



ARTICOLO

Lo spett-attore: il teatro partecipato di Roger Bernat

di Carmen Pedullà

“El teatro no serve para nada.

Por eso sirve”

Roger Bernat

Il paradigma partecipativo

La compagnia FFF (The Friendly Face of Fascism) diretta da Roger Bernat nasce nel 2008 con lo spettacolo *Domini Públic*, segnando una vera e propria svolta nella storia del teatro partecipativo di Barcellona¹. Un primo esempio, quello di *Domini Públic*, che avrà seguito in lavori quali *Pura Coincidencia* del 2009, *La Consagración de la Primavera* del 2010, *Hamlet: Please Continue* del 2011, *Pendiente de Voto* del 2012, *RE-presentació: Numax* del 2013, *El Desplazamiento de la Moneda e Numax-Fagor-Plus* del 2014.

La reale svolta impressa dal gruppo, rispetto alle esperienze di teatro partecipativo portate avanti, a partire dagli anni Sessanta-Settanta, dalle compagnie Els Comediants, Els Joglars e La Fura dels Baus, consiste nel ruolo assegnato al pubblico, inteso non solo come elemento da coinvolgere nelle dinamiche spettacolari, ma come fattore indispensabile ai fini della realizzazione scenica.

Il lavoro della compagnia catalana prevede infatti il superamento della figura professionale dell'attore e di conseguenza il mancato confronto convenzionale tra spettatore e performer. Il pubblico si trova in un *limen* ambiguo, in una condizione a metà strada tra spettatore e interprete: *spett-attore*, appunto. Non si tratta di prendere atto semplicemente di una mancata presenza ma di attraversarla e di lasciarsi attraversare da essa. Il partecipante diventa il responsabile di quanto sta sperimentando poiché si trova immerso nel pieno compimento della creazione scenica. È lui che la

¹ Il periodo trascorso da chi scrive nella città catalana da novembre 2013 fino a maggio 2014, grazie a una borsa di studio finalizzata alla ricerca per Tesi all'estero, si è rivelato determinante per conoscere da vicino l'attività della compagnia FFF diretta da Roger Bernat, attraverso la partecipazione diretta agli spettacoli e l'acquisizione di fonti e documenti originali.



compone, la interpreta, la tratteggia e si interroga al riguardo.

La figura dello spett-attore bernartiano è un'entità singolare che, riformulando i codici linguistici dello spettacolo, costruisce rimandi propri alla sfera sociale e politica.

Il teatro di Roger Bernat si definisce infatti come “un teatro di *effervescenza* artificiale” che ricerca, nel momento collettivo, un'energia abbastanza perturbante da stravolgere le dinamiche sceniche. Gli spettacoli divengono in questo modo *situazioni* che si svelano, attraverso l'utilizzo di un dispositivo tecnologico, secondo gli stessi meccanismi che le contraddistinguono. A ogni individuo spetta la decisione di prendere parte oppure sottrarsi alla situazione partecipativa. Il dover compiere una scelta pone l'individuo di fronte a un bivio, ovvero alla scelta di quale strada percorrere. Una forma che sintetizza in modo cristallino il processo creativo messo in campo dalla compagnia, come osserva Roger Bernat:

“Lavorare con interpreti che non sanno quel che accadrà durante la rappresentazione consiste nel riprodurre quello che ci succederà all'uscire dal teatro quando dovremo decidere che cosa mangiare, che strada fare per tornare a casa, intrattenere conversazioni con sconosciuti o immaginare una vita migliore. In ogni decisione si rompe la simmetria che si stabilisce tra due opzioni. Proprio nel superamento di ciascuna di queste piccole biforcazioni si definisce un nuovo universo. Nel nostro caso il piccolo spazio di uno spettacolo teatrale, nel caso degli individui la realtà che costruiscono poco a poco²” (Bernat 2008: 8).

Nei bivi, nelle biforcazioni si inserisce l'azione dello spett-attore, spesso alle prese con domande che contemplano risposte differenti, senza approdare a una conclusione certa.

Per comprendere appieno le caratteristiche proprie del paradigma partecipativo elaborato dalla compagnia di Roger Bernat è necessaria una breve analisi di alcuni tra i principali spettacoli della formazione catalana: *Domini Públic*, *Pendiente de voto* e *Numax-Fagor-Plus*.

² Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive. “Trabajar con intérpretes que no saben lo que ocurrirá durante la representación es reproducir lo que nos ocurrirá a todos al salir de este teatro cuando tengamos que decidir qué comer o qué camino tomar para volver a casa, articular conversaciones con desconocidos o imaginar una vida mejor. En cada decisión se rompe la simetría que se establece entre dos opciones. Es en la superación de cada una de estas pequeñas bifurcaciones que se define un nuevo universo. En nuestro caso el pequeño universo de un espectáculo teatral, en el suyo el de la realidad que poco a poco construyen”.



Domini Públic: il primo passo verso un teatro partecipativo

Domini Públic (Dominio Pubblico) rappresenta il primo esempio della particolare declinazione di teatro partecipativo messa a punto dalla compagnia.

Nato nel 2008 quasi per casualità, il progetto artistico di *Domini Públic* sarà destinato a far incontrare a Roger Bernat una tipologia alternativa di teatro, determinando una svolta nella sua traiettoria creativa: fare del coinvolgimento del pubblico l'elemento costitutivo di ogni spettacolo.

Domini Públic si svolge, come suggerisce il titolo stesso, in uno spazio pubblico, normalmente in una piazza all'aperto. A ognuno degli spettatori anonimi viene consegnato un paio di auricolari che, una volta indossati, fungono da guida dello spettacolo. Gli unici riferimenti scenici consistono in due cartelli che recitano rispettivamente *izquierda* (sinistra) e *derecha* (destra), posti ai due lati della piazza, più come punti cardinali di orientamento che come elementi scenografici. Lo spettacolo si compone di tre parti distinte: una prima, in cui vengono poste domande molto semplici, volte a dividere gli spettatori in micro-gruppi sociali; una seconda, in cui viene simulata una guerra tra polizia e prigionieri con l'intervento della Croce Rossa; una terza parte, in cui vengono poste domande più intime, circa la sfera emotiva di ogni persona. In questo momento preciso, lo spettatore si osserva per la prima volta dall'esterno, materializzato in una qualunque delle pedine che ricompongono in versione miniaturizzata il pubblico dello spettacolo e la piazza in cui si è svolto, come in una maquette.

Quando lo spettacolo inizia, una voce di sintesi (o in alcuni casi la voce del regista Bernat) pone alcune domande banali agli spettatori come ad esempio "Sei nato in Spagna?" o "Ti piacciono le tue scarpe?": tutte accomunate dallo scopo di dividere gli individui in micro-gruppi. Solo in un momento successivo, quando i gruppi si sono già pressoché formati, viene comunicato lo *status* di ciascuno: "prigioniero", "polizia" o "personale della Croce Rossa".



Fig.1 - FFF/Roger Bernat: Domini Públic, Barcellona 2008

A seconda del ruolo, ciascun individuo deve indossare una casacca, rossa, blu o gialla (1), fornita da alcune inservienti poste al margine del perimetro scenico. In questo momento l'individualità di ciascuno, da indefinita, diviene marcata da un'appartenenza. Si origina un vero e proprio scontro tra le parti: la polizia insegue i prigionieri, la Croce Rossa interviene da mediatrice tra i due poli di scontro, alcuni prigionieri restano feriti, altri muoiono. Nelle cuffie risuonano i nomi dei feriti: chi sente il proprio nome deve sdraiarsi a terra (2) e riconoscersi come ferito. Nello spazio circostante continuano gli scontri, fino a quando la voce negli auricolari segna il punto d'arresto: la battaglia finisce, alcuni feriti sono morti.



Fig.2 - FFF/Roger Bernat: *Domini Públic*, Barcellona 2008

Le indicazioni invitano le persone ad entrare in una sala, posta vicino alla piazza. Una volta raggiunto lo spazio, gli spett-attori lasciano le loro vesti di partecipanti per essere, per la prima volta dall'inizio dello spettacolo, esclusivamente spettatori: in una teca di vetro trasparente, posta al centro della sala, ciascun individuo si riconosce nei *muñecos*, ovvero nelle piccole pedine che rappresentano il gioco vissuto precedentemente dai partecipanti. Ora, le domande divengono più intime, come ad esempio: "Credi che un giorno riuscirai a rispondere correttamente?": si esplicitano così le convinzioni introiettate da ciascuna persona. Nessuno deve dare alcuna risposta, se non in forma individuale e silenziosa. In questo momento conclusivo, le pedine riassumono tutta la dinamica scenica: dimostrano l'impossibilità, momentanea, di poter dare una risposta unica e certa, delegittimando le logiche di "correttezza" e "scorrettezza" delle risposte.



Lo spett-attore, avatar di un “gioco di identità”

Domini Públic si caratterizza per una dinamica prevalentemente ludica: come qualsiasi gioco invita i partecipanti a seguire alcune norme di svolgimento, così il dispositivo scenico dello spettacolo, tramite gli auricolari, sottopone gli individui a differenti interrogativi.

Le risposte di ogni spettatore equivalgono a un movimento nello spazio: destra, sinistra o centro. I partecipanti vivono le risposte, le attraversano, danno loro una forma tramite il movimento del corpo. Uno spostamento che, in alcuni tratti, pare sconclusionato, senza una direzione o una meta chiara. Le domande, apparentemente, proprio per la loro natura diversificata, paiono non seguire una logica precisa. In realtà, a una trama che i partecipanti percepiscono come sconclusionata, soggiace un disegno preciso con un obiettivo chiaro. Si tratta di una consequenzialità di azioni che, oltre a rimandare a una sovrapposizione tra la dimensione ludica e quella teatrale, allude a uno schema matematico veicolato dal dispositivo scenico, applicato in questo caso alla drammaturgia contemporanea, così come evidenziato dal critico Juan Carlos Olivares³:

DOMANDA → RISPOSTA → MOVIMENTO → FORMA → APPARTENENZA

Ogni domanda, così come ogni risposta, di fatto, posta in una variabile binaria, permette al dispositivo di iniziare a dividere e identificare le persone, situandole a poco a poco in veri e propri micro-gruppi sociali e creando una successione precisa tra le diverse fasi. Lentamente gli individui diventano consapevoli del fatto che le loro risposte li allontanano da alcune persone e li avvicinano ad altre, in una logica che diviene sempre più divisoria e che genera una fugace, quanto illusoria, appartenenza. Il movimento creato nella prima parte dello spettacolo disegna uno spazio amaterico svuotato di qualsiasi valenza estetica, dove il valore primario è rivestito dal luogo assunto da ciascun partecipante. Questa componente, del lasciarsi condurre dalle domande, costruendo uno spazio che non appartiene agli individui, privo di valenza materica, risponde alla natura stessa del gioco: “*un juego de identidad*” (un gioco di identità), in cui gli spett-attori, senza esserne consapevoli, giocano alla propria identità, reale, fittizia o desiderata. Come precisa Roger Bernat

³ Per un approfondimento al proposito si veda Juan Carlos Olivares, *Proust i les matemàtiques*, in «Avui», Barcelona, 18 Aprile 2008, p. 46. Testo integrale disponibile all'indirizzo: <http://rogerbernat.info/premsa/attachment/proust-i-les-matematiques-juan-carlos-olivares-avui-barcelona-18042008/>.



“[...] Nel caso specifico di *Domini Públic* la dimensione ludica sta nel fatto che ogni spettatore si rappresenta a se medesimo, decidendo fino a che punto la sua rappresentazione si rende più visibile nel momento in cui si confronta con la rappresentazione degli altri. Per cui ogni persona deve accettare il ruolo che sta giocando e prendere coscienza del fatto che, ciò che apparentemente sembrerebbe essere naturale, è solamente un gioco di identità. Anche durante lo spettacolo, oltre che nella vita reale, è possibile mentire e assumere un ruolo non abituale. Alla fine probabilmente, proprio da questa dimensione ludica deriva la bellezza dello spettacolo”⁴.

Il gioco di identità proposto dallo spettacolo consiste nel costruire o smentire i pregiudizi che ciascun partecipante riconosce di possedere. Si smaschera, secondo questa logica, la falsa naturalità nel rappresentare la propria identità prima, all'interno del contesto sociale, poi in quello spettacolare⁵. Per questo motivo la dinamica drammaturgica, molto vicina a una logica scientifico-matematica, dà origine alla concatenazione delle domande e delle risposte che, di fatto, creano l'identità dell'individuo secondo quello che viene mostrato non semplicemente come un procedimento scenico, ma piuttosto come un innato ingranaggio sociale: l'individuo può rispondere alle domande fingendo di essere una persona diversa, non discostandosi così da un gioco che, nella sua artificiosità, si mostra aderente a una più che normale quotidianità. Al proposito sempre Bernat precisa:

“Dal momento che lo spettatore ha risposto a queste domande possiede un'identità. Perché probabilmente l'identità si costruisce attraverso le risposte che tu continui a dare da quando sei un bambino nei confronti dell'autorità. Prima ai tuoi genitori, poi alla scuola, poi alle istituzioni.

⁴ Intervista inedita a Roger Bernat, a cura di chi scrive, Barcellona, 9 maggio 2014. Qualora non diversamente indicato, si farà riferimento sempre alla stessa. “[...] en el caso concreto de *Domini Públic*, la dimensión lúdica está en representarse a uno mismo y decidir hasta a qué punto la representación de nosotros mismos se hace más visible cuando uno se tiene que enfrentar a la representación de los demás. Por lo tanto, uno tiene que aceptar el papel que está jugando y probablemente hacerse consciente de que, lo que aparentemente es algo natural, casi identitario, no es más que un juego de identidades. Incluso en el espectáculo, cada persona puede mentir y puede decidir asumir un rol que no es lo que asume habitualmente. Y al final probablemente es esa la gracia del espectáculo”.

⁵ Al proposito rimando agli scritti di Erving Goffman tra cui *The presentation of self in Everyday Life*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1959. Ed. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, traduzione di Margherita Ciacci, Il Mulino, Bologna 1969 e *Strategic Interaction*, Philadelphia University Press, 1969. Ed. it. *L'interazione strategica*, traduzione di Dina Cabrini e Vittorio Mortara, Il Mulino, Bologna, 1971.



In queste risposte arriva il momento in cui tu generi un certo tipo di resistenza nei confronti del dispositivo e ti affermi come individuo. E quando stiamo partecipando a qualcosa di inaspettato quel che accade molto spesso è che iniziamo a chiederci: 'Chi sono io e cosa ci faccio qui?'⁶ (Bernat 2014).

La logica scenica “domanda-risposta-movimento” di *Domini Públic* non si allontana dal procedimento “domanda-risposta-appartenenza” messo a punto dall'individuo nel corso dell'esistenza per identificare se stesso: prima a livello familiare, poi scolastico, e infine sociale.

Gli individui si interrogano così rispetto al proprio posto nel tempo e nello spazio scenico e, contemporaneamente, nella vita. Di qui il rimando a un *gioco di identità* che si definisce come un gioco sociale, prima ancora che scenico.

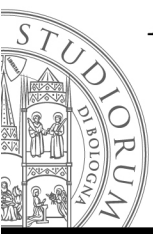
Il regista catalano rivela un ulteriore ingranaggio sociale: lo spett-attore può rispondere alle domande indossando innumerevoli maschere. Accetta così di essere un prigioniero, un poliziotto o un operatore della Croce Rossa: vive la possibilità di essere l'*altro* posizionandosi in uno *status* ambivalente, tra l'*essere* e l'*apparire*.

Lo spett-attore, di fatto, si occulta nel dispositivo scenico e si specchia nelle persone che lo circondano, facendo dell'occhio di chi lo guarda il veicolo privilegiato della sua autorappresentazione.

Inserire l'individuo in un contesto pressoché automatizzato, quale appare il procedimento scenico di *Domini Públic*, significa renderlo simile a un *avatar*, ponendolo esplicitamente a confronto con il vuoto della non-relazione: il partecipante si trova all'interno del gruppo, ma non entra quasi mai in relazione diretta con l'altro. La piazza concepita dalla compagnia catalana si traduce così nel luogo della non-appartenenza sociale prima che teatrale, contenendo una critica ironica nei confronti dell'automatismo di cui si nutre la società contemporanea.

Il gioco si traduce in quello che Roberto Fratini Serafide definisce uno “svezzamento dell'essere, nel quale tutti falsifichiamo un destino che, senza essere di un altro, non smette di essere 'non nostro' -

⁶ “Después de responder a esas preguntas el espectador tiene una identidad. Porque probablemente la identidad se construye a través de las respuestas que tú llevas respondiendo desde que eres un niño, ante la autoridad. Primero tus padres, después la escuela, después las instituciones. En esas respuestas hay el momento en que tú planteas una cierta resistencia al medio y te significas en tanto que individuo. [...] Y cuando estamos participando en algo de inesperado lo que ocurre es que empezamos a preguntarnos: 'Quién soy yo y qué hago aquí'?”



avatar, personaggio, pedina, pupazzo -” (Fratini Serafide 2008). La curiosità spinge gli individui a seguire ogni passaggio della procedura drammaturgica, nonostante il tracciato scenico e i significati ad esso correlati restino sconosciuti fino alla fine.

Domini Públic appare realmente come un gioco sociale che dà origine, oltre che a un *gioco all'identità*, a un *gioco alla vita*: ogni partecipante si sorprende nel riflettere come, in fin dei conti forse, sia proprio la vita stessa ad essere dominata e governata da regole innate e già prestabilite, proprio come accade per le pedine di un gioco⁷.

Pendiente de voto: i paradossi di un “teatro-parlamento”

Lo spettacolo *Pendiente de voto* (Soggetto a voto) nasce nel 2012 con l'obiettivo di trasformare il teatro in un parlamento. I partecipanti si trasformano in questo modo in deputati chiamati a legiferare e a portare a termine decisioni comuni per il futuro della società. Per farlo, vengono dotati, fin dall'ingresso in sala, di un telecomando attraverso il quale dovranno rispondere alle domande con “sì”, “no” o “abstención” (astensione). Nella parte centrale della sala deputata al voto, figura un grande schermo nero, sul quale vengono proiettate di volta in volta le domande. Il sistema utilizzato da Roger Bernat per rendere funzionale questo tipo di sistema è un particolare dispositivo che combina le funzionalità di un software con quelle di un copione interattivo. In poche parole, quella costruita dalla compagnia è una drammaturgia ad albero, nella quale le risposte date di volta in volta dal pubblico originano le domande successive.

Lo spettacolo si divide in tre parti principali. Nella fase iniziale il pubblico, dopo essere stato dotato di un telecomando, cerca il suo posto tra le sedie: il numero riportato sullo strumento tecnologico corrisponde alla sua postazione, all'interno di una sala preferibilmente ad emiciclo per richiamare il più possibile la forma di un parlamento. Quando tutti i partecipanti hanno trovato la loro disposizione, sul monitor posto in fondo alla sala, compaiono le prime domande, alcune marcatamente ironiche, come ad esempio: “Sei sicuro di riuscire a far funzionare il telecomando senza istruzioni d'uso?”. In questa fase iniziale lo spettatore vota solo, secondo la formula “una persona = un voto”. Il primo passo è l'elezione (volontaria) dei membri della presidenza, ovvero dei

⁷ A questo proposito rimando al saggio di Thomas Ligotti, *The conspiracy Against the Human race: A Contrivance of Horror*, Hippocampus Press, 2010.

moderatori di tutta la seduta parlamentare. I volontari si alzano e prendono posto nelle poltrone poste al di sotto del monitor, nella parte frontale della sala, rispetto alla posizione dei “deputati”. Inizia dunque la seduta di voto. Da domande banali e scontate si passa a domande più “impegnate”, che riguardano tematiche di interesse sociale e politico (queste chiaramente variano in relazione al Paese e alla città in cui lo spettacolo viene rappresentato): questioni legate alla sanità pubblica, all'istruzione, alla politica, alle convinzioni di natura ideologica. Al termine di ogni sessione di voto, sul monitor compare il risultato, con i dati della maggioranza, della minoranza e delle astensioni. Tra i voti, ciascun partecipante può riconoscere il suo, siglato dal proprio numero all'interno del foro, riprodotto con differenti colori (“sì” verde, “no” rosso, “astensione” giallo). Lentamente, il sistema incamera i risultati di ogni risposta per inglobarli e creare così una vera e propria “mappa del voto” (3).



Fig.3 - FFF/Roger Bernat: Pendiente de voto, Barcellona 2012

Si passa alla seconda fase dello spettacolo “due persone = un voto”: ora la votazione diventa di “coppia”, per cui ogni partecipante deve votare in sinergia con la persona seduta al suo fianco (gli individui vengono disposti secondo un calcolo del dispositivo, in base ai risultati della prima votazione).

Lentamente si inizia a delineare la difficoltà nel conciliare le proprie idee con quelle di un'altra persona che, seppure affine per idee e convinzioni, resta sempre un individuo con modalità di pensiero sue proprie. I risultati di questa fase vanno a produrre il momento chiave di tutto lo spettacolo, ovvero quello di “un gruppo = un voto”: si tratta del momento parlamentare vero e proprio. Il dispositivo ri-organizza la posizione degli individui, per cui ogni partecipante viene inserito nel suo “partito” di appartenenza. Votare ora significa delegare la propria “voce” a una rappresentanza maggioritaria che sceglie le decisioni da attuare. A ciascun partito, il compito di nominare un rappresentante, incaricato di comunicare alla presidenza e alle altre fazioni politiche la propria decisione circa i provvedimenti decisi dal gruppo. Si origina un vero e proprio dibattito tra le parti (4) dove la situazione parlamentare arriva al suo più ultimo compimento.



Fig.4 - FFF/Roger Bernat: Pendiente de voto, Barcellona 2012



Dopo il momento della legiferazione, ecco aprirsi la parte conclusiva, “una persona = nessun voto”. L'unico telecomando attivo resta nelle mani di una sola persona, scelta a caso dal sistema. L'individuo risponde a domande contraddittorie, spinto dall'illusione di poter pronunciarsi: in realtà, si accorge di essere semplicemente uno strumento nelle mani dell'intero sistema che finisce con l'autolegittimarsi da solo, senza prestare attenzione alle sue risposte. Un paradosso che smaschera in maniera non casuale le contraddizioni e le convinzioni, date per scontate, del sistema democratico.

Tra libertà e manipolazione: “la politica della finzione”

Pendente de voto si basa su un sistema inizialmente invisibile: la funzione e le caratteristiche di ciascuna parte divengono tali solo in base alle risposte degli individui. Così come nella lettura di un libro chi legge diviene protagonista silenzioso, nel caso dello spettacolo il partecipante interpreta un ipertesto che si scopre votando. Secondo questa logica, dunque, la drammaturgia dello spettacolo può mutare sensibilmente da una rappresentazione all'altra: la variabile determinante è rappresentata dal pubblico e dalle sue risposte. Senza il suo contributo l'azione scenica si rivelerebbe un libro dalle pagine sconnesse e vuote, perciò prive di senso. Vediamo allora quali significati e quali azioni fondamentali comporti l'inserirsi dello spettatore tra le pagine di un ipertesto che si svela nel suo divenire.

Il primo elemento che colpisce, nella dinamica dello spettacolo, è lo schema drammaturgico: l'interattività del pubblico, innescata nel processo di voto, determina il copione stesso, secondo un procedimento capace di interpretare le diverse risposte ed agire di conseguenza.

Impianto drammaturgico e programmazione divengono così l'unico volto di un dispositivo che si presenta come la materializzazione del sistema parlamentare: ogni passaggio conduce al funzionamento del procedimento elettivo. Il partecipante in questo modo, attraversando le differenti fasi del momento spettacolare, non sta interpretando un testo, ma una meccanica già determinata (secondo opzioni binarie).

La logica del dispositivo di *Pendente de voto* si differenzia, per forme e contenuti, da quella propria della creazione di *Domini Públic*. Se, come abbiamo visto, in quest'ultimo, lo schema drammaturgico prevedeva una componente prevalentemente ludica, legata a un gioco di identità,



nel caso di *Pendiente de voto* mutano le dinamiche e i significati delle azioni degli individui.

Dalla dimensione ludica, incentrata sull'individualità della persona di *Domini Públic*, si passa al contesto politico e collettivo proprio di *Pendiente de voto*. La responsabilità dello spett-attore consiste ora nel dare risposte che non riguardano esclusivamente la sua individualità, ma implicano direttamente le sorti e il futuro della società tutta. Assumere le vesti di "deputato" all'interno di uno "pseudo parlamento" comporta un confronto diretto con una situazione democratica elettiva, dove il valore della libertà appare inconfutabile. In *Pendiente de voto* sono proprio queste certezze, all'apparenza indiscutibili, a vacillare.

Partecipare alle differenti parti del processo di voto significa fare i conti con le difficoltà insite in una dinamica democratica rappresentativa, in cui, di fatto, man mano che la votazione segue le sue diverse fasi, la persona perde una parte sempre più consistente della sua libertà: prima può votare da solo, poi in coppia, poi collettivamente e alla fine si accorge dell'inutilità del suo voto.

La voce dell'individuo, man mano che sperimenta da vicino le contraddizioni insite nel sistema democratico, perde di significato, in dinamiche determinate dalle logiche di "maggioranza" e "minoranza". Lo spett-attore si sente "intrappolato" in una dimensione contraddittoria di libertà, soprattutto quando, in qualità di "deputato", avverte la sensazione di essere stato parte di una strana quanto gigantesca illusione. Si insinua infatti il dubbio, nel momento finale in cui il sistema inizia ad autolegittimarsi, che la sua voce, e in ultima istanza il suo voto, non siano stati ascoltati da nessuno. I partecipanti capiscono di essere stati vittime di una manipolazione, tesa a smascherare l'inutilità delle loro azioni.

Il paradosso dunque non investe solo il ruolo del partecipante; allarga l'orizzonte al ruolo svolto da un qualsiasi deputato in un contesto parlamentare. Come precisa al proposito Roberto Fratini Serafide, drammaturgo dello spettacolo:

"In un certo senso la politica era vera solo ed esclusivamente quando i politici si preparavano come veri attori. E si è dimostrata falsa nel momento in cui, con la presunta verità e sincerità democratica del dramma come complice, i politici hanno iniziato a comportarsi come falsi spettatori e come attori dilettanti"⁸ (Fratini Serafide 2012).

⁸ "En un cierto sentido la política era verdadera sólo y exclusivamente cuando los políticos se preparaban como



Per questo motivo, “per l'essersi tramutati in falsi spettatori e in attori dilettanti” diviene chiaro che “il parlamento è il *teatro d'immersione* più antico che esista”. Tutto il procedimento creato dall'impianto drammaturgico vuole svelare l'essenza del sistema parlamentare come “teatro di immersione”, che lo spettacolo rivela come potere occulto: c'è ma si nasconde, lascia all'individuo l'illusione della libertà, ma poi se la riprende, per giocarci e usare un potere che esula dalle logiche del “dibattito democratico”.

C'è il tentativo dichiarato di mostrare la teatralità di una politica in cui la “presa di parola”, l' “arte della persuasione” appaiono come pratiche svuotate del loro valore: parole vane in cui il potere diventa la gigantografia di illusioni indotte. Portare la politica in teatro conduce lo spett-attore a vivere il teatro della politica, mettendo a nudo le dinamiche che la governano e che appartengono, appunto, all'universo della “finzione”. *Pendiente de voto* si trasforma così nella “versione reale del falso dibattito vigente” e nella *politica della finzione*.

Emerge una dinamica inaspettata secondo cui il luogo deputato alla finzione, il teatro, smaschera la politica della finzione: il procedimento spettacolare permette di vivere in tempo reale dinamiche democratiche sconosciute e paradossali.

Pendiente de voto non si presenta come uno “spettacolo-oggetto”. Trascende i confini definiti della scena per insinuarsi in una riflessione che si origina dal teatro e sfocia nella società passando per la politica. O forse traccia un percorso inverso: si origina dalla politica e sfocia nel teatro passando per la società. Proprio per la possibilità di realizzare questi incroci continui e mutabili, lo spettacolo interroga i diversi significati di libertà, tra sicurezza e manipolazione, e quelli legati alla sfera politica. Traccia sensibilmente un percorso vertiginoso divenendo un esempio del senso ultimo del teatro: interrogare, non per trovare risposta, ma per continuare a farlo. Un procedimento che trova in *Numax Fagor Plus*, ultima creazione della compagnia, il suo più profondo compimento.

Numax-Fagor-Plus: rivivere i tempi dell'assemblea operaia

Numax-Fagor-plus, ultima creazione della compagnia di Roger Bernat, presentata nel luglio 2014 al *Kunsten Festivals Des Artes di Bruxelles*, si presenta come uno spettacolo emblematico.

verdaderos actores. Y se ha vuelto falsa en el momento en que, con la presunta verdad y sinceridad democrática como cómplice del drama, los políticos empezaron a comportarse como falsos espectadores, y como actores aficionados”.



Il lavoro nasce dalla volontà di indagare le vicende storiche di due fabbriche distinte: la prima è quella di Numax, un'azienda di elettrodomestici di Barcellona che chiuse i battenti nel 1979. La seconda invece è quella di Fagor, una multinazionale di elettrodomestici di Mondragón, nei Paesi Baschi, che ha chiuso nel novembre 2013.

La dinamica principale dello spettacolo consiste nel creare una situazione assembleare, durante la quale i partecipanti sono chiamati a interpretare i dialoghi reali, mantenuti dai lavoratori di Numax e di Fagor, durante due assemblee, organizzate nelle fabbriche.

Ai dialoghi, componenti principali dello spettacolo, si affiancano le immagini delle registrazioni video realizzate durante le due assemblee.

Per questo motivo, l'elemento principale di connessione tra le differenti componenti dello spettacolo è il *reenactment*: una procedura che permette di passare da una vicenda all'altra tramite la pratica della ricostruzione, abbracciando prima le vicende di Numax, per poi ricollegarsi a quelle di Fagor ed arrivare così a Plus, sovrapposizione e mescolamento di immagini e interpretazioni.

È bene precisare, prima di entrare nel vivo dell'analisi delle dinamiche di *Numax-Fagor-Plus*, come nasce questo esteso progetto, che si nutre di più componenti.

Come nasce il progetto

Il progetto *Numax-Fagor-Plus* trae spunto da uno spettacolo precedente, *RE-presentation: Numax*, del 2013. Un lavoro nato da una proposta dell'artista Jordi Colomer che invitò Roger Bernat a partecipare con uno spettacolo a una sua esposizione artistica. In quel periodo il regista catalano stava lavorando alla creazione di uno spettacolo che vedeva coinvolti una performer e gli spettatori nella realizzazione di un dialogo istantaneo. Tutto ruotava attorno alle vicende della fabbrica Numax. Le azioni di protesta degli operai infatti riuscirono a concretizzarsi in una pratica di autogestione, scongiurando così, dal 1977 al 1979, la chiusura dell'azienda. Questo spettacolo aveva come fonte d'ispirazione il documentario *Numax presenta...* del cineasta catalano Joaquim Jordà, realizzato nel 1979, alla fine del periodo di autogestione per volontà degli stessi lavoratori. Gli operai decisero infatti di destinare gli ultimi soldi della cassa comune, pari a settecentomila *pesetas*, alla realizzazione di un documentario che narrasse la loro lotta. Poiché i produttori del video erano gli stessi operai, "un comitato di censura" (interno alla fabbrica) decise di vigilare ogni fase della



registrazione. Il lavoro di Jordà, dunque, nella riproposizione dei momenti più rappresentativi del periodo di autogestione, si presenta come la rappresentazione di fatti realmente accaduti: ciò significa che gli operai nel documentario recitano se stessi, in occasione di riprese realizzate a posteriori. Lo spettacolo di Bernat, dunque, consisteva nella ricostruzione storica dei fatti, che riproponevano le parole dei protagonisti, secondo il procedimento proprio del *reenactment*. Mesi più tardi, sull'onda di una crisi sempre più generale che investe principalmente la Spagna, Roger Bernat resta colpito dalla vicende di molti lavoratori che, per evitare di perdere il lavoro, danno vita a forme di lotta ispirate ai lavoratori della Numax. Nel novembre del 2013 chiude la fabbrica di Fagor, a Mondragón, nei Pesi Baschi, causando così la disoccupazione di circa 1800 lavoratori. Il regista decide, insieme a tutta la compagnia, di contattare i lavoratori per recarsi a Mondragón e realizzare insieme a loro un *reenactment* di quanto accaduto precedentemente alla Numax. Il progetto prevede la realizzazione di un filmato sul modello di quello già fatto da Joaquim Jordà negli anni Settanta con i lavoratori della Numax. Gli operai di Fagor accettano la proposta, cogliendo l'occasione per organizzare un'assemblea interna. Il giorno dell'incontro, la compagnia di Roger Bernat si ritrova con soli ottanta lavoratori dei milleottocento licenziati tre mesi prima. L'assemblea si dimostra un reale *flop*. Una volta rientrato a Barcellona, il regista decide di convocare gli ex-lavoratori della Numax per creare un ulteriore *reenactment* del documentario *Numax presenta...*, del 1979, e per guardare insieme il filmato registrato a Mondragón con i lavoratori della Fagor. Non tutti gli ex-operai di Numax partecipano all'assemblea: alcuni sono morti, altri sono troppo anziani, altri ancora non vogliono ricordare quei giorni. All'assemblea del 28 febbraio 2014 partecipano una ventina di ex-lavoratori, in un gruppo che, nonostante siano passati molti anni da allora, appare ancora piuttosto unito.

Numax-Fagor-Plus si compone di questi diversi incontri, immortalati in filmati che permettono, nel corso dell'azione scenica, di rivivere le situazioni sotto forma di *reenactment*. Lo spettacolo diventa così la possibilità tangibile, per il partecipante, di vivere una situazione d'assemblea. Sono differenti gli elementi che concorrono all'azione scenica, dalle parole alle immagini. Il regista compone un'ingegnosa macchina scenica che funziona per incastri e passaggi determinanti. È necessario dunque, capire, per prima cosa, le logiche di concatenazione che strutturano il momento scenico.

Lo spettacolo

Lo spettacolo si svolge in una sala destinata ad accogliere un'assemblea: due file di sedie poste ai due lati del perimetro scenico delimitano la tipica disposizione della sala riunione (5).

Uno sgabello è collocato a un lato della sala, all'interno del semicerchio: il posto riservato a una performer⁹. Alle due estremità della sala, invece, sono situati due schermi giganti, uno a destra e uno a sinistra.



Fig.5 - FFF/Roger Bernat: Numax-Fagor-Plus, Barcellona 2014

Gli spettatori, prima che lo spettacolo inizi, si siedono. Il performer ha il compito di dare il via alla cerimonia del reenactment: seduto nella sua postazione, guardando di tanto in tanto i partecipanti che lo circondano, inizia a leggere le frasi che compaiono sullo schermo posto di fronte. Si tratta di Mercè, una delle lavoratrici che fece parte del movimento di autogestione della fabbrica Numax.

⁹ Normalmente la performer scelta da Roger Bernat è una persona comune, informata pochi giorni prima del ruolo che dovrà assumere. Non le viene richiesto di imparare una parte da copione, deve semplicemente leggere le parole dai monitor e fungere da "leader". Normalmente la compagnia predilige una persona che abbia già avuto un certo tipo di esperienza nel tenere un discorso pubblico, soprattutto nell'ambito di mobilitazioni politiche.



Prende avvio in questo modo la prima parte dello spettacolo, *Numax*, mentre in una delle prime file siede, accanto ai partecipanti, il regista Roger Bernat. Le persone, sedute sul lato in cui si trova Mercè non possono leggere sullo schermo le parole pronunciate dalla performer, ma possono solo guardare direttamente la performer. La lavoratrice spiega i motivi principali per cui gli operai hanno deciso di dare vita a una gestione autonoma della fabbrica. Poco dopo, sullo schermo, compaiono nomi diversi da quelli di Mercè: sono altri lavoratori che, come lei, intervengono per raccontare la loro lotta. In questo momento spetta al pubblico prendere la parola, secondo la libera iniziativa di ciascuno. Si creano attimi di silenzio e di attesa: arriva sempre il momento, magari anche dopo una lunga pausa, in cui un individuo decide di prendere parte a quanto sta avvenendo. Mentre le parole sui monitor si trasformano in veri e propri dialoghi tra i partecipanti, che interpretano il ruolo degli ex-operai, colpisce l'intervento del lavoratore Jorge Lorenzo: gli viene chiesto esplicitamente, attraverso un'indicazione fornita tra parentesi, accanto alla frase che di lì a poco dovrà pronunciare, di guardare la telecamera mentre sta parlando. L'individuo esegue perfettamente le indicazioni, anche se, nella maggior parte dei casi, ignora di trovarsi all'interno di un filmato girato da un gruppo di lavoratori realmente esistiti.

Dopo questa prima parte, in cui si susseguono sotto forma di dialogo i vari interventi dei partecipanti, appaiono sugli schermi alcuni spezzoni delle immagini reali dell'assemblea della *Numax*, fissate nel documentario *Numax presenta...*. Divengono riconoscibili, attraverso i nomi sovrascritti nel video, i volti dei protagonisti che poco prima avevano preso la parola nell'assemblea. Si origina un passaggio determinante dello spettacolo: i partecipanti, vedendo il reale volto del "personaggio", lo raffrontano con quello dell'individuo che, nella dinamica scenica, ha interpretato il suo ruolo. Il pubblico inizia lentamente a capire che si trova dentro una storia, non fittizia ma reale. Si intreccia inoltre, a partire da questo momento, un ulteriore video: quello del regista che, insieme ai suoi collaboratori, è intento a tagliare, aggiungere e spostare parti del documentario, mentre si riconosce chiaramente la sua voce che fornisce di volta in volta indicazioni sui passaggi da sottolineare. Il regista manipola deliberatamente gli eventi per lavorare a un montaggio che trascende la consequenzialità storica.

Si entra così nella seconda fase dello spettacolo, quella di *Fagor*: le vicende ora proposte sui monitor ritraggono le conversazioni degli operai della fabbrica basca durante l'assemblea convocata

da Roger Bernat a Mondragón nel gennaio 2014. Il performer cambia: Mercè lascia il posto (ma resta comunque nella sala, disponendosi sul lato opposto rispetto a quello della nuova performer) a Ioia, un'ex lavoratrice dell'azienda di Mondragón. Ora viene chiesto a uno degli spettatori di prendere in mano le redini del gioco, fungendo da "leader" dell'assemblea: la risposta si fa attendere ma arriva, alle volte, anche inconsapevolmente.

Il pubblico deve cambiare disposizione, spostandosi con la sedia a fianco di Ioia, guardando così nella direzione di un unico monitor, giusto di fronte a Mercè (6).



Fig.6 - FFF/Roger Bernat: Numax-Fagor-Plus, Barcellona 2014

Mentre si ripropongono i dialoghi degli ex lavoratori della Fagor, attraverso gli interventi diretti del pubblico, sullo schermo appaiono le immagini che ritraggono il momento assembleare svoltosi a Mondragón. Anche in questo caso, si riconoscono i protagonisti reali che vengono ritratti non solo nel momento del dibattito, ma anche durante la visione del filmato di Jordà *Numax presenta...* Un colpo di scena vuole che, improvvisamente, mentre i partecipanti sono nuovamente coinvolti nei dialoghi dei lavoratori, appaia tra i vari personaggi anche quello del *director* (il regista). Un



lavoratore gli chiede se chi interpreta un personaggio debba mantenerlo fino alla fine. Come risposta, arriva quella di un altro lavoratore che ribatte sottolineando ironicamente di non ricordarsi nemmeno il personaggio che ha interpretato fino a quel momento. Arriva lo squarcio di un ulteriore filmato: questa volta sono i lavoratori della Numax ad essere ritratti mentre stanno guardando la riunione, svoltasi poco tempo prima, dagli ex operai della Fagor. Entrambi i filmati, quello della Numax e quello dell'azienda basca sono stati svelati. È il momento di entrare nella terza fase dello spettacolo, *Plus*: l'esperienza del 1979 e quella del 2014 si ritrovano ora mischiate, in un *unicum* fatto di frammenti distinti. Inizia il dialogo tra due epoche: Ioia e Mercè danno vita a una conversazione che pare esclusivamente riservata a loro due, mentre sugli schermi continuano a comparire spezzoni dei filmati delle assemblee, il passato contro il presente, il presente contro il passato. Spunta anche la voce del cineasta Joaquim Jordá, ormai morto, che spiega le motivazioni per cui decise di realizzare il suo lavoro documentaristico. Nel raffronto tra Numax e Fagor pare evidente la disfatta di quest'ultima: un ex lavoratore della fabbrica chiede, rivolgendosi al *director*, quale è stato il motivo reale di questo spettacolo e perché abbia deciso di farlo proprio in un teatro. Il regista, chiaramente uno spettatore (anche se Bernat siede tra i partecipanti, ma interpreta un altro personaggio), risponde di aver provato a realizzare la performance all'interno della stessa fabbrica, ma si è rivelato impossibile per la scarsa partecipazione. Così il teatro è apparso come lo spazio adatto per suggellare l'impossibilità di una rivoluzione epica della classe operaia che resta distante, irrealizzabile, resta, per dirlo in altre parole, il sogno utopico inseguito nella cerimonia del *reenactment*.

I dialoghi si interrompono. Il buio dei monitor invita i partecipanti a ballare, iniziano Ioia e Mercè e poi altri con loro. Suonano le note dell'*Internazionale* e tutti cantano. *Numax-Fagor-Plus* giunge alla fine, mentre gli schermi, smettono di raccontare il momento di festa collettiva.

Il finale dello spettacolo svela una sorta di sdoppiamento tra due piani distinti, di cui si nutre l'intera creazione scenica: da un lato, la festa trionfante di una rivoluzione che è così potente ed estranea alla realtà della storia che può realizzarsi solo nel silenzio degli schermi, fuori dallo spazio di immanenza della performance e del suo pubblico reale; dall'altro, invece, si genera una festa nostalgica, la rivoluzione incompleta, l'*Internazionale* cantata dagli spettatori reali che, ritornati al loro presente, constatano l'incredibile distanza di un sogno di emancipazione destinato a restare



come tale. Il sentimento collettivo di unione e di festa, così forte perché estraneo ed astratto, può vivere solo *al di fuori*, nel buio e nel silenzio; i canti, i balli di festa reali non sono che una presenza vacua che sfuma, nell'incolmabile distanza di quello che gli spettatori percepiscono essere stato, fin dall'inizio, solo un effimero sogno. La sala teatrale diviene così il luogo che raccoglie i frammenti del sogno: gli spettatori, presenze quasi spettrali, cantano e ballano, vivono così l'ultimo illusorio spiraglio di una rivoluzione operaia che resta protagonista di un'utopia, lontana e irraggiungibile.

Il reenactment

Numax-Fagor-Plus si presenta come un corpo scenico formato da tre parti distinte. Ognuna di esse è unita all'altra dalla volontà di riproporre la situazione assembleare che si creò dapprima nell'esperienza della fabbrica *Numax*, poi in quella della *Fagor*, per giungere alla fase finale di *Plus*. Lo spett-attore si trova in questo modo a rivivere entrambe le situazioni con le parole dei protagonisti, passati e recenti, che hanno segnato tentativi riusciti o falliti della "lotta operaia". Come prima necessità urgente, manifestata da parte di Roger Bernat, c'è quella di riattualizzare quanto accadde nel 1979. Per questo è necessario indagare gli eventi del 2014 e fare in modo che essi costruiscano quello stesso flusso storico in cui sono inseriti.

Di fatto, l'elemento determinante di tutto lo spettacolo consiste nel *reenactment*: epoche, storie e personaggi diversi vengono inseriti in *Numax-Fagor-Plus* attraverso lo strumento della ricostruzione che, da storica, si trasforma in documentale, e da documentale diviene scenica. In questo caso si rende esplicito il carattere della finzione, tramite il quale i partecipanti vengono chiamati a interpretare, di volta in volta, i vari personaggi.

Il *reenactment* si materializza nel momento in cui gli individui devono riprodurre prima i dialoghi degli ex-lavoratori della *Numax* e poi quelli della *Fagor*. La ricostruzione riguarda anche la riproposta dei video, che avviene perlopiù per spezzoni e frammenti, facendosi così vero e proprio procedimento drammaturgico, prima a livello della concezione dello spettacolo, poi nello svolgimento medesimo delle dinamiche partecipative. La ricostruzione diviene interessante nella misura in cui non investe il movimento (come accadeva ad esempio nel caso dell'azione scenica realizzata all'interno di uno spettacolo come *La Consagración de la Primavera*¹⁰, ma la parola. Una

¹⁰ Per maggiori informazioni circa lo spettacolo *La Consagración de la Primavera* si veda il sito della compagnia



scelta non casuale, come puntualizza Roger Bernat:

A differenza delle ricostruzioni storiche delle grandi battaglie [...] invece di ricreare i movimenti dei protagonisti, si ricreavano le loro parole che, in realtà, erano la reale azione dell'occupazione della fabbrica, l'unico atto che aveva senso far ripetere al pubblico venuto a vedere una performance¹ (González Morandi 2014).

Lo spett-attore in questo caso viene chiamato a farsi tramite della parola, unico strumento attraverso il quale riattualizzare il già detto (in entrambi i casi nelle assemblee degli ex-operai). Per questo motivo Roger Bernat decide di far ripetere al pubblico le stesse parole, facendole circolare in un procedimento che si avvicina ai meccanismi propri della liturgia. Roberto Fratini Serafide, drammaturgo dello spettacolo, osserva che

“Anche nell'ambito religioso del culto, la liturgia, che è la riattualizzazione di un mistero, prescinde totalmente dalla identità o dalla sincerità dell'officiante: il ministero non perde la sua efficacia anche se viene condotto dal peggiore dei sacerdoti. [...] C'è di più, il ministero si può considerare come tale solo quando consiste nell'attuazione del mistero come fatto compiuto, della salvezza come acquisita e allo stesso tempo attuale, nelle forme operative e operazionali del gesto e delle parole che tornano, instancabilmente, a recitare la scrittura”² (Fratini Serafide 2014).

La liturgia in questo caso è utilizzata come metafora per descrivere il procedimento proprio della dialettica operaia nei momenti assembleari. Il regista catalano segue questa procedura in una dimensione in cui le parole pronunciate dagli operai prescindono dalla bravura di chi le pronuncia.

<http://rogerbernat.info/engira/la-consagracion-de-la-primavera-2010/>.

- ¹ “A diferencia de las recreaciones históricas de las grandes batallas [...] en lugar de recrear los movimientos de los protagonistas, se recreaban sus palabras, que en verdad eran la verdadera acción de la ocupación de la fábrica, el único acto que políticamente tenía sentido que forzáramos a repetir al público que iba a venir a ver una performance”.
- ² “Incluso en el ámbito religioso del culto, la liturgia que es la reactualización de un misterio, prescinde totalmente de la identidad o sinceridad del oficiante: el ministerio no pierde validez aunque lo lleve a cabo el peor de los curas. [...] Es más, sólo puede concebirse el ministerio que consiste en la actuación del misterio como hecho cumplido, de la salvación como adquirida y al mismo tiempo actual, en las formas operativas u operacionales del gesto y las palabras que vuelven, incansablemente, a actualizar la escritura”.



Si crea, in questo modo, una scissione tra la parola e chi la incarna: due entità estranee che, nonostante la loro reciproca non-appartenenza, ricreano materialmente il valore determinante del procedimento “liturgico” nella dialettica della lotta operaia. Il tutto si fonda nella figura dello spett-attore chiamato a reincarnare quella parola stessa.

I partecipanti, durante la dinamica scenica, si trovano a fare proprie parole già dette, che non vengono improvvisate nel momento in cui sono pronunciate: si tratta di una ricostruzione che, se da un lato ingloba dentro di sé livelli temporali distinti, dall'altro trascende il carattere particolare dei performer, creando una *voz ajena* (voce straniera). I partecipanti di fatto ascoltano le proprie parole nella distanza, nell'incongruenza, sperimentando quale possa essere il tipo di persuasione di un discorso che si allontana da qualsiasi “presa di parola”.

Si rende evidente che nessun tipo di persuasione è possibile: il discorso resta distante, distaccato, oltre la persona che lo pronuncia. La parola possiede un tempo proprio che è quello collettivo, non inteso come un tempo che unisce le persone che pronunciano, nello stesso tempo, il discorso. Si tratta, piuttosto, di un tempo che fa della parola la parola dei tempi che si incrociano, si sovrappongono, si immobilizzano. Un discorso che non si distacca mai dal valore profondo legato al momento in cui si origina. In questo senso, il *reenactment* rende possibile la “collettivizzazione della parola” (Bernat 2014). La parola, non appartenendo a nessuno, appartiene a tutti, in un discorso che incarna un valore non solo politico, ma anche sociale. Il processo di *reenactment* rende evidente che gli spett-attori, nel riprendere la parola degli operai (pronunciata nel momento rivendicativo dell'assemblea) per trasmetterla ad altri individui (anche al pubblico stesso) non ricordano la parola: perché essa appare distante, lontana, inconciliabile con il loro modo di esprimerla. Quella che ricorda è la parola: essa ricorda gli operai della Numax, gli operai della Fagor e in ultima istanza ricorda gli spettatori nel loro atto di porsi come rigeneratori di un procedimento liturgico-drammaturgico che assembla, smonta e riassume temporalità distinte. Si genera, tra le varie concatenazioni narrative, una drammaturgia della parola che ricorda e che possiede una forma curiosamente circolare, propria del *reenactment*. *Finzione* e *ripetizione* divengono così i due principali volti incarnati dallo spett-attore. La finzione assunta dal pubblico si rivela come un'entità che a poco a poco sfuma: il loro ruolo non è veritiero, ma le parole che stanno interpretando appartengono a qualcosa di reale. Si tratta di una realtà che per molti è sconosciuta, perché



storicamente o spazialmente lontana. Ma non per questo meno “vera”. La ripetizione, invece, conferisce valore alle parole appartenenti ad esperienze così distinte come quelle delle due aziende. Gli spett-attori si trovano ad agire nelle parole politiche, nei risvolti sociali, nella ripetizione di lotte operaie che non perdono il loro valore politico e sociale: i partecipanti ri-creano e si lasciano guidare da un dispositivo che intreccia e racconta le diverse fasi dello spettacolo.

Lo spett-attore bernartiano: per una partecipazione *altra*

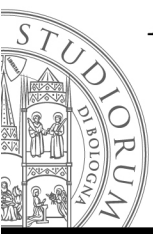
Come è emerso dall'analisi e dalla descrizione degli spettacoli, un elemento fondamentale del teatro di Roger Bernat consiste, come visto, nella partecipazione del pubblico: lo spett-attore diventa *la* parte indispensabile ai fini della realizzazione scenica.

Questa peculiarità, oltre a distinguere l'attività del gruppo catalano da altre forme di teatro contemporaneo, la proietta in un orizzonte differente da quello rappresentato, nel panorama scenico catalano, dalle precedenti esperienze delle compagnie Els Comedians, Els Joglars e la Fura dels Baus. Tali formazioni artistiche si distinguono infatti, a partire dagli anni Sessanta-Settanta, come esperienze pionieristiche di teatro partecipato. I loro spettacoli prevedevano infatti un coinvolgimento parziale del pubblico (ciascun gruppo secondo modalità distinte)³, chiamato così a interagire con i performer in scena.

In questo senso, il paradigma partecipativo utilizzato da Roger Bernat riprende una sperimentazione nata proprio in area catalana per aggiungervi alcuni passaggi determinanti: tra questi, fare del pubblico uno spett-attore, il reale protagonista della scena.

Ma la figura dello spett-attore non deve essere interpretata come semplice fusione tra le due figure dello spettatore e dell'attore. Infatti né il ruolo di spettatore, né quello di attore costituiscono definizioni esaustive della nuova modalità di partecipazione prevista dagli spettacoli di Roger Bernat. È bene sottolineare che il ruolo dei partecipanti non equivale a quello degli attori: si tratta più semplicemente di renderli consapevoli del loro nuovo ruolo. In altre parole, il partecipante è interprete della situazione in cui si trova immerso: ora la pedina alle prese con la propria ipotetica identità di *Domini Públic*; ora il parlamentare dei paradossi di *Pendiente de Voto*; ora l'ex-operaio

³ Per un approfondimento al proposito si veda Natasha Leal Rivas, *Teatralització d'elements rituals: Els Joglars, Els Comedians, La Fura dels Baus*, in *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*, Institut del Teatre, Barcelona, 2005, pp. 419-448.



impegnato nel ricordare e nell'essere “ricordato” attraverso una parola già pronunciata in *Numax-Fagor-Plus*.

Lo spett-attore si ritrova dunque a non relazionarsi con un lavoro scenico convenzionale: tutti gli elementi della scena si fondono nella sua figura, secondo la formula “*El público es el acontecimiento*” (il pubblico è l'evento), utilizzata da Roger Bernat nello spettacolo *Pura Coincidencia*, tratto dall'opera *Publikumsbeschimpfung* (Insulti al Pubblico) di Peter Handke⁴. Si determina in questo modo l'assenza dell'*anello di feedback* tra l'attore e il pubblico, di cui parla Erika Fischer-Lichte. Tale legame diviene così tutto interno, creando il cosiddetto stato *betwixt and between*. La studiosa tedesca definisce tale condizione come liminare. Il partecipante passa da uno stato all'altro: in mezzo e tra, dove i due termini possono assumere sfumature etimologiche riconducibili al concetto di “*insieme-assieme*”. Da un lato liminalità e transitorietà; dall'altro, collettività (Fischer-Lichte 2014).

Di fatto gli spettacoli di Roger Bernat creano situazioni partecipative ambigue, in cui gli individui vivono condizioni e *status* differenti: *emancipazione versus manipolazione; individuo versus persona; solitudine versus collettività; spettatore versus interprete; sicurezza versus libertà*. L'elemento chiave che permette di definire questi stadi, dando loro connotazioni precise, è il dispositivo tecnologico, utilizzato negli spettacoli secondo declinazioni differenti.

L'occhio drammaturgico: il dispositivo

Il dispositivo, attraverso una serie di strumentazioni tecnologiche, conferisce allo spettacolo la struttura, decidendone la trama. Esso diviene, in altri termini, la vera e propria ossatura drammaturgica dello spettacolo, e, per attivarsi, necessita dell'azione dello spett-attore. Il partecipante, di fatto, deve seguire alcune istruzioni: si tratta delle *Instrucciones de uso* (Istruzioni per l'uso) o *Reglas del juego* (Regole del gioco), così definite da Roger Bernat. Il dispositivo, secondo queste caratteristiche “non è un elemento esterno che invita a partecipare, ma situa lo spettatore in una situazione di immersione”⁵ (Bernat 2008: 157-174). Come osserva sempre il regista “Una

⁴ Cfr. al proposito le note di regia dello spettacolo *Pura Coincidencia*, sempre della compagnia catalana, <http://rogerbernat.info/en-gira/pura-coincidencia-2009/>.

⁵ Sul concetto di “immersione” tornerò più avanti nella parte finale del contributo “Immersione-emersione: per una situazione di *efervescencia*”.



persona si trova in una situazione di immersione quando sente che in tale immersione può decidere le regole, dal momento che non esiste più un fuori"⁶ (Bernat 2014).

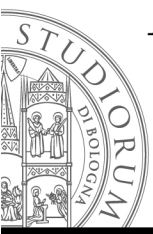
È possibile dunque, per lo spett-attore che si trova a vivere uno stato di immersione, riuscire a stabilire le regole dell'azione scenica? Qual è lo scarto esistente tra concetti quali *emancipazione* e *manipolazione*? Per rispondere a questo interrogativo è utile la teoria sul dispositivo proposta da Giorgio Agamben nel saggio *Che cos'è il contemporaneo?*:

1. Il dispositivo è una costruzione eterogenea, che include potenzialmente qualsiasi cosa, tanto gli elementi linguistici, come quelli non linguistici, allo stesso livello: discorsi, istituzioni, edifici, leggi, misure di polizia, posizioni filosofiche etc. Il dispositivo è una rete che si stabilisce tra questi elementi distinti;
2. Il dispositivo possiede sempre una funzione strategica concreta e si iscrive in una relazione di potere;
3. Come tale è il risultato dell'incontro tra relazioni di potere e di sapere (Agamben 2010: 25-49).

Il dispositivo tecnologico, come suggerito dal contributo del filosofo, è una rete che unisce elementi differenti e, nel caso specifico di Roger Bernat, determina condizioni spesso antitetiche, traducendosi di fatto in un'arma ambivalente.

Se da un lato esso permette agli individui di agire (producendo l'incontro tra relazioni di potere e di sapere di cui parla Agamben), parallelamente il rispetto delle istruzioni date da parte degli individui contribuisce alla sottomissione degli stessi a un disegno già prestabilito, determinando più un'illusione partecipativa che uno stadio emancipatore del partecipante. Il dispositivo dunque determina, controlla e orienta la condotta e le opinioni dei partecipanti attraverso un meccanismo che inizialmente appare invisibile agli occhi degli spettatori, ponendosi in una situazione di piena ambivalenza tra manipolazione ed emancipazione. Questo procedimento diviene chiaro, ad esempio, nella costruzione del sistema parlamentare preso in esame in *Pendiente de voto*: l'individuo crede di poter votare ma si trova di fatto costretto a fare i conti con un sistema che non

⁶ “[...] uno se sumerge, uno está en una situación de inmersión en un lugar donde tiene sensación de que en esa inmersión puede decidir las reglas, ya no hay un afuera”.



lo ascolta. È completamente dominato dal dispositivo e, pur volendosi liberare dal suo controllo, non può farne a meno nell'orientare la propria condotta.

Il dispositivo scenico rende inoltre evidente l'ambivalenza tra *individuo* (inteso nella sua essenza naturale) e *persona* (intesa come maschera⁷). Lo spett-attore segue le dinamiche sceniche dello spettacolo fingendosi pedina del gioco, nelle vesti di poliziotto, di ferito o di addetto della Croce Rossa in *Domini Públic*; oppure, accetta di pronunciare una parola già detta, creando una netta scissione tra la propria persona e chi pronunciò originariamente quella parola, come visto in *Numax-Fagor-Plus*. Adempiere alle istruzioni date dal dispositivo significa occultarsi in esso per acquisire, attraverso la guida degli auricolari, un *ruolo* attraverso il quale l'*individuo* si trova ad aderire alla maschera che gli viene conferita, qualificandolo come persona: il gioco dell'identità, appunto. Un gioco che Roger Bernat riproduce, attraverso dinamiche sceniche differenti, per disorientare le certezze del partecipante, costretto così a vivere e ad attraversare la propria ambivalenza.

In questo senso il regista isola il partecipante in dinamiche che per loro natura sono collettive: la piazza, il parlamento, la fabbrica sono i luoghi in cui normalmente si creano interazioni. Colpisce negli spettacoli di Bernat l'evidente opposizione tra stati di *solitudine* e stati di *collettività*. Il che corrisponde a una considerevole distanza dal modello convenzionale di teatro partecipato. L'azione dello spett-attore non deve fare riferimento a dinamiche di massa improntate a una situazione festiva: deve essere in grado, piuttosto, di generare forme di responsabilità individualizzata. L'individuo riconosce la propria solitudine, si osserva e si specchia nell'altro, si giudica come *spettatore* ed *interprete* del personaggio di sé medesimo. In altre parole il regista catalano posiziona ciascun interprete prima di fronte a se stesso, poi di fronte agli individui che lo circondano. Il richiamo bernartiano si lega così alle "moltitudini solitarie" teorizzate dal sociologo francese Guy Debord:

"L'isolamento fonda la tecnica e di conseguenza il processo tecnico isola. Dall'automobile fino alla televisione, tutti i beni selezionati dal sistema spettacolare costituiscono le sue proprie armi

⁷ Per un approfondimento al proposito si veda Victor Turner, *Antropologia della Performance*, Stefano De Matteis (a cura di), Il Mulino, Bologna, 1993.



per il rinforzo costante delle condizioni di isolamento delle moltitudini solitarie” (Debord 1999: 48).

Lo spett-attore, immerso nelle dinamiche sceniche bernartiane, agisce solo e influenzato dall'occhio di chi lo osserva, spinto ad auto-rappresentarsi secondo quello stesso sguardo: è la logica esposta da Mario Perniola secondo la quale “sono visto dunque sono” (Perniola 2005): condizione che riguarda una società in cui la spettacolarità sociale, prima che teatrale, si traduce nel dover mostrarsi a tutti i costi, sfuggendo al proprio sguardo alla rincorsa di quello dell'altro.

Una dinamica che rende gli individui protagonisti, seppure in posizioni differenti, della stessa rappresentazione sociale, come osserva Zygmunt Bauman

“Gli eroi sono gli stessi attori, tutti: quelli sotto la luce dei riflettori e quelli che rimangono nell'ombra, le comparse mute e coloro che recitano lunghe parti [...] Sceneggiatori e registi sono diventati invisibili, mentre i direttori di scena lo sono più che mai” (Bauman 2008: 153).

Lo spett-attore, immerso in stati di solitudine, rincorre la presenza dell'altro, scontrandosi con idee di *libertà* e di *sicurezza*: da un lato prova il desiderio di auto-affermarsi liberamente (vivendo l'illusione di essere colui che determina le proprie azioni); dall'altro non può fare a meno del senso di “*sicurezza*” proprio del dispositivo.

Il partecipante può solo rendersi consapevole dell'inevitabilità di elementi “complementari” e “incompatibili”, come osserva sempre Bauman:

“C'è un buon motivo per guardare al corso della storia come a un pendolo, sebbene per altri aspetti, esso potrebbe apparire lineare: i due elementi senza i quali l'esistenza umana è assai dura da sopportare, libertà e sicurezza, entrambi in pari modo pressanti e indispensabili, sono molto difficili da conciliare senza attriti, e il più delle volte attriti molto forti. Questi due elementi sono al contempo complementari e incompatibili, e la probabilità che entrino in conflitto è sempre stata e continuerà ad essere tanto alta quanto irrinunciabile è per contro sempre stata, ed è tutt'oggi, la necessità di una loro conciliazione” (Bauman 2001: 20).



Lo spettacolo come immersione-emersione: *una situazione di efervescencia*

La poetica scenica del regista catalano si definisce secondo una compresenza di *immersione* ed *emersione*: se da un lato la partecipazione prevista da Bernat consiste nella possibilità di agire seguendo le indicazioni del dispositivo e affidandosi ad esso, parallelamente ogni partecipante diventa consapevole del disegno drammaturgico che lo sta governando e che contribuisce ad attivare in lui un atteggiamento critico rispetto alla situazione partecipativa che sta sperimentando. L'*emersione* cui tende Bernat comporta per lo spett-attore un significativo distacco dalla situazione scenica, nell'ambito della quale, nella maggior parte dei casi, il partecipante si rende consapevole dell'intento "manipolatorio" del dispositivo. È proprio a partire dal sentimento della manipolazione che l'individuo avverte la necessità di un'emersione dal suo ruolo, scenico e sociale.

In definitiva il dispositivo, attraverso procedimenti di immersione ed emersione, genera situazioni in cui lo spett-attore viene posto di fronte a dubbi, domande e incertezze che lo portano alla riconsiderazione del suo ruolo nel tempo e nello spazio. Lo spett-attore si trova così spiazzato rispetto alle sue competenze: gli vengono a mancare i punti di riferimento abituali, non si riconosce più in una immagine univoca di sé, sperimenta una relatività che esclude ogni possibilità di definizione. Tale dinamica richiama il pensiero del filosofo Gilles Deleuze circa il movimento "quale ripetizione di maschere che si susseguono senza ancorarsi a personaggi, parole o gesti" (Deleuze 1968: 18-20) in uno spazio scenico che appare colmato da infiniti ruoli di cui nessuno definitivo. La ripetizione diviene così "la successione di identità mai compiute", il segno "d'espressione della differenza all'atto del differire" (Deleuze 1968 : 18-20). Lo spett-attore, nella "ripetizione di identità mai compiute", suggerisce l'immagine di una sorta di maschera neutra, completamente svuotata di ogni espressione significativa. Il risultato è l'evidente dimostrazione dell'annullamento dell'*individuo*, confermato dal fatto che, generalmente, ogni partecipante assume il ruolo conferitogli senza obiettare. La "nuda vita", definita e teorizzata da Giorgio Agamben come "un dato puramente biologico" (Agamben 2009: 77), diviene l'unico tratto identitario dello spett-attore, rivelato nella sua dimensione di "identità senza persona". Al proposito il filosofo osserva:

"Dobbiamo prepararci senza rimpianti né speranze a cercare al di là tanto dell'identità personale che dell'identità senza persona, quella nuova figura dell'umano, quel volto al di là tanto della



maschera che della facies biometrica che non riusciamo ancora a vedere, ma il cui presentimento a volte ci fa trasalire improvviso nei nostri smarrimenti come nei nostri sogni, nelle nostre incoscienze come nella nostra lucidità” (Agamben 2009: 82).

L'individuo si eclissa, occultandosi nella maschera neutra del dispositivo, dando vita a un gioco di illusione, in cui spesso non è l'identità dell'individuo ad apparire, ma piuttosto la sua non-identità. Lo spett-attore sperimenta una “partecipazione all'esistere”, così definita da Emmanuel Levinas, che gli consente di partecipare, occultandosi nel dispositivo e distanziandosi dalla propria identità. Come scrive Levinas

Il mondo offre al soggetto la partecipazione all'esistere sotto forma di godimento, gli permette di conseguenza di esistere a distanza da sé. Il soggetto è assorbito nell'oggetto ch'esso assorbe, e si tiene tuttavia a distanza nei confronti di questo oggetto [...] Non sparizione di sé ma oblio di sé e come una prima forma di abnegazione (Levinas 2010: 34).

La “partecipazione all'esistere” si traduce per il partecipante nella ricerca dell'*altro*, qualcosa di eternamente fuggevole che trova nelle dinamiche d'*efervescencia* lo strumento privilegiato per interrogare il proprio ruolo sociale, rendendosi consapevole dei gusci vuoti (piazza, fabbrica, parlamento) di cui spesso è abitante inconsapevole. In questo senso, il teatro della compagnia catalana ricerca la *perplexità politica* dello spettatore: il regista non vuole portare il pubblico ad entusiasmanti verità: al contrario, tenta di mostrare la completa inesistenza di una certezza salvifica nella risposta, sottolineando che “Il teatro ha senso perché può dividere e lotta contro l'unanimità”⁸ (Bernat 2014). Per questo motivo il paradigma partecipativo bernartiano genera il conflitto e non coincide con quel “parco di attrazioni”, con quel “giardino di piaceri” criticati duramente da Philippe Muray (Muray 1991). Piuttosto, interroga lo spett-attore rispetto a quanto lo circonda e rispetto alle sue relazioni nel contesto sociale in cui si trova immerso.

Il pubblico in questo senso rappresenta per il regista l'entità con la quale vuole rapportarsi senza filtri per svelarne i paradossi, i limiti e per interporsi egli stesso nella linea di delimitazione del cerchio scenico (come visto in *Numax-Fagor-Plus*) e dunque sociale.

⁸ “El teatro tiene sentido porque puede dividir y lucha contra la unanimidad”.



Il teatro di Roger Bernat diviene un gioco di cui non è dato conoscere gli esiti: vincita o perdita? Successo o fallimento? Quale senso ultimo nell'indagare lo spett-attore portandolo in scena? Le parole del regista, a conclusione di questo breve contributo, offrono un'efficace metafora circa lo scopo ultimo del proprio lavoro

“Ilya Prigogine realizzò un esperimento con alcune formiche. Quel che fece lo scienziato russo fu di disporre una fonte di cibo inesauribile ad alcuni metri di distanza dal formicaio. In questo modo osservò che iniziava a formarsi una fila di formiche che andava dal formicaio fino alla fonte di cibo. Però al contempo notò, con enorme stupore, che alcune formiche continuavano a seguire un percorso a random, senza andare in direzione della fonte di cibo, ma seguendo una direzione determinata rispetto al formicaio. Gli etologi hanno definito questo processo “l'immaginazione del formicaio”. La loro interpretazione rispetto alla lontananza assunta da alcune formiche rispetto alla fonte inesauribile di cibo consiste nel fatto che queste ultime continuano a cercare 'nell'eventualità'. Così il giorno in cui dovesse mancare o scomparire questa fonte di cibo, anche se inesauribile, le formiche rimaste vicine alla fonte potranno chiamare le altre impegnate nei loro giri random e chiedere: “Sentite, ma per caso avete incontrato qualcosa laggiù?”. Credo che il nostro ruolo sia proprio questo. È inutile cercare nel vuoto, ma qualcuno lo deve pur fare”⁹ (Bernat 2014).

Cercare nel vuoto, oltre all'ironica e apparente inutilità, significa interrogare il senso dell'*efervescencia* sociale e politica ricreata attraverso l'arte scenica. *Cercare nel vuoto* diviene così il nuovo possibile enigma di un teatro pensato nel suo stato nascente: ogni spett-attore incarna su di sé la mancanza di una certezza salvifica della risposta, costretto a definirsi come maschera neutra in un processo continuo di manipolazione-emancipazione. Il partecipante non può che reinventarsi e rinascere perpetuamente con nuove e differenti domande, oltre un orizzonte scenico che si connota di un valore sociale e, in definitiva, politico.

⁹ “Ilya Prigogine realizó un experimento con hormigas. Hizo escoger a una colonia una fuente inagotable de comida. Entonces notó que se formaba un camino de hormigas que iba desde el hormiguero hasta esa fuente. Pero de repente, observó sorprendido que había unas cuantas que seguían yendo a random, sin ir a la fuente de comida. Pero iban a random en un determinado radio respecto al hormiguero. Los etólogos llamaron a ese proceso con 'la imaginación del hormiguero'. Esas hormigas siguen buscando 'por si acaso'. El día que falte esa fuente de comida podrán llamar y decir: 'Oye, habéis encontrado algo por allí o no?'. Creo que éste es nuestro papel. Es inútil buscar en el vacío, pero alguien tiene que hacerlo”.



Bibliografia

AGAMBEN, GIORGIO

2009 *Nudità*, Nottetempo Edizioni, Roma.

2010 *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo Edizioni, Roma.

BAUMAN, ZYGMUNT

2000 *Missing Community*, Polity Press, Cambridge (ed. it. *Voglia di comunità*, Laterza, Bari, 2001).

2005 *Liquid Life*, Polity Press, Cambridge, (ed. it. *Vita liquida*, Laterza, Bari, 2008).

BERNAT, ROGER

2008 *Las reglas de este juego*, in *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización - la creación escénica en Iberoamérica*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Barcelona, pp. 307-314.

2012 "Instrucciones de uso", in *El espectador activo MOV-S 2010 (Madrid): Encuentro nacional en el museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Consorci Mercat de Les Flors, Barcelona, pp. 157-159.

DEBORD, GUY

1967 *La société du spectacle*, Éditions Buchet-Chastel, Paris; (consultata da chi scrive nell'edizione spagnola *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos editores, 1999).

DELEUZE, GILLES

1968 *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris (ed. it. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997).

FABIETTI, UGO

1999 *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione*, Laterza, Bari.

FISCHER LICHTHE, ERIKA

2014 *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, in Tancredi Gusman (a cura di), Carocci Editore, Roma.

FORTES, MEYER

1970 *Time and social structure and Other Essays*, Athlone Press, London.

GOFFMAN, ERVING

1959 *The presentation of self in Everyday Life*, Garden City, N. Y., Doubleday (ed. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, traduzione di Margherita Ciacci, Il Mulino, Bologna 1969).

1969 *Strategic Interaction*, Philadelphia University Press (ed. it. *L'interazione strategica*, traduzione di Dina Cabrini e Vittorio Mortara, Il Mulino, Bologna, 1971).



LEACH, EDMUND

1982 *Social Anthropology*, Oxford University Press.

LEVINAS, EMMANUEL

2010 *Il tempo e l'altro*, Il Melangolo, Genova.

LIGOTTI, THOMAS

2010 *The Conspiracy Against the Human Race: A Contrivance of Horror*, Hippocampus Press, New York.

MURAY, PHILIPPE

1991 *L'empire du Bien*, Les Belles Lettres. (Consultato da chi scrive nell'edizione spagnola *El imperio del bien*, Nuevo Inicio Ediciones, 2012).

OLIVARES, JUAN CARLOS

2008 *Proust i les matemàtiques*, in «Avui», 18 aprile 2008. Testo integrale disponibile al seguente indirizzo: <http://rogerbernat.info/wp-content/uploads/2014/11/Proust-i-les-matemàtiques-Juan-Carlos-Olivares-Avui-Barcelona-18042008-.pdf>

PERNIOLA, MARIO

2005 *Sono visto dunque esisto*, in «La Repubblica», 15 novembre 2015. Testo integrale disponibile al seguente indirizzo: <http://www.marioperniola.it/site/dettagliotext.asp?idtexts=64>.

PRITCHARD, EVANS

1962 *Social Anthropology and Other Essays*, The Free Press, New York.

RIVAS, NATASHA LEAL

2005 *Teatralització d'elements rituals: Els Joglars, Els Comediants, La Fura dels Baus*, in *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*, Institut del Teatre, Barcelona, pp. 419-448.

TURNER, VICTOR

1993 *Antropologia della Performance*, Stefano De Matteis (a cura di), Il Mulino, Bologna.

Videografia

2014 *Querido Público*, puntata n. 33 di «Soy Cámara. El programa del CCCB», andata in onda il 18 gennaio 2014 sul canale *La 2* della *RTVE - Radiotelevisión Española*. Interventi di Ernesto Collado, Iván Morales, Ivo Van Hove e Roger Bernat.

La registrazione è disponibile al seguente indirizzo: <http://vimeo.com/84573166>.



Note di drammaturgia e di regia

FRATINI SERAFIDE, ROBERTO

2008 *Se puede creer*, <http://rogerbernat.info/engira/domini-public>.

2012 *Teórica*, Note di drammaturgia dello spettacolo *Pendiente de voto*,
<http://rogerbernat.info/en-gira/parlamento-titulo-de-trabajo-proyecto2012/>.

2014 *El teatro: ex opere operato*, Note di drammaturgia dello spettacolo *Numax-Fagor-Plus*,
<http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>.

GONZÁLEZ MORANDI, PABLO

2014 *La Historia: Tiempos Transitivos*, Note di regia dello spettacolo *Numax-Fagor-Plus*,
<http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>.

Sitografia

<http://rogerbernat.info/en-gira/>

<http://www.lafura.com/>

<http://comediants.com/?lang=en>

<http://www.elsjoglars.com/>



Abstract - IT

La compagnia FFF (The Friendly Face of Fascism) guidata dal regista catalano Roger Bernat si inserisce all'interno del panorama del teatro partecipato contemporaneo. Attiva nello scenario teatrale di Barcellona a partire dal 2008, la formazione artistica si configura come vero emblema del teatro interattivo catalano e permette così di riconsiderare, per forma e significati, le sfumature proprie del paradigma partecipativo. La scomparsa di attori professionisti negli spettacoli di FFF provoca il delinearsi di una nuova figura, quella dello *spett-attore*: a lui il compito di determinare le trame della messa in scena in quello che diviene un teatro d'*efervescencia*, con caratteristiche che attengono a un contesto sociale e politico, oltre che scenico. Tale contributo, senza pretesa di esaustività, cercherà di delineare il ruolo e la posizione assunte dallo spett-attore nel contesto scenico. Elementi che consentiranno di conferire un volto *altro* al paradigma partecipativo.

Abstract - EN

The company FFF (The Friendly Face of Fascism) guided by the director Roger Bernat is situated in the context of contemporary participative theatre. Beginning its activity in Barcelona in 2008, the company represents the emblem of Catalan interactive theatre and allows to reconsider, through meaning and forms, the shades connected to interactive paradigm. The disappearance of professional actors in the FFF's shows introduces a new figure, the *spect-actor*: he has to create the show in a particular typology of theatre which is named as of *efervescencia*, with social and political, as well as scenic, peculiarities. This essay, without exhaustive pretension, attempts to rough out the role and the position of the spect-actor in scenic context. This element allows to lend another face to participative paradigm.

CARMEN PEDULLÀ

Carmen Pedullà è Dottoressa in Discipline dello Spettacolo dal Vivo. Ha realizzato una ricerca di sei mesi nella città di Barcellona grazie a un progetto di Tesi all'estero promosso dall'Università di Bologna. Nella città catalana si dedica allo studio del teatro partecipativo di Barcellona. Nel novembre del 2014 consegue la Laurea Magistrale presso il Dipartimento delle Arti - Visive Performative e Mediali di Bologna. Attualmente continua a dedicarsi allo studio del teatro partecipativo contemporaneo.

CARMEN PEDULLÀ

Carmen Pedullà is graduated in Bachelor's degree in Theatre. She realized a resarch's period of six months in Barcelona for an academic project of Thesis in foreign countries. In the city she dedicate her studies to Catalan participative theatre. She graduated in november 2014 at the Department of Performing Arts at Alma Mater Studiorum University of Bologna. Currently she continues her work of study of participative contemporary theatre.