualunque esperienza reale e quindi anche quella di qualsiasi azione politica². Nel 1998, Marie-Madeleine Mervant-Roux, teorica teatrale del CNRS di Parigi, che nel suo *L'Assise du Théâtre: pour une étude du spectateur* definisce lo spettatore come un «essere atrofizzato, paralizzato e handicappato» e ancora come «un prigioniero» della scena³. Ma il pregiudizio nei confronti dello spettatore, e in particolare di quello teatrale, ha radici ben più profonde e radicate, è addirittura Jean Jacques Rousseau, infatti, che in un piccolo *pamphlet* di invettiva

¹ Si pensa in particolare ad un volume collettaneo, numero speciale della rivista «Alfa-beta2» intitolato *Elogio allo spettatore* ed edito da DeriveApprodi nel 2019.

² G. Debord, *La Société du Spectacle*, Buchet-Castel, Paris 1967; trad. it. *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 1997.

³ Mervant-Roux nel suo libro definisce così lo spettatore: «Le spectateur ordinaire a été décrit comme un être atrophié, paralysé, handicapé. Ou comme un prisonnier»; M.-M. Mervant-Roux, *L'Assise du Théâtre : Pour une Étude du Spectateur*, CNRS, Paris 1998, p. 133.

del 1758 – intitolato *Lettre sur les spectacles à d'Alembert*⁴ – condanna la condizione umana dominata dall'apparire. In questa breve lettera, il filosofo francese capovolge una plurisecolare tradizione di ascendenza aristotelica negando del tutto e con radicale paradossalità l'utilità del teatro e degli spettacoli – per lui relegati a 'trionfo dell'apparenza' – per denunciare i fasti e le miserie della nascente società dello spettacolo, nella quale il dominio sulle passioni e sui sentimenti è la posta sia del gioco teatrale che del controllo politico dell'opinione pubblica. A tale perversione del rapporto etica-estetica, Rousseau contrappone il sogno di una comunità di uomini liberi e uguali, dove ogni differenziazione tra spettatore e spettacolo scompare. Il testo tenta già all'epoca di superare la dicotomia scena/platea, diventando anche una sorta di manifesto di una democratizzazione dell'arte teatrale oramai ritenuta inutile in quanto inseparabile (come si svilupperà pienamente negli anni '50 del Novecento nello spazio dell'*happening* e della partecipazione collettiva) dalla vita stessa⁵.

La reazione produttiva e registica a questa (de)qualificazione spettatoriale sfocerà nella nascita e nello sviluppo di una dimensione rivoluzionaria da un punto di vista drammaturgico e concettuale di tutta quella parte di teatro che nascerà in America e in Europa a partire dagli anni Sessanta. In questi anni, infatti, il coinvolgimento spettatoriale è parte integrante della drammaturgia scritta ed esperienziale dei dispositivi teatrali e rimarrà tale nonostante la qualità partecipativa dello spettatore all'occhio critico subirà delle modifiche nel tempo. Ed è qui che possiamo parlare delle esperienze del teatro politico del collettivo americano Living Theatre di Judith Malina e Julian Beck ma anche del cosiddetto "Terzo Teatro"⁶ che passa dal Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski all'Odin Teatret di Eugenio Barba. È soprattutto nelle lun-

⁴ J. J. Rousseau, *Lettre à mr. D'Alembert* (1758); trad. it. *Lettera sugli Spettacoli*, Aesthetica, Palermo 2003.

⁵ Per approfondire meglio la congiunzione e il rapporto che si andrà sempre più ad assottigliare tra arte e vita, in particolare nelle forme artistiche degli *happening*, si rimanda ai seguenti testi: S. Sontag, «Gli happening: un'arte di giustapposizione radicale», in S. Sontag, "Happenings an Art of Radical Juxtaposition" (1962), in *Against Interpretation and other essays*, 1966; trad. it. di P. Dilonardo, *Contro l'interpretazione e altri saggi*, Nottetempo, Napoli 2022; Le pubblicazioni della storica dell'arte Roselee Goldberg come *Performance: Live Art, 1909 to Present* (1979), *Performance Art: from Futurism to Present* (1988), *Performance Now: Live Art for the Twenty-First Century* (2018), ma anche il volume di recente pubblicazione: I. Caleo, P. Di Matteo, A. Sacchi (a cura di), *In Fiamme: La Performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, bruno, Venezia 2022.

⁶ Sarà lo stesso Eugenio Barba a scrivere *Il Manifesto del Terzo Teatro* nel 1976 a cui poi aderiranno varie compagnie ed artisti europei di quegli anni.

_____ Edoardo Lazzari, Make spectator great again! _____

ghe ed eterogenee sperimentazioni di Grotowski che rientra la questione primordiale del rapporto attore/spettatore che per il regista polacco sta alla base della pratica teatrale⁷. Proprio Grotowski, inoltre, partecipa all'edizione della Biennale Teatro nel 1975 allora diretta da Luca Ronconi – intitolata per l'occasione *Un Laboratorio Internazionale* – dove porterà il suo ultimo esperimento spettacolare all'Isola di San Giacomo in Paludo: *Apocalypsis cum Figuris*. La funzione che Grotowski concede allo spettatore durante tutta la sua ricerca è però quella del «testimone»⁸.

Lo spettatore in questo caso può essere ancora ritenuto un visitatore con lo sguardo sulla scena, ma non ha ancora la facoltà di agire attivamente all'interno della drammaturgia dello spettacolo.

Solo negli anni più recenti – forse proprio con la teorizzazione del paradosso dello spettatore⁹ – lo spettatore ha recuperato piene facoltà drammaturgiche all'interno del dispositivo teatro. Dopo che è stato risollevato dalla sua posizione, lo spettatore ha ora la capacità di leggere, di scrivere e di riscrivere tutto ciò che vede. Ciò che vede non è quello che ha davanti a sé, ma quello che ricostruisce dentro di sé. Dalla sua nuova posizione emancipata può decidere come e quanto modificare il corso degli eventi, distruggere o coincidere con lo spettacolo in cui compartecipa.

Il teatro della seconda metà del Novecento si è re-immaginato come dispositivo di incontro fra comunità e persone, come strumento di crescita – innanzitutto umana – fondata sulla sperimentazione di una diversa modalità di relazione. E ora sembra che gli artisti della scena degli anni Dieci del nuovo millennio stiano tornando a pensare con forza rispetto alle varie modalità spettatoriali, mettendone in discussione la dimensione passiva e coinvolgendo in maniera eterogenea il

⁷ « E così non ci rimane che l'attore e lo spettatore. Possiamo perciò definire il teatro come 'ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore' », dice Grotowski nel suo libro *Per un Teatro Povero*. J. Grotowski, *Per un Teatro Povero*, Bulzoni, Roma 1968.

⁸ In una conferenza di quegli anni, Grotowski lo descrive così: «La vocazione dello spettatore è essere osservatore, ma soprattutto essere testimone. Testimone non è colui che mette il proprio naso ovunque, che si sforza di essere il più vicino possibile o anche di interferire nell'attività degli altri. Il testimone si tiene un po' in disparte, non vuole intromettersi, desidera essere cosciente, guardare ciò che avviene dall'inizio alla fine e conservarlo nella memoria. » L. Flaszen, C. Pollastrelli, R. Molinari (a cura di), Jerzy Grotowski, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, p. 138.

⁹ Il paradosso dello spettatore è una teoria all'interno de *Le spectateur émancipé*, un saggio del filosofo francese Jacques Rancière pubblicato per la prima volta nel 2008 dalla casa editrice La Fabrique, poi in Italia da DeriveApprodi nel 2016.

pubblico nelle creazioni, fino a farlo diventare un vero e proprio agente drammaturgico.

Per andare ad analizzare e sciogliere alcuni nodi, cercando degli indici differenziali della partecipazione e del coinvolgimento spettatoriale nell'attuale panorama delle arti dal vivo, ci si è immersi in un contesto tanto peculiare quanto indicativo in quanto spazio di rappresentanza e rappresentazione del teatro di quell'anno: la Biennale Teatro. Indice assoluto da seguire per indagare questa forma di drammaturgia è una buona parte degli artisti e delle artiste che sono stati chiamati a rappresentare la componente estera durante l'edizione del 2019 della Biennale. Delle prime eco di queste nuove modalità di drammaturgia inclusiva si erano già viste nell'edizione 2016¹⁰, ma è in una chiave più complessa e diversificata che possiamo ritrovarle nell'edizione 2019. Molti degli artisti stranieri presenti a Venezia lo scorso anno rappresentano un esempio eccellente per analizzare il fenomeno oramai più che presente della cosiddetta "drammaturgia partecipativa" o "drammaturgia spettatoriale".

L'evento artistico diventa sempre più un evento dell'esperienza, un momento in cui si possono sperimentare nuove forme relazionali con il mondo che ci circonda. Un fenomeno rintracciabile soprattutto in alcune creazioni che mettono il pubblico in una condizione continua di cambiamento e di riassetto, dove nulla è definito in principio. È parso particolarmente funzionale, in questo processo di metamorfosi e ibridazione dell'evento scenico, il collettivo olandese Club Gewalt.

Club Gewalt è una giovane formazione di sette performer ed una dramaturg, tutti di età compresa tra i ventisette e i trent'anni, che si presentano con due lavori molto diversi tra loro ma evidentemente accomunati da una poetica precisa. Se il primo spettacolo *Yuri, a workout opera* si presenta come un musical alienante e scanzonato che parla dell'ascesa e conseguente discesa di uno degli atleti più famosi in Olanda, Yuri van Gelder, il secondo lavoro presentato alla Biennale Teatro è un format complesso e multiforme.

¹⁰ Durante il 44. Festival Internazionale del Teatro diretto da Àlex Rigola erano presenti gli artisti Roger Bernat e Stefan Kaegi con due lavori che prevedevano la partecipazione del pubblico all'azione scenica.

_____ Edoardo Lazzari, Make spectator great again! _____

In *Club Club Gewalt 5.0 Punk*¹¹, l'intento del gruppo è di farci entrare in un vero e proprio locale notturno come possiamo aspettarcelo nella realtà. Al suo interno troviamo tutto quello che ci aspetteremmo: il bar, dei baristi che preparano dei cocktail, un clima di festa e delle persone che si godono già la serata. Ci viene consegnato un libretto su cui c'è scritto *Punk, Chapter 1 - An Introduction*: si intuisce che c'è qualcosa da imparare o per lo meno qualcosa che ci verrà insegnato. Questo sarà solo il debutto di un'esperienza teatrale in quattro quadri e della durata di più di due ore capace di portare lo spettatore in un turbinio di divertimento e 'fisicofollia', come l'avrebbero definita i futuristi. Durante il primo quadro, l'assetto scenico è quello di un vero e proprio locale per concerti live. I Club Gewalt si trasformano nel loro corrispettivo di *punk band* e gli spettatori sono il loro pubblico di fan. La scaletta si compone di una serie di brevi canzoni che fungono da manifesto politico del collettivo olandese. Si passa dalla cover di *Discoteca*¹² – famoso brano del 2006 degli Exchpoptrues – a brani inediti come *I'm a Rock and Roll Artist*, *Fuck U Pay us*¹³, *Feminism*¹⁴ a *Society*, *Eat Meat*¹⁵ e *It is time*. I testi e le canzoni di Club Gewalt hanno un messaggio chiaro e preciso, sono testi programmatici che servono al gruppo ad assumere una postura politica definita e radicale che pone le sue basi sulle filosofie femministe ed ecologiche, evidenziando posizioni a favore del vegetarianismo e della rivendicazione di ruoli femminili, ma anche contro il *bodyshaming*, la Disney e contro le modalità sessiste ed elitarie di controllo e funzionamento della società capitalista. Questo è il primo passo per creare un patto di fiducia tra performer e spettatori, sono le regole non implicite messe in campo dai Gewalt. I libretti di volta in volta sono delle tracce del percorso spettacolare della scena, e fungono da riferimento teorico ma anche da libretto d'istruzione rispetto al come comportarsi all'interno della scena. Si passa quindi dal concerto al varietà ed è una lecture-performance della Genesi secondo Gewalt - intitolata *Capitalismo, una commedia* - che riapre il quadro secondo della serata. Durante il racconto, la nascita del mondo viene ripercorsa esattamente come nei testi sacri fino al settimo giorno dove i Gewalt immaginano prima la nascita del feudalesimo (nato morto), poi del comunismo (con i quali baffi Dio si soffoca) e infine di Kapitalismus¹⁶.

¹¹ CLUB GEWALT GOES PUNK. ENTER THE REBELLION. TAKE NO SEAT, BUT GRUNT ALONG. EMBRACE THE SWEET SOUNDS OF OUR PINK GUITARS. HONOR NO TRADITION, BUT HONOR THE RIOT. SNIFF SOME GLUE. WAKE UP. WATCH THE WATCHMEN. GET REAL ANGRY. JOIN THE

Il quadro continua trasformando la scena in un vero e proprio *cabaret - one man show* di Amir Vahidi/Kapitalismus che intrattiene il pubblico prima con una serie di battute-simbolo dell'era contemporanea intrise di sessismi e razzismi di ogni genere da cui il gruppo volutamente si distacca¹⁷ per poi continuare con imitazioni di Jon Snow di *Game of Thrones*, di Matthew McConaughey e dal cartone animato *Rick & Morty*. Tutta la parte finale di questo quadro è volta a rendersi il più volgare, futile e fastidioso possibile agli occhi del pubblico. È la rappresentazione stessa di Kapitalismus, ovvero del periodo storico in cui noi stessi viviamo. In *Bingo, un gioco di vita*, il terzo quadro dello show, il pubblico viene diviso in quattro squadre identificate da diversi colori. La prima squadra a fare cinquina deve urlare «Bingo!» così da poter accedere al premio racchiuso in una delle quattro pignatte appese al soffitto, ciascuna indicante alcuni dei problemi del nostro presente: eurocentrismo, violenza sugli animali, sessismo, razzismo. Nella frenesia del gioco portato al parossismo da musica ad alto volume, grida di giubilo indotte dai performer, domande quiz a tema economico e pignatte distrutte a colpi di mazza ci viene ricordata la spropositata cifra in milioni di dollari che gli americani spendono ogni anno in questo gioco. Infine nella quarta parte, *Politica, un dramma*, due performer vestiti rispettivamente da Jon Snow e Daenerys Targaryen, personaggi della celebre serie tv *Game of Thrones*, inscenano un botta e risposta

MANIFESTO. NEVER, NEVER OBEY. (dal testo di presentazione dello spettacolo)

¹² TheDjax51, *Exchpoptrue - Discoteca*, www.youtube.com.

¹³ *Fuck U, Pay us, Cisgender, anglo-saxon patriarchy, Suck my pink, moist, Pussy Suck me, Suck me with your dick.*

¹⁴ *Feminism* è un testo composto solo da nomi di personaggi femministi tutelari della compagnia. Si passa - solo per citarne alcune - da Judith Butler a Frida Kahlo, da Madonna a Missy Elliott e dalle Pussy Riot a Pamela Anderson.

¹⁵ *Eat Meat, If you eat meat, you are a schmuck, I wish you a painful zit, Who can still choose to be a carnivore, these days?, I think you all are super gross, If you eat meat, you are a schmuck.*

¹⁶ «[...] a cui Dio disse: Andate, riempite la terra e soggiogatela, e dominate sulle persone e su ogni essere vivente che si muove sulla terra, attraverso l'offerta e la domanda, per non avere proprietari di capitali che consumino completamente i loro profitti, ma reinvestano nella loro attività, affinché aumenti esponenzialmente il poter d'acquisto internazionale. Perché tu sei Kapitalismus.» il testo è tratto dalla pagina 3 del secondo libretto dello spettacolo *Capitalismo, una commedia*.

¹⁷ «[...] Amir Vahidi si presenta, è un comico. Amir fa battute molto offensive sulle signore grasse. Noi come CLUB GEWALT non tolleriamo questo tipo di scherzi. È molto, molto offensivo. Non lo tradurremo. Meno si capisce, meglio è. CLUB GEWALT rinnega questa parte della performance. Non ci piace prendere in giro i corpi delle persone. Amate il vostro corpo! CLUB GEWALT promuove la *body positivity*. Questa è stata tutta un'idea di Amir.» testo tratto dalla pagina 4 del secondo libretto dello spettacolo *Capitalismo, una commedia*.

Edoardo Lazzari, Make spectator great again!

costellato di tentativi vicendevoli di assassinio le cui parole sono tratte da un confronto tra Bernie Sanders, uno dei leader democratici americani, e Scott Pruitt, repubblicano, negazionista delle influenze delle emissioni di gas serra nei cambiamenti climatici e designato alla guida dell'Agenzia per la protezione dell'ambiente dall'amministrazione Trump. In occasione della replica italiana dello spettacolo, i Gewalt aggiungono anche un intermezzo surreale (ma reale) tra l'ex Ministro dell'Interno Matteo Salvini in dialogo con il deputato PD Khalid Chaouki sulla questione sbarchi di migranti di Italia. Durante tutto lo spettacolo, gli spettatori sono chiamati a essere degli agenti trasformanti sia per la loro condizione stessa sia in quanto agenti drammaturghi attivi. Da una parte a renderli partecipi c'è sicuramente una continua ri-spazializzazione all'interno del dispositivo scenico, dall'altra questi vengono continuamente invitati ad agire in quanto performer, come succede nella scena del *cabaret* in cui sempre Amir invita diversi spettatori a prendere parte agli *sketch* o come anche nel caso del Bingo dove gli spettatori sono i protagonisti assoluti del gioco. I libretti¹⁸, inoltre, rappresentano e testimoniano in maniera lapalissiana la forma circoscritta della drammaturgia di Club Gewalt che così tende sempre di più a rassomigliare all'altro spettacolo presentato alla Biennale, *Yuri*. La differenza sostanziale, però, sta nel fatto che quella di *Club Club Gewalt 5.0 Punk* potrebbe essere definita una drammaturgia dell'istante, ossia un dispositivo drammaturgico molto costruito e messo a sistema, ma un sistema chiuso al cui interno può accadere di tutto.

Il secondo caso di cui ci occuperemo è, in termini di coinvolgimento spettatoriale, molto diverso. Gli spettacoli in questione sono due: *All Inclusive* e *Automated Sniper*. Due dei tasselli che vanno a formare il trittico presentato dall'artista tedesco Julian Hetzel durante l'ultima edizione della Biennale Teatro 2019. Hetzel – un caso molto particolare della nuova drammaturgia europea – si definisce un *performance maker, musician e visual artist*¹⁹, si è diplomato nel 2013 al DAS Theatre di Amsterdam, uno dei nuovi luoghi della formazione per le arti performative²⁰, ed è anche il batterista del collettivo musicale Pentato-

¹⁸ I libretti dei diversi quadri sono delle formalizzazioni *ad hoc* per le repliche della Biennale Teatro. Infatti non erano previsti nella forma originaria dello spettacolo, ma per delle questioni di comprensione del testo sono stati esplicitamente richiesti dalla direzione artistica.

¹⁹ Dal suo sito personale: <http://julian-hetzel.com>.

²⁰ Da Das Theatre è uscito anche Michele Rizzo, coreografo-danzatore italiano che con lavori come *Higher* e *Higher xtn* si sta imponendo nell'attuale panorama delle arti perfor-

nes. La ricerca di Hetzel è una ricerca votata al contemporaneo. I suoi lavori mettono in campo tutta una serie di meta-interrogativi sull'arte stessa e sulle dinamiche politiche del nostro contemporaneo. Tutti i suoi spettacoli - come lui stesso afferma - sono collegati da un *fil rouge* che utilizza la distruzione come approccio metodologico. Per Hetzel la distruzione è «un atto creativo e di creazione al contempo»²¹. Durante l'incontro con il pubblico che lo ha visto protagonista al Giardino Marcegaglia, Julian Hetzel spiega: «Il teatro è uno spazio inclusivo dove la drammaturgia corrisponde alla possibilità di rimanere liberi dalle altre discipline e attraverso la rottura e la distruzione si dà vita alla trasformazione del reale in scena»²². Quella di Hetzel è una drammaturgia totale che abbraccia insieme la coreografia, l'arte visiva e la parola. Hetzel insieme al suo drammaturgo - Miguel Angel Melgares - sono sostenitori di una cosiddetta "drammaturgia multipla", una drammaturgia che va a sommare differenti elementi e linguaggi come accade nella vita quotidiana. Il racconto di Hetzel e collaboratori è sicuramente un racconto senza *mimesis*, detto in una lingua che è interamente 'della scena'. Al centro di queste produzioni, più che l'obiettivo di raccontare qualcosa c'è un 'dispositivo di racconto'. Sono spettacoli che si collocano in qualche modo nel solco di quel 'teatro del dispositivo', il cui discorso si sviluppa nel far accadere qualcosa, innescare un processo, una riflessione, una reazione, più che raccontare una storia. Tuttavia l'innescare di questo processo non ci porta verso qualcosa di astratto, indicibile, intuitivo, ma verso qualcosa di caldo, umano, dicibile. È piuttosto una frizione con la realtà a produrre un meccanismo di racconto, senza pretesa di rappresentazione (o almeno non sempre). Le storie che animano la scena non sono il prodotto di un solo punto di vista, ma di una pluralità che può nascere da una ricerca, da un laboratorio di sguardi e di voci. La loro genesi rovescia il rapporto tra autore e realtà così come quello tra autore e pubblico. Lo spettatore ancora si sostituisce o si affianca agli attori/performer professionisti.

All Inclusive inizia come se fosse uno spettacolo di danza contemporanea. In scena vediamo un performer - danzatore a petto nudo su

mative e che ha firmato insieme a Hetzel il terzo spettacolo presentato alla Biennale: *I'm Not Here Says the Void*.

²¹ BiennaleChannel, *Biennale Teatro 2019 - Encounter with Julian Hetzel*, www.youtube.com.

²² *Ibid.*

_____ Edoardo Lazzari, Make spectator great again! _____

un piedistallo e dietro di lui, sulla destra, un uomo seduto su una sedia. A poco a poco il tempo va avanti, il performer cambia posizione, ma rimane sempre statico, s'immobilizza di volta in volta in forme a noi sconosciute. L'altro performer si alza e inizia a manovrarlo come se fosse un manichino. Le posizioni assunte dal performer non sono iconiche, non riconducono il nostro sguardo a nessun'immagine conosciuta. Tutto resta indecifrabile fino a quando il primo performer s'inginocchia ed assume una posizione di preghiera. A questo movimento, il secondo performer risponde infilandosi tra le gambe dell'altro performer e provocando in lui una sensazione di terrore. Dopo aver simulato uno strangolamento, sempre come se fossimo davanti un *tableau vivant*, i due iniziano a muoversi e a lottare per davvero. La scena si anima sempre di più. Su uno schermo bianco, che fino a quel momento sembrava tutt'altro, appaiono delle foto di guerra tratte dall'archivio dell'organizzazione non-profit *World Press Photo* che riusciamo immediatamente a ricondurre a tutte le pose che avevamo visto assumere pochi attimi prima dai performer in scena. La scena sembra sempre di più una *pièce* di coreografia documentaria alla maniera di Arkadi Zaides²³. La scena, però, attraverso una musica allo stesso tempo parodica ed orecchiabile²⁴, si trasforma in uno stacchetto televisivo più che in un'inchiesta politica. La scena s'interrompe e quasi in maniera premeditata dalle tende nere del Teatro alle Tese si introducono due gruppi di spettatori. Un gruppo va a sedersi in platea, l'altro sale sul palcoscenico. Da dietro lo schermo bianco esce un'altra figura: una donna elegante che indossa un tailleur. La donna si presenta al gruppetto di quattro persone appena salite sul palco. Si chiama Bojana Fuchs, è una curatrice d'arte contemporanea del progetto ESCAPE (Exhibition Space for Contemporary Art and Performance Experience) e li/ci guiderà in una visita al museo di cui abbiamo già potuto esperire la prima opera (gli uomini-statua). La scena è sempre la stessa ma cambia continuamente, immergendoci in un tipico museo di arte contemporanea (il *white cube*) dove il contenuto si modifica costantemente anche se lo spazio che lo accoglie è apparentemente uguale. Bojana, quindi, presenta la seconda opera della mostra *All In-*

²³ Arkadi Zaides è un coreografo bielorusso-israeliano famoso per il suo spettacolo *Archive* in cui attraverso dei movimenti del corpo incorpora delle scene tratte da fotografie o video effettuati nei territori del conflitto israelo-palestinese. Si veda *Kunstenfestivaldesarts, Archive / Arkadi Zaides / Kunstenfestivaldesarts 2015*, www.youtube.com.

²⁴ [facebookvideonline](https://www.facebook.com/atomtm), *Atom TM - Stop Imperialist Pop*, www.youtube.com.

clusive: una statuetta, creata con una stampante 3D, rappresentante una scena iconoclasta. L'opera s'intitola ironicamente *Mosul strikes back* ed è la rappresentazione in scala 1:25 della distruzione di un monumento assiro di Mosul per opera dell'ISIS il 27 febbraio 2015. La curatrice fa notare ai visitatori del giorno come il video da cui è tratta l'opera in questione - un video pubblicato su YouTube²⁵ - sia diventato più famoso dell'opera originale: «Ed è così che l'atto di distruzione si trasforma in arte. È così che ci riprendiamo quello che Daech ci ha tolto... Non è meraviglioso?»²⁶. Più avanti nello spettacolo - dopo aver fruito dell'opera *From God to Dog*, un'installazione partecipativa che consiste in una decina di cani in porcellana da poter distruggere a piacimento e da poter poi portare comodamente a casa - Miss Fuchs illustra ai visitatori una scultura (chiamata «opera d'arte processuale») a forma di bomba, creata a partire da detriti veri polverizzati della città siriana di Homs e è a quel punto che uno dei visitatori prescelti all'ennesimo elogio del lavoro interviene dicendo: «Perché non ci va a vivere se le piace così tanto?». Il pubblico in sala esplose in un boato di applausi. È qui che la finissima drammaturgia di Hetzel si mostra in tutta la sua potenza performativa e reale allo stesso tempo. Lo spettacolo, una continua e sottile critica dell'arte contemporanea e del suo riappropriarsi del reale per nobilitarsi, diventa qui un dispositivo capace di creare una frizione tra la realtà e la sua rappresentazione. Uno spettatore, un rifugiato politico, un performer inconsapevole svela la forza di un dispositivo drammaturgico la cui efficacia è riposta nell'inatteso, nell'incognita. *All Inclusive* non finisce qui. Lo spettacolo infatti, come dice Hetzel stesso, «assilla e forsenna i sentimenti»²⁷ e come ogni spettacolo teatrale che si rispetti «rivela il problema ma non lo risolve»²⁸. E dopo aver mostrato opere d'arte che mettono in crisi il nostro sguardo colonialista di spettatori bianchi e borghesi all'interno di un festival internazionale di teatro contemporaneo, Julian Hetzel ci pone di fronte ad un concerto-sparatoria²⁹ dove la curatrice viene ammazzata, il piedistallo intriso di sangue diventa un'ennesima opera d'arte e infine - *coup de théâtre* - veniamo interrotti un attimo prima

²⁵ CBS This Morning, *ISIS destroys ancient artifacts in Mosul*, www.youtube.com.

²⁶ Battuta pronunciata dall'attrice Kristien de Proost durante lo spettacolo. Appunti personali.

²⁷ BiennaleChannel, *Biennale Teatro 2019 - Encounter with Julian Hetzel*, www.youtube.com.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ J. Hetzel, sito web dell'artista, <http://julian-hetzel.com>.

_____ Edoardo Lazzari, Make spectator great again! _____

di poter applaudire per essere invitati sul retro del palco, a fruire di un invitante *temporary shop* pieno di gadget sulla performance che rimetterà in discussione, ancora, il limite tra il nostro compiacimento e il nostro pietismo.

Bojana Fuchs, quindi, è una finta curatrice; la sua visita guidata, una sorta di futuro prossimo distopico dell'arte. Per contro, i rifugiati sono reali, scelti per interpretare il ruolo di un pubblico da istruire. La squadra di *All Inclusive* lavora ogni volta con diverse associazioni in ogni città in cui lo spettacolo viene presentato. Ed è questo che ha reso violente le polemiche sullo spettacolo quando è stato presentato ad Amsterdam o Düsseldorf³⁰.

Caso differente ma altrettanto puntuale è lo spettacolo *The Automated Sniper*, lavoro del 2017 sempre firmato dal duo Hetzel-Melgares. *The Automated Sniper* lavora ancora di più di *All Inclusive* su di una scrittura drammaturgica che man mano che lo spettacolo si sviluppa va a modificare l'ambientazione, il contesto iniziale della performance, diventandone parte integrante. Fulcro tematico dello spettacolo è la trasformazione della violenza in atto ludico. Partendo da una riflessione sulla distanza sempre maggiore che intercorre fra i combattenti e che lo sviluppo dell'industria di armi di guerra è riuscito a creare; due performer alla fine dello spettacolo vengono letteralmente bombardati di vernice proveniente da un laser posto sopra la testa degli spettatori in platea. La performance inizia come un innocuo gioco interattivo che richiede la partecipazione di volontari fra il pubblico per sparare sulle pareti bianche che delimitano il 'campo di battaglia' costituito dal palcoscenico, per poi proseguire in un'*escalation* di violenza attuata in tempo reale da un giocatore professionista in *Skype call* da Baghdad. Parallelamente a questo filone, la performance sviluppa una critica indiretta all'arte contemporanea che si compone sempre più di oggetti sistemati senza un apparente senso logico sapientemente installati dai due performer che danno loro dei classici titoli che si possono trovare dentro ad un *White cube* (come

³⁰ «[...] Molti intellettuali l'hanno odiato e mi hanno inviato delle e-mail particolarmente efferate», afferma Julian Hetzel. «Hanno ritenuto questa 'strumentalizzazione' dei rifugiati eticamente insostenibile, il che equivale a negare la capacità degli interessati di comprendere l'ironia, di negare la validità del loro consenso, nonché il loro desiderio, forse, di prendere in giro loro stessi il modo in cui gli artisti occidentali capitalizzano massicciamente la loro storia (sapendo che il 99% di questi artisti generalmente li invita a raccontare l'ennesima volta il dolore dell'esilio pubblico su dei *riff* di chitarra)». Cfr. Ève Beauvallet, *Julian Hetzel, la comédie de l'art compassionnel*, in <https://next.liberation.fr>.

Untitled n. X, Self-Portrait o Composition in white, ecc.). Una performance a forte impatto visivo ed emotivo, verosimile in quanto fondata su una porzione di realtà intrisa di guerra troppo spesso sottovalutata, nascosta, occultata. *Make Art Great Again*, scrive alla fine con una bomboletta nera sul bianco della parete uno dei performer, una chiara presa in giro parodica ma anche monito dello slogan della campagna politica di Donald Trump. Questo fra tutti è lo spettacolo che utilizza la modalità partecipativa nella maniera più esplicita e anche ortodossa del termine. Gli spettatori, infatti, vengono interpellati da una voce fuori scena presente durante tutto lo spettacolo. La voce, che ricalca nella nostra memoria quella suadente e persuasiva del personaggio di Samantha nel film *Her* di Spike Jonze, è un sussurro continuo che spiega le regole del gioco, incita gli spettatori nelle spartorie e crea una narrazione parallela e immaginifica trasformando le installazioni di arte contemporanea in torrette di controllo da distruggere e i performer in ribelli da abbattere. Lo spettacolo utilizza una drammaturgia testuale e d'oggetti (insieme a quella partecipativa) nella maniera più classica: giocando al gioco del teatro. Hetzel, anche questa volta, con la sua drammaturgia totale allarga la forbice tra realtà e rappresentazione portandoci in un dispositivo di iper-realtà e *self-consciousness*. Anche in questo caso, e forse sempre di più, lo spettatore/gli spettatori giocano un ruolo da protagonisti potendo intervenire non sulla drammaturgia 'a priori' del lavoro, ma agendo sulle sfumature, spostando l'asse di lettura in maniera minima e allo stesso tempo fondamentale.

L'ultimo caso che prenderemo in analisi per indagare le pratiche partecipative dell'ultima Biennale Teatro è quello di Miet Warlop e del suo spettacolo *Ghost Writer and the Broken Hand Brake*. Warlop è un'artista visiva belga formatasi al KASK, The Royal Academy of Fine Arts di Gent che esplora la pratica teatrale mescolando generi che vanno dalla scrittura coreografica al teatro di figura. In *Ghost Writer*, gli spettatori entrano in uno spazio completamente al buio e la platea in quanto dispositivo scenico privilegiato e di fruizione frontale viene meno. Gli spettatori sono invitati a prendere posto sul palco e a sedersi a terra attorno al perimetro della scena. All'interno di essa ci sono tre occhi di bue che illuminano lo spazio della performance. Gli spettatori vengono subito messi, quindi, in una condizione 'attiva': non sanno dove andare o perlomeno sono spaesati, si trovano in una condizione alterata, di rischio, possono cadere o inciampare. È stabilita

_____ Edoardo Lazzari, Make spectator great again! _____

fin da subito un'impossibilità di posizionamento spaziale e percettivo. Anche in questo caso siamo davanti a quello che si rivelerà essere uno spettacolo-concerto. In scena ci sono tre performer-musicisti (tra cui la Warlop stessa). Lo spettacolo è una *durational performance* in cui i performer girano continuamente su loro stessi suonando ognuno uno strumento diverso. Si potrebbe dire che Warlop testi la scrittura di scena su sé stessa essendo allo stesso tempo drammaturga, regista e performer dei suoi lavori. Il lavoro non richiede un'effettiva partecipazione attiva degli spettatori, ma attraverso la costruzione drammaturgica testuale, sonora e spaziale sconvolge il classico assetto di frontalità dello spettacolo tradizionale, immergendo i fruitori in un ambiente performativo fatto di sensazioni vivide e rimettendo in questione costantemente il ruolo degli attori e degli spettatori in scena. Attraverso il suo carattere mobile di rivoluzione e senza fine³¹, la performance diventa così un'ipnosi che catalizza l'attenzione dello spettatore in una dimensione empatica con i performer. In questo flusso continuo la musica degli strumenti live insieme alla voce della Warlop diventano un mantra le cui parole non possono essere decifrate. Un processo in continua trasformazione che ci pone il problema di una ridefinizione costante di genere, quindi identitaria.

I quattro lavori che sono stati brevemente presi in analisi rappresentano solo una piccola parte del grande ventaglio della programmazione della Biennale Teatro 2019. Abbiamo potuto vedere, quindi, che la partecipazione spettatoriale è una pratica ancora aperta e declinabile su più fronti e modalità d'intervento. Se nel caso dei Club Gewalt allo spettatore è richiesta una presenza attiva e costante, volta alla ridefinizione dello spazio scenico, la ricerca drammaturgica di Miet Warlop non richiede una presenza dichiaratamente attiva, perlomeno in senso partecipativo. Il lavoro di Warlop, *Ghost Writer*, potendolo definire come un dispositivo scenico 'impalpabile', ovvero dove non risulta possibile da parte di chi fruisce una mimesi dichiarata, diventa l'esempio più coerente in questa ricerca. Il lavoro della Warlop è una presa in causa generale sull'atto del guardare e dello 'stare' spettatoriale dove

³¹ La stessa Warlop, infatti, descrive questo suo lavoro così: «[...] In transizione. Dalla tensione all'attenzione, dal respiro al canto, dall'attenzione allo sguardo e dal guardare all'essere guardati. Vibrando come il più piccolo dettaglio nella galassia. Senza nulla da aggiungere, solo gravità. La mia voce trama, ma io sono calma. Il mio orecchio destro si accorda con il sinistro. Ci prendiamo l'infinità. Non fermiamo mai il movimento, cantando canzoni che parlano della vita, della morte e dei mutaforma»; Miet Warlop, *Ghost Writer and the broken hand break*, www.mietwarlop.com.

senza un coinvolgimento visibile è possibile creare un filo di connessione diretto da guardanti e guardati³². Con l'aiuto delle neuroscienze, il discorso sul coinvolgimento spettatoriale, e su come lo spettatore venga reso attivo o meno, decade o meglio allarga la sua prospettiva. Ogni spettacolo è in potenza un lavoro in cui lo spettatore è pienamente partecipe e/o attivo. Il caso di Julian Hetzel rappresenta una modalità di partecipazione spettatoriale ancora nuova e in continua ridefinizione. Infatti, nei suoi due lavori, Hetzel utilizza lo spettatore in maniera inedita e eterogenea. Nel primo caso gli spettatori vengono inseriti come degli infiltrati dentro la scena e il loro obiettivo è quello di sconvolgere da un momento all'altro la narrazione. Nel secondo caso, lo spettatore è esplicitamente e volontariamente chiamato in causa per essere propriamente performer e agente della scrittura scenica. La scrittura scenica di Hetzel, ponendosi sempre in interrogazione su come e quanto coinvolgere lo spettatore nel dispositivo drammaturgico, è una forma drammaturgica precisa e chiusa. Tutte le sue creazioni sono calibrate nel dettaglio. Ed è grazie a questo montaggio scientifico della scena che Hetzel si permette di inserire delle micce che possono sconvolgere l'azione in qualsiasi momento. Lo spettatore, quindi, è in ogni esempio una particella drammaturgica fondamentale della scena, senza la quale la scrittura risulterebbe incompiuta o comunque privata di quel potere dell'inatteso che il teatro sottende sempre durante la sua creazione e quindi restituzione.

I think Art is the only power, the only revolutionary power, the only evolutionary power. I think art is the only power that can free men-kind from all repression. I say not that this art is already realized – on the contrary – and because that is not realized, art has to be developed as a weapon³³.

³² Attraverso le teorie del neuroscienziato Nicola Gallese si è riscoperta un'attività costante nel solo atto di guardare a teatro e quindi un'impossibilità dello stato passivo dello spettatore. Infatti, proprio la scoperta dei neuroni-specchio potrebbe dare una spiegazione scientifica all'empatia e la comunanza condivisa tra spettatori e performer durante uno spettacolo. F. Bortoletti (a cura di), *Teatro e Neuroscienze*, <https://cultureteatrali.dar.unibo.it>; Vittorio Gallese e Ugo Morelli, *Il teatro come metafora del mondo e il teatro nella mente*, www.ugomorelli.eu.

³³ Battuta pronunciata da Bas van Rijnsoever durante lo spettacolo *Automated Sniper*.

Edoardo Lazzari, Make spectator great again!

Abstract

Il seguente testo vuole indagare la partecipazione spettatoriale, qui chiamata anche come “drammaturgia spettatoriale”, all’interno di un contesto specifico come quello di un festival di teatro internazionale che è La Biennale di Venezia. Dopo avere dato un parziale specchietto in merito alla condizione particolarmente penalizzata del ruolo dello spettatore negli studi teatrali e non solo (Rousseau, Mervant-Roux, Grotowksy), viene poi fatto emergere il suo posizionamento autonomo ed emancipato da statuto (Rancière). In particolare, poi, vengono considerati tre casi studio (Club Gewalt, Julian Hetzel e Miet Warlop) presenti in Biennale per analizzare e mettere in luce le diverse strategie drammaturgiche di coinvolgimento del pubblico e di come, nonostante i diversi usi, la “partecipazione” sia una *conditio sine qua non* del rapporto tra scena e sala.

The following text aims at investigating spectator participation, here called also “spectator dramaturgy”, within the specific context of an international theatre festival, La Biennale di Venezia. After offering a brief theoretical schema on the penalized condition of the role of the spectator has always been had in theatre studies and not only there (Rousseau, Mervant-Roux, Grotowksy), its autonomous and emancipated positioning from statute (Rancière) is then made to emerge. In particular, three case studies (Club Gewalt, Julian Hetzel and Miet Warlop) present in the Biennale are then considered in order to analyse and highlight the different dramaturgical strategies of audience involvement and how, despite the different uses, “participation” is a conditio sine qua non of the relationship between stage and auditorium.

Parole chiave: Teatro, spettatorialità, drammaturgia partecipativa, drammaturgia spettatoriale, spettatore emancipato, festival.

Keywords: Theatre, Spectatorship, Participative Dramaturgy, Spectator Dramaturgy, Emancipated Spectator, Festival.