



SEZIONE II: AMATORIALITÀ E PARTECIPAZIONE IN QUESTIONE: LA SCENA CONTEMPORANEA

### Spett-attori e autori: tre paradigmi partecipativi a confronto

Carmen Pedullà

“Nella situazione in atto, la distruzione dell’identità della parte va di pari passo con la distruzione dell’identità dell’attore. È tutto il rapporto fra testo ed esecuzione, fra potenza e atto che è rimesso qui in questione. Poiché fra il testo e l’esecuzione si insinua la maschera, come misto indistinguibile di potenza e atto. E ciò che avviene non è l’attuazione di una potenza, ma la liberazione di una potenza ulteriore” (Agamben 1996: 65).

Nel panorama scenico contemporaneo sono sempre più numerose le esperienze artistiche che scelgono di coinvolgere lo spettatore nel momento performativo, mediante l’utilizzo di particolari dispositivi scenici. Tale pratica, propria del teatro partecipativo, dà luogo pertanto a dinamiche sceniche capaci di ridefinire il ruolo e il significato della relazione tra attori e pubblico. Se in alcuni casi il performer e lo spettatore concorrono unitamente alla creazione dello spettacolo, in altri, invece, il pubblico diviene il creatore unico del momento performativo, ovvero lo *spett-attore*, partecipante non preventivamente preparato alla dinamica scenica.

Il contributo qui proposto si pone l’obiettivo di indagare alcune differenti declinazioni partecipative, andando a rintracciare caratteristiche e particolarità che consentono di riflettere sul significato assunto di volta in volta dalla partecipazione, sia per gli artisti che intraprendono tale pratica scenica, sia per gli spett-attori che, in certo modo, diventano i traduttori della declinazione partecipativa. A partire dall’analisi di tre spettacoli differenti, e precisamente *Pequeños ejercicios para el buen morir* del Teatro de Los Sentidos, diretto dal regista colombiano Enrique Vargas, *Home Visit Europe* della formazione berlinese Rimini Protokoll, diretta dai registi Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel e *We need to talk* della compagnia catalana FFF (The Friendly Face of Fascism) guidata dal regista Roger Bernat, si tenterà di mettere in luce le particolarità che distinguono le rispettive esperienze artistiche, riconducendole a una più ampia riflessione sulle forme, sui linguaggi, sulle pratiche delle differenti declinazioni partecipative.



### *Pequeños ejercicios para el buen morir/vivir: una ritualità partecipativa*

*Pequeños ejercicios para el buen morir/vivir* (Piccoli esercizi per il buon morire/vivere) presenta fin da principio le caratteristiche di un viaggio rituale, un percorso destinato a stimolare l'immaginario e i sensi dello spettatore, che diviene così il *viajero* (viaggiatore) alla scoperta di un mondo *altro*.

Il pubblico deve scegliere quale porta varcare: quella del "buon vivere" o quella del "buon morire". Una volta deciso, i *viajeros* vengono bendati e condotti dagli *habitantes* (abitanti), ovvero dai performer, all'interno del mondo dei morti o dei vivi, in base alla scelta di ciascuno. È l'oscurità ad accogliere lo spettatore, mentre si percepisce un sottofondo di musica appena accennata. Non sono solo i suoni a catturare l'attenzione dei *viajeros*: si percepiscono odori differenti, dal muschio a un intenso profumo balsamico. Un *habitante* inizia a lavare e ad asciugare le mani dei *viajeros*, mentre lentamente riappare la luce: lo spettatore capisce di trovarsi seduto accanto ad altre persone all'interno di un semicerchio di sedie, in uno spazio scenico organizzato per altrettanti piccoli semicerchi che accolgono tutti i *viajeros*. Alzando lo sguardo, lo spettatore resta colpito dalle magliette bianche che pendono dall'alto, come a richiamare la presenza di anime, fantasmi o vite non materializzate. La musica rompe il silenzio, preannunciando un corteo funebre: gli *habitantes* trascinano alcuni carri, ricoperti da lunghi lenzuoli bianchi. Ogni carro viene collocato all'interno dei vari semicerchi: gli spettatori esitano, convinti che al di sotto del lenzuolo si celi un cadavere; invece, nel momento dello svelamento, gli spettatori scoprono una tavola imbandita con frutta, formaggi, dolci e vino. Inizia un banchetto con brindisi, musica e balli. Dopo il momento di festa, ogni *habitante* richiama attorno a sé alcuni *viajeros* e consegna loro un foglio bianco e una matita: ciascuno deve scrivere un ultimo pensiero che lo rappresenti, prima della morte o come lascito di vita. Le pergamene, una volta riconsegnate all'*habitante*, vengono infilate dentro ad alcune magliette bianche e appese al soffitto. Prima di giungere all'epilogo dello spettacolo, i *viajeros*, accompagnati dai performer, si spostano in un'altra stanza, dove trovano, sparpagliati confusamente su due tavoli, i pensieri scritti da chi prima di loro ha attraversato quel luogo: sono messaggi, desideri, poesie, parole che accolgono la morte o salutano la vita. Il *viajero* è giunto al termine del suo viaggio: saluta con lo sguardo gli *habitantes*, lasciando dietro di sé il mondo dei vivi e dei morti.

La struttura di *Pequeños ejercicios para el buen morir/vivir* è quella di un *viaggio rituale*



*partecipativo*, durante il quale spettatore e performer concorrono insieme alla creazione dello spettacolo. Si origina, di fatto, una trasformazione della relazione tra performer e pubblico, con un profondo ripensamento dell'esperienza dello spettatore (De Marinis 2013): indispensabili, nella poetica della compagnia, la partecipazione del pubblico, che diviene catalizzatore del senso stesso dello spettacolo, così come la trasformazione del performer che assume il ruolo di guida all'interno di un viaggio. Lo spettacolo diventa allora un'esperienza multisensoriale, un viaggio che gli spettatori si trovano a compiere guidati dagli *habitantes*, in una performatività tra co-soggetti, secondo la definizione proposta da Erika Fischer Lichte (2014). Il dispositivo scenico utilizzato dalla compagnia coincide con la creazione di un immaginario prodotto attraverso una vera e propria partitura sensoriale. Per dare origine al viaggio, il Teatro de Los Sentidos crea immaginari che fungono da detonatori per ciascun *viajero* all'inizio del suo cammino. Le parole sono quasi inesistenti, mentre la scrittura drammaturgica è affidata all'esperienza della completa gamma sensoriale: olfatto, vista, udito, tatto e gusto.

“Per noi gli spettacoli sono esperienze profonde che invitano alla trasformazione. Quello che ci interessa non è un'esperienza di pelle ma un'esperienza profonda: secondo noi attraverso i sensi si possono aprire degli immaginari che ti fanno uscire un po' cambiato dall'esperienza che hai appena vissuto. Questo è il tipo di viaggio artistico che ci interessa” (Pezzullo 2014)<sup>1</sup>.

Quella offerta dal Teatro de Los Sentidos, come spiega Giovanna Pezzullo, *habitante* della compagnia nonché curatrice della drammaturgia olfattiva, è un'esperienza volta a trasformare l'individuo tramite la sua partecipazione immaginativo-emotiva, che lo riporta a emozioni ancestrali, inconsce o dimenticate. In questo caso, dunque, attraverso una drammaturgia creata per essere “indossata” dal viaggiatore, la partecipazione assume la forma di una *pratica ascetica* di liberazione dello spettatore: non solo liberazione dalla posizione standardizzata attribuitagli dalle convenzioni teatrali, ma sfogo di impulsi, sensazioni, ricordi in vista dell'elaborazione di un immaginario guidato, diverso e specifico per ciascuno spettatore, e, per questo, irripetibile. La liberazione interviene inoltre nelle logiche relazionali che legano *viajero* e *habitante*. Quest'ultimo accompagna così lo

<sup>1</sup> Per un approfondimento mi permetto di rimandare a Pedullà 2014 e, nello specifico, all'Intervista a Giovanna Pezzullo, realizzata a Barcellona, in data 20 gennaio 2014.

spettatore nel recupero di un'emozione perduta, guidandolo all'interno di un percorso già tracciato per esserne quasi il propiziato, avvicinandosi così alla figura del cerimoniere di un rito. Lo spettatore diventa il *viajero* di immaginari possibili, mentre l'*habitante* diviene il realizzatore di immaginari tangibili, sospesi tra realtà e immaginazione. Lo spettatore si ritrova a *vivere* l'immaginario, in un'elaborata architettura che si avvicina a quella di un labirinto che, come ricorda Belén Ginart "l'immaginante dovrà percorrer[e], a tratti al buio, e lungo il suo cammino dovrà confrontarsi con le sue paure, le più intime" (Ginart 2013)<sup>2</sup>. Il labirinto percorso nell'oscurità diviene traccia di una drammaturgia sensoriale e immaginativa che trascende il reale per riflettersi nelle visioni che solamente lo spettatore può custodire. La dimensione teatrale diviene così il labile confine tra la partecipazione immaginativa e sensoriale che performer e spettatore insieme contribuiscono a creare, fondando una comunità scenica sospesa, che si allontana dal mondo reale convertendosi quasi in *rifugio*.

Vediamo ora, invece, che cosa accade se la partecipazione, anziché attraversare le dinamiche proprie della ritualità, percorre quelle del *gioco*.

### *Home Visit Europe: tra gioco e realtà*

*Home Visit Europe*, una delle ultime creazioni della compagnia berlinese Rimini Protokoll, ideata dai registi Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel, si propone come una partitura ludica, di cui gli spett-attori sono i principali interpreti: sono loro, nelle vesti di *giocatori*, a determinare o meno la riuscita dello spettacolo, tramite l'esecuzione di alcune istruzioni dettate di volta in volta da un dispositivo tecnologico. Sono perciò le opinioni degli stessi individui coinvolti nel gioco a produrre un'idea di Europa "*made at home*".

I partecipanti, in tutto quindici, vengono accolti da due *istrioni*: il primo supervisiona l'intero svolgimento del gioco all'interno della sala, fungendo da elemento di connessione tra l'accadimento e il dispositivo scenico. Il secondo, invece, resta normalmente in cucina, il luogo in cui i programmatori azionano il dispositivo, ovvero la macchina scenica stessa, affinché il gioco possa

<sup>2</sup> "Als Petits exercicis pel bon morir hi apareix una constant en els treballs del grup: la idea del laberint. L'imaginant l'haurà de recórrer, en alguns trams a les fosques, i al llarg del viatge s'haurà d'enfrontar a les pròpies pors, a les més íntimes. Però la voluntat no és espantar ningú sinó ajudar-lo a plantejar-se grans temes d'una manera poètica i lúdica". Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.



procedere. Oltre ai due istrioni, la proposta ludica prevede anche un *maestro di cerimonia*, il padrone di casa che “ospita l’Europa” e prende parte attivamente al gioco. Dopo essersi seduti attorno a un tavolo, su cui spicca una cartina dell’Europa, ogni spett-attore segna sulla mappa tre punti corrispondenti al proprio luogo di nascita, a una città straniera o diversa da quella d’origine in cui è vissuto e, da ultimo, un luogo a cui è legato emotivamente. L’elemento determinante di tutto il gioco assume la forma di una piccola macchinetta di plastica trasparente, simile a un distributore di scontrini: non è che uno dei due dispositivi scenici che, in questo caso, si rende visibile agli occhi di tutti i partecipanti. Quando lo strumento elettronico emette un suono, ciascun partecipante, facendolo passare di mano in mano, schiaccia un pulsante verde e, all’istante, compare un foglietto bianco che contiene le istruzioni circa le azioni da compiere, che vanno recitate ad alta voce o, solo quando espressamente indicato, in silenzio. Da una prima parte, in cui vengono poste alcune domande al maestro di cerimonia, si passa a una seconda, in cui le domande rivolte a tutti i partecipanti prevedono una risposta secca (sì o no) per alzata di mano, fino ad arrivare alla terza fase del gioco in cui, in base ai risultati e ai dati incamerati nelle fasi precedenti, i componenti vengono suddivisi dal sistema in sei coppie, tali da formare squadre distinte che, dotate di un mini *i-pad*, rispondono a domande di carattere europeo dando vita a un gioco di alleanze e contrapposizioni fra le squadre, che si trovano ad accumulare punti per ogni risposta corretta. Al termine del gioco partecipativo, viene tagliata una torta, precedentemente infornata: ad ogni partecipante spetta una fetta pari alla percentuale di punti accumulati (per un taglio equo il dolce viene minuziosamente misurato con un centimetro)<sup>3</sup>.

*Home Visit Europe* invita lo spettatore a partecipare alle dinamiche performative in qualità di *giocatore*, compiendo di volta in volta delle scelte, elaborando risposte, stabilendo alleanze possibili tra le parti in gioco. Vive, in altre parole, una forma particolare di “autogestione parlamentare” in un contesto europeo adattato al formato “casa”. La logica drammaturgica innesca un confronto tra un possibile *globale* (l’Unione Europea) e un reale *locale* (la casa) che ospita individui tra loro sconosciuti: i registi, in poche parole, interrogano il globale a partire dal puntino più piccolo tracciato sulla cartina dell’Europa: la casa, appunto. L’ambientazione dello spettacolo in abitazioni private non costituisce di per sé una novità: richiama, al contrario, esperienze teatrali che hanno

<sup>3</sup> Per una descrizione più dettagliata, si veda la mia recensione-focus in Pedullà 2016.



avuto una certa diffusione già negli anni Novanta, spesso per ragioni di necessità o nell'intenzione di rifondare il senso stesso del teatro proponendolo "altrove". Scrive al proposito Cristina Valenti:

"Da luoghi privati, domestici, le case in cui entra il teatro diventano spazi pubblici non istituzionali [...]. Per tutti c'è stata una ragione strategica, una necessità fatta virtù, ma per tutti l'altrove delle case si è poi rivelato un modo per imprimere direzioni particolari alla propria ricerca. Non solo, ma per essere altrove: in una sorta di laboratorio mobile dal quale osservare il mondo del teatro e i suoi meccanismi di funzionamento come attraverso un vetrino di microscopio" (Valenti 2001: 19-26).

Come osserva la studiosa, la casa è uno spazio in grado di unire che, a seconda dell'occasione, ricrea e imprime "direzioni particolari" alla ricerca dell'artista. E, nella fattispecie di *Home Visit Europe*, la casa ospita il teatro per riflettere sui meccanismi di identità e di appartenenza propri dell'Europa globale. La partitura drammaturgica propone così, mediante le istruzioni, un copione già tracciato: di fatto, ad ogni partecipante viene richiesto di seguire il procedimento ludico per tappe, i suoi voti vengono registrati, le sue percentuali gli garantiscono una fetta più o meno consistente di quel potere normalmente spartito tra i grandi della politica. Il gioco, in questo senso, richiama uno degli esempi più antichi ed efficaci per il coinvolgimento dell'individuo, esso "invita, abitua ad attenersi a questa lezione di padronanza di sé e a estenderne la pratica all'insieme dei rapporti e delle vicissitudini umane dove la concorrenza non è più disinteressata, né la fatalità circoscritta" (Caillois 1967: 13).

La dinamica ludica richiama inoltre i "procedimenti aleatori" utilizzati nei metodi compositivi a partire dagli anni Cinquanta in ambito musicale con John Cage, coreografico con Merce Cunningham, teatrale con il Living Theatre. A partire dalla suggestione del libro delle mutazioni cinese *I Ching*, gli artisti crearono schemi compositivi affidati a dispositivi quali dadi, monete o mazzi di carte, allo scopo di svincolare gli elementi espressivi da rapporti di interdipendenza reciproca, affidandoli piuttosto a connessioni casuali<sup>4</sup>. Si tratta della concorrenza fortuita di parole, azioni e gesti descritta da Judith Malina a proposito dello spettacolo *The Marrying Maiden* (1960), sulla base

<sup>4</sup> Per un approfondimento al proposito si vedano in particolare Valenti (2008: 108-110), Cage (1961), Cunningham (1991: 20-23).



del doppio procedimento casuale innescato dal “lanciatore di dadi” e dal “mazzo d’azione” (Valenti 2008: 108-109). La logica di casualità relazionata al gioco rimanda al processo di *immersione-emersione* sperimentato dal partecipante di *Home Visit Europe*: se il giocatore vive una sorta di distacco dal procedimento scenico, allora ne resta inghiottito, trasformandosi in una pedina di quella mappa dell’Europa tracciata sulla carta. Inevitabile il richiamo alla teoria formulata a tale proposito da Giorgio Agamben che vede nel dispositivo “un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi rapporti di sapere e ne sono condizionati” (Agamben 2006: 7). Esso, in altre parole, è lo strumento di potere, è la rete che condiziona e determina equilibri, forze e saperi tra le parti: manipola il partecipante attraverso la dinamica scenica e il cittadino attraverso la dinamica sociale e politica. Il gioco svela inoltre la precarietà del senso stesso di *unione-comunità* e della reale *identità* europea: tale identità ne emerge come legata solo apparentemente alla comunità intesa come macrostruttura identitaria. A livello locale si scopre infatti che, per la maggior parte dei partecipanti, l’Europa è simbolo di un’unione presunta, una comunità che è poco più di un guscio vuoto, privo di un reale valore simbolico. A tutto questo va aggiunta la sostanziale mancanza, da parte della quasi generalità dei partecipanti, di una reale conoscenza della storia, delle leggi, dei trattati che l’hanno determinata nel corso del tempo. Il senso di comunità che ne deriva “deve essere e restare un tipo di comunità flessibile, sempre e soltanto ‘a tempo’ e durare solo ‘fino a che conviene’” (Bauman 2001: 63). Un’idea di comunità, dunque, che ben si allinea con la scelta dei registi tedeschi di creare una comunità europea virtuale, rintracciabile al sito internet [www.homevisiteurope.org](http://www.homevisiteurope.org)<sup>5</sup>, in cui vengono registrati i risultati di ogni sessione partecipativa. Si apre in questo senso una riflessione circa la *liquidità* del senso stesso della comunità virtuale: è una finestra aperta, attraverso cui le persone possono entrare o uscire; oppure la possono addirittura ignorare, non dando un seguito alle riflessioni, alle domande, agli spunti critici emersi durante la dinamica scenica.

*Home Visit Europe* non è che amplificazione di quel gioco delle parti che attualmente domina la scena della politica. La partecipazione si definisce così come una *pratica in gioco* che si avvicina alle logiche dell’“imparar giocando”: si rintraccia, in altre parole, l’intento di originare, così come avviene in molti videogiochi, un luogo per l’alternativa (in questo caso democratica) con dei chiari

<sup>5</sup> [www.homevisiteurope.org](http://www.homevisiteurope.org) (Ultimo accesso: 7 luglio 2016).



ed evidenti rimandi sociali oltre che politici. Ci si chiede allora perché nascano, sempre più frequentemente, a livello teatrale, progetti volti alla produzione di situazioni sceniche dotate di una *pratica in azione* loro propria. Questo interrogativo ci introduce all'analisi di *We need to talk*.

*We need to talk: il doppiaggio come pratica di confessione*

*We need to talk*, ultima creazione della compagnia catalana FFF (The Friendly Face of Fascism) diretta da Roger Bernat, rappresenta un lavoro emblematico. La dinamica scenica si distingue per la realizzazione di una logica propria del doppiaggio in cui gli spett-attori sperimentano due operazioni distinte: *vedere e agire*.

Il pubblico, fin da principio, si divide in due gruppi disposti su due gradinate. Al centro della sala figura un grande schermo che separa la scena in due schieramenti, uomini da un lato e donne dall'altro, impedendo così a ciascuna formazione di vedere il gruppo che siede al lato opposto. In prossimità del maxischermo si trova un piccolo banchetto con un microfono, una sedia e un altro piccolo schermo poggiato sul tavolo. Al lato destro della sala resta visibile la postazione della regia: Roger Bernat, i tecnici e gli assistenti seguono la dinamica dello spettacolo sospesi tra le due file (solo loro vedono materialmente quanto accade in entrambi gli schieramenti). Calano le luci ed iniziano lentamente a comparire sullo schermo le scene di alcuni celebri film<sup>6</sup> che ritraggono i protagonisti in effusioni amorose, spesso erotiche, grottesche o comiche. Le immagini però sono mute. Qui entra in gioco il pubblico: chi lo desidera può infatti decidere di raggiungere il banchetto, sedersi di fronte al maxischermo e prestare la propria voce alla scena, seguendo le parole che compaiono nel piccolo schermo posto sul tavolo. Tale dinamica avviene, chiaramente, per entrambi gli schieramenti. Si generano così momenti scenici differenti: in alcuni casi, gli spettatori sono disposti a partecipare immediatamente al gioco; in altri, invece, una o entrambe le postazioni rimangono vuote; e c'è anche chi preferisce restare seduto a godersi lo spettacolo in qualità di spettatore puro. Le reazioni sono spesso di riso o incredulità, soprattutto quando le scene coinvolgono i partecipanti in momenti di intimità o di imbarazzo, tali da creare situazioni

<sup>6</sup> Di seguito i titoli di alcuni tra i principali film proiettati in occasione di *We need to talk*, a Girona, Barcellona, il 20 novembre 2015: *A Hen in the Wind* (Yasujiro Ozu) 1948, *A Separation* (Asghar Farhadi) 2001, *A wedding* (Robert Altman) 1978, *American Beauty* (Sam Mendes) 1999, *Eyes wide shut* (Stanley Kubrick) 1999, *Blade Runner* (Ridley Scott) 1982, *Once upon a time in America* (Sergio Leone) 1984. Per ulteriori informazioni rimando al sito web della compagnia <http://rogerbernat.info/en-gira/we-need-to-talk/> (Ultimo accesso: 7 luglio 2016).





paradossali. Quando la dinamica scenica volge al termine, sullo schermo compaiono i titoli di coda con la lista dei film “doppiati”.

*We need to talk* non può (e non deve) essere concepito come uno spettacolo in senso proprio: lo potremmo considerare quasi “un doppiaggio cinematografico” di tipo performativo. La struttura drammaturgica prevede infatti, fin da principio, una procedura che invita preliminarmente l'individuo a osservare le immagini proiettate nel monitor, per poi decidere se fare propria la situazione e *riscriverla* secondo modalità interpretative personali, oppure scegliere di restare un mero osservatore. Lo spett-attore vive così esperienze parallele che gli permettono di ancorarsi a dimensioni spaziali distinte, ovvero a un “dentro” e a un “fuori”. Il “dentro” delimita l'esperienza di chi presta la sua voce allo svolgimento scenico, ovvero quella del *doppiatore* che ridà voce a volti muti, riempiendo così di suono parole vuote perché non ancora pronunciate (così come avviene nelle dinamiche di doppiaggio proprie del karaoke). Il “fuori”, invece, contraddistingue l'esperienza di chi decide di osservare, nelle vesti di *testimone*, il processo di ri-trascrizione della scena cinematografica. *Doppiatore* e *testimone*, di fatto, sono le figure cardine concepite dal dispositivo scenico che funziona come un efficace strumento per costruire, amplificandola, una situazione assimilabile al rito della *confessione*: il partecipante pronuncia parole, emette gemiti e sospiri, trattiene lunghi silenzi in una situazione spesso di deliberato erotismo che, per questo motivo, imbarazza entrambi, doppiatore e testimone, poiché rilancia e mette in evidenza uno strato di ulteriore comunicabilità sepolto sotto quello che normalmente viene considerato come “comunicabile”.

Il bersaglio di una comunicabilità apparente è *la coppia*, una delle cellule determinanti (e fondanti) dell'intera struttura sociale, ripresa, nella drammaturgia scenica, dalle figure degli amanti che confessano emozioni o sentimenti inconfessabili, alternando stadi di comunicabilità distinti, con stralci di immagini che dall'erotismo sfociano nel grottesco o nel comico. La struttura del confessionale diviene emblema e forma stessa del dispositivo scenico, in quanto

“macchina che produce soggettivizzazioni, e solo in quanto tale è anche una macchina di governo. La formazione della soggettività occidentale, insieme scissa e, tuttavia, padrona e sicura di sé, è inseparabile dall'azione plurisecolare del dispositivo penitenziale in cui un



nuovo lo si costituisce attraverso la negazione e, insieme, l'assunzione del vecchio. La scissione del soggetto operata dal dispositivo penitenziale era, cioè, produttiva di un nuovo soggetto, che trovava la propria verità nella non-verità dell'io peccatore ripudiato" (Agamben 2006: 29-30).

Il rito della confessione ricreato dalla compagnia catalana riflette le logiche evidenziate da Agamben: il confessionale permette all'individuo di *agire l'alterità* dell'"io peccatore ripudiato" e di trovare un "nuovo io", l'"io assolto". Il doppiatore, non vedendo quanto lo circonda, conosce unicamente il volto muto (veicolato dall'immagine) che coincide con quello dell'io peccatore ripudiato e, attraverso il suo volto negato, si fa *maschera* tra *parte* e *attore*. In definitiva, il doppiatore, prestando la propria voce, attraverso una parola che si fa *gesto*, può "espiare la colpa" tramite la confessione dei desideri inconfessabili veicolati dalle immagini dei film. Egli, in altre parole, "guardando l'azione agisce la propria osservazione" (Fratini Serafide 2015), diventa cioè presenza sospesa, portando a compimento "la distruzione dell'identità della parte e la distruzione dell'identità dell'attore" (Agamben 1996: 65). Si rivela qui in gioco un'implicazione strutturale tra la potenza dell'osservare quanto agito da altri e l'agire, mettendolo in pratica, l'oggetto della stessa visione, senza però aderire totalmente ad esso, ma inserendosi piuttosto "come maschera, come misto indistinguibile tra potenza e atto" (Agamben 1996: 65). Si origina in questo modo una *pratica del gesto svuotato*: il gesto apre, cioè, "la sfera dell'*ethos* come sfera più propria dell'umano" (Agamben 1996: 51). Così come teorizzato dal filosofo, il gesto incarnato dal partecipante durante il doppiaggio si materializza come un atto che espone l'inconsistenza e la vacuità della comunicabilità. La confessione assume le sfumature di una trascendenza sospesa e si traduce in quell'isolata "confessione inconfessabile" che, per sua natura, impedisce di vedere il viso della persona celata dal monitor. La visione negata è esperita così da doppiatore e testimone: quest'ultimo può vedere il doppiatore solo di spalle, mentre paragona e associa la sua voce al volto trasmesso dalla scena del film. Proprio su di lui gravita la colpa maggiore: essere *testimone occulto* ma legittimato a una fruizione di azione e visione deliberata e, per questo, ancor più imbarazzante e dissacrante. La posizione del testimone rende evidente che "ciò che caratterizza il gesto è che in esso non si produce né si agisce, ma si *assume* e *sopporta*" (Agamben 1996: 51). Le immagini mute riprese dalla



dimensione scenica espongono una gestualità “nuda”, cioè spogliata di significante, producendo la materializzazione di un macro-confessionale che espone la vacuità di una necessità del comunicare (per riprendere il titolo dello spettacolo), che mai può tradursi in un esaudimento ma, piuttosto, in uno sdoppiamento-sconfinamento perpetuo.

### *La partecipazione tra finalità e stati in essere*

Le declinazioni partecipative sin qui analizzate rivelano caratteristiche distinte sia per le modalità utilizzate sia per le poetiche delle diverse compagnie. Come visto, nel caso del Teatro de Los Sentidos, lo spettatore-*viajero* è co-interprete, insieme all'*habitante*, di una ritualità rivolta a una possibile trasformazione dell'individuo. Lo spettatore, in altre parole, elabora e incarna l'impianto rituale e trasformativo messo in campo dalla compagnia. La partecipazione, in questo caso, si definisce come veicolo di trasformazione del partecipante. La declinazione partecipativa rappresentata dal Teatro de Los Sentidos si manifesta come una *partecipazione della finalità*: lo scopo, al termine del viaggio, è di aver risvegliato saperi dimenticati, azioni recondite, tali da riportare nello strato di intima coscienza dell'individuo una sorta di riscoperta del proprio “io, iscritto nel sé”, per utilizzare la terminologia freudiana (Freud 1985). Lo spettatore vive uno *status* sospeso che lo riporta a uno stadio quasi infantile alla scoperta di ciò che aveva ormai dimenticato, e che può riavvicinare attraverso l'evasione e l'immaginazione: la finalità del viaggio è già stata in qualche modo definita dai suoi creatori. Questo, il grande discrimine che differenzia l'esperienza creativa del gruppo guidato da Enrique Vargas dalle declinazioni partecipative elaborate in *Home Visit Europe* e in *We need to talk*<sup>7</sup>. Queste ultime infatti, seppur sperimentando modalità partecipative distinte, appaiono accomunate dal desiderio di coinvolgere lo spett-attore immergendolo in una *situazione* di cui egli stesso diviene il principale creatore, elaborando la dinamica scenica proposta dal dispositivo. In entrambi i casi non esiste una vera e propria finalità volta a generare un'esperienza trasformativa per l'individuo, ma piuttosto l'intenzione di disporre i

<sup>7</sup> È necessario precisare a tale proposito che le formazioni artistiche vantano un percorso storico distinto: il Teatro de Los Sentidos nasce negli anni Ottanta, in un contesto generazionale diverso da quello di Rimini Protokoll, attivo dal 2000, e da quello più recente di Roger Bernat, che fonda la sua compagnia nel 2008. Si vedano i siti web delle compagnie: <http://teatrodelossentidos.com/es/> (Ultimo accesso: 7 luglio 2016); <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/about.html> (Ultimo accesso: 7 luglio 2016); <http://rogerbernat.info/> (Ultimo accesso: 7 luglio 2016).



mezzi affinché la situazione partecipativa si realizzi. Se il filo comune, il nesso inscindibile presente nel Teatro de Los Sentidos è individuabile nella sostanza rituale e trasformativa dell'esperienza, nelle creazioni artistiche di Rimini Protokoll e di Roger Bernat il fulcro drammaturgico ruota attorno a una valenza propriamente politica e sociale, volta a smascherare e talvolta dissacrare processi di comportamento automatici. Come afferma Agamben *“Politica è l'esibizione di una medialità, il render visibile un mezzo come tale. Essa è la sfera non di un fine in sé, né dei mezzi subordinati a un fine, ma di una medialità pura e senza fine come campo dell'agire e del pensiero umano”* (Agamben 1996: 92-93). È la *“medialità pura e senza fine come campo dell'agire e del pensiero umano”* ad essere fulcro, estetico e poetico, delle declinazioni partecipative proposte dalle due formazioni artistiche. Nel caso di *Home Visit Europe* la partecipazione sperimentata dal giocatore propone un'idea ludica propria dell'avventura che

“mostra insieme i caratteri dell'attività e della passività, della sicurezza e dell'insicurezza per cui da una parte ci fa prendere possesso del mondo in maniera violenta e decisa, dall'altra fa sì che ci arrendiamo a esso con difese e riserve infinitamente minori di quelle che usiamo nell'esistenza ordinaria” (Agamben 2015: 41-42).

La dinamica descritta dal filosofo ricalca inoltre *l'hic et nunc* associabile al macro-confessionale di *We need to talk*, in cui l'azione del riscrivere una parola vuota, del restare nascosto dietro un viso negato e dell'esibire una visione occulta significa, per doppiatore e testimone, vivere *su di sé e in sé* la potenza svuotata del suo significante, propria dell'avventura-evento. Ancora Agamben:

“Volere l'evento significa semplicemente sentirlo come proprio, avventurarsi, cioè mettersi totalmente in gioco in esso, ma senza bisogno di qualcosa come una decisione. Solo così l'evento, che in sé non dipende da noi, diventa un'avventura, diventa nostro, o – come si dovrebbe piuttosto dire – noi diventiamo suoi” (Agamben 2015: 58-59).

Si originano, secondo tale logica, degli *stati in essere*, in cui la partecipazione diventa spesso uno strumento per la creazione di una pura medialità sospesa. Non si tratta di situazioni attraverso le



quali osservare gli individui o ottenere da essi risposte corrispondenti a precise aspettative, ma si tratta di dispositivi atti a produrre una costruzione *altra*, un'architettura scenica che pone i partecipanti in una distanza spaziale e temporale, come spiega Óscar Cornago in riferimento a Deleuze: "Il dispositivo non si riferisce a ciò che (già) siamo, a ciò che fa parte della nostra storia cosciente e che perciò riusciamo a pensare, ma a quello che stiamo per essere, che entra in conflitto con quello che già siamo"<sup>8</sup> (Cornago 2015: 284). L'intervallo ricreato da *Home Visit Europe* e da *We need to talk* si ricollega così a quella "non attuazione di una potenza, ma liberazione di una potenza ulteriore" (Agamben 1996: 65), a cui va aggiunta la sospensione di stati e pratiche in essere che attraversano le dinamiche di controllo proprie dei dispositivi scenici. Il giocatore, il doppiatore e il testimone possono vivere, in questo modo, una condizione di sospensione nel momento in cui riconoscono il potere manipolatorio sperimentato su di sé. Come spiega Roger Bernat parlando della tecnica, essa è "un modo per uscire da quel che resta occulto [...]. Partecipare significa scontrarsi con un vuoto. Partecipare allo spettacolo dell'esistenza significa che l'uomo osserva alcune regole esplicite sconnesse dal copione, la vera finalità della sua partecipazione"<sup>9</sup> (Bernat 2015). Osservare le regole sconnesse dal copione e viverle, rappresenta l'odierna sfida di una partecipazione che si inserisce, a tutti gli effetti, come frattura, come intervallo in cui ripensare l'*osservare* e l'*agire*, le pratiche e le teorie dell'essere sociale degli individui.

"Eppure è lo stesso Stato spettacolare, in quanto nullifica e svuota di contenuto ogni identità reale e sostituisce il pubblico e la sua opinione al popolo e alla volontà generale, a produrre massicciamente dal suo seno delle singolarità che non sono più caratterizzate da alcuna identità sociale né da alcuna reale condizione di appartenenza: delle singolarità veramente *qualunque*" (Agamben 1996: 71).

Ripercorrendo "le singolarità *qualunque*" ipotizzate da Agamben, in una sempre più imperante logica di non aderenza a identità univoche ma di moltiplicazione delle stesse, le declinazioni

<sup>8</sup> "El dispositivo no se refiere a lo que (ya) somos, lo que forma parte de nuestra historia consciente y que por ello alcanzamos a pensar, sino a lo que estamos siendo, que entra en conflicto con lo que ya somos".

<sup>9</sup> "El dispositiu es una tècnica, una manera per sortir del que és ocult [...]. Participar és enfrontar-se a un buit. Participant en l'espectacle de l'existència hom observa unes regles explícites desconeixent-ne el guió, la veritable finalitat de la seva participació".



partecipative elaborate in *Home Visit Europe* e in *We need to talk*, distinguendosi dalla ritualità partecipativa di *Pequeños ejercicios para el buen morir*, mettono in campo dinamiche che coinvolgono spett-attori e autori utilizzando la *tecnica* come strumento della *pratica*, per una partecipazione intesa come mezzo senza fine, dunque perpetuamente *in transito*.



### Bibliografia

#### AGAMBEN, GIORGIO

- 1996 *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino.  
1998 *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata.  
2006 *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo Edizioni, Roma.  
2009 *Nudità*, Nottetempo Edizioni, Roma.  
2010 *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo Edizioni, Roma.  
2015 *L'avventura*, Nottetempo Edizioni, Roma.

#### BAUMAN, ZYGMUNT

- 2000 *Missing Community*, Polity Press, Cambridge (trad. it. *Voglia di comunità*, Laterza, Bari 2001).  
2005 *Liquid Life*, Polity Press, Cambridge (trad. it. *Vita liquida*, Laterza, Bari 2008).  
2006 *Homo Consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*, Erickson, Trento.

#### BERNAT, ROGER

- 2008 *Las reglas de este juego*, in «Artea. Investigación y creación escénica», Barcelona.  
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.  
2014 *Soy Cámara. El programa del CCCB (33) // Querido Público*, 18 Gennaio 2014, disponibile online all'indirizzo: <http://vimeo.com/84573166> (Ultimo accesso: 14 luglio 2016).

#### CAGE, JOHN

- 1961 *Silence: Lectures and writings*, Wesleyan University Press, Middletown.

#### CAILLOIS, ROGER

- 1967 *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard (trad. it. *I giochi e gli uomini*, Milano, Bompiani, Milano 1981).

#### CORNAGO, ÓSCAR

- 2015 *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*, Abada Editores, Madrid.

#### CUNNINGHAM, MERCE

- 1991 *The dancer and the dance. In conversation with Jacqueline Lesschaeve*, Marion Boyars, New York-London.

#### DEBORD, GUY

- 1967 *La Société du spectacle*, Éditions Buchet-Chastel, Paris (trad. it. *La società dello spettacolo*, a cura di Carlo Freccero, Baldini e Castoldi, Milano 2001).



### DELEUZE, GILLES

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

1969 *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, (trad. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2014).

### DE MARINIS, MARCO

2013 *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni Editore, Roma.

### FISCHER LICHTER, ERIKA

2004 *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, (trad. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di Tancredi Gusman, Carocci Editore, Roma 2014).

### FRATINI SERAFIDE, ROBERTO

2015 *La pareja, cáncer de la colectividad*, Note di drammaturgia di *We need to talk*, disponibile online all'indirizzo: <http://rogerbernat.info/en-gira/we-need-to-talk/> (Ultimo accesso: 14 luglio 2016).

### FREUD, SIGMUND

1985 *Totem e Tabù*, Bollati Boringhieri, Torino.

### GINART, BELÉN

2013 *Portes obertes a la vida i la mort*, Barcelona, in «ara.cat», disponibile online all'indirizzo: [http://www.ara.cat/premium/suplements/ara\\_play/PORTES-OBERTES-VIDA-MORT-teatro\\_de\\_los\\_sentidos\\_0\\_1042695738.html](http://www.ara.cat/premium/suplements/ara_play/PORTES-OBERTES-VIDA-MORT-teatro_de_los_sentidos_0_1042695738.html) (Ultimo accesso: 12 luglio 2016).

### GOFFMAN, ERVING

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

1969 *Strategic Interaction*, Philadelphia University Press (trad. it. *L'interazione strategica*, Il Mulino, Bologna 1971).

### 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.

### MURAY, PHILIPPE

1991 *L'empire du Bien*, Les Belles Lettres, Paris.





### PEDULLÀ, CARMEN

2014 *Il teatro partecipato a Barcellona: il caso Roger Bernat*, Tesi di Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal Vivo, Università di Bologna, inedita.

2016 *Europa na casa*, in «Stratagemmi - Prospettive Teatrali», 20 febbraio, disponibile all'indirizzo: <http://www.stratagemmi.it/?p=7755> (Ultimo accesso: 12 luglio 2016).

### PRITCHARD, EVANS

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

### RANCIÈRE, JACQUES

2008 *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris.

### ROSA, PAOLO

2006 *Gli ambienti sensibili di Studio Azzurro e l'estetica delle relazioni* in LaRiCA (a cura di) *La comunicazione in corso: 7 anni di eccellenza alla Facoltà di Sociologia di Urbino*, FrancoAngeli, Milano.

### TURNER, VICTOR

1982 *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York (trad. it. *Dal rito al teatro*, Il Mulino Bologna 1986).

1988 *The anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York (trad. it. *Antropologia della Performance*, a cura di Stefano De Matteis, Il Mulino, Bologna 1993).

### VALENTI, CRISTINA

2001 *Nelle case per essere altrove. Introduzione*, in Cristina Valenti (a cura di), *Il teatro nelle case. Percorsi teatrali a confronto*, Edizioni Provincia di Bologna.

2008 *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Pisa.

### VISONE, DANIELA

2010 *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Pisa.

### Sitografia

Rimini Protokoll

<http://www.rimini-protokoll.de/>

Roger Bernat

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

Teatro de los sentidos

<http://teatrodelosentidos.com/es/>



### Abstract – IT

Nel panorama scenico contemporaneo sono sempre più numerose le compagnie che decidono di coinvolgere lo spettatore nel momento performativo. Il contributo qui proposto si pone l'obiettivo di indagare il significato assunto dalla partecipazione sia per le compagnie che decidono di dedicarsi a tale pratica scenica, sia per gli spett-attori che vi prendono parte. A tale scopo, si analizzeranno tre creazioni artistiche differenti, tra cui *Pequeños ejercicios para el buen morir* del Teatro de Los Sentidos, diretto dal regista Enrique Vargas, *Home visit Europe* di Rimini Protokoll e *We need to talk* della compagnia FFF (The Friendly Face of Fascism) guidata da Roger Bernat. Se il Teatro de los Sentidos si distingue per l'aderenza a una ritualità partecipativa dotata di una *finalità*, le declinazioni partecipative adottate da Rimini Protokoll e da Roger Bernat si caratterizzano invece per una partecipazione che espone gli spett-attori a vivere un particolare *stato in essere*.

### Abstract – ENG

In the contemporary scenic context are always more numerous the theatre's companies that involve audience in the performance. This essay attempts to analyse participation's meanings for the companies which dedicate its work to this particular kind of theatre and, at the same times, for the spect-actors who are involved in it. For this reason, it is essential the examination of three different performances, in particular *Pequeños ejercicios para el Buen Morir/Vivir* of the Teatro de Los Sentidos guided by Enrique Vargas; *Home visit Europe* of the German company Rimini Protokoll; *We need to talk* of the catalan company FFF (The Friendly Face of Fascism), guided by Roger Bernat. If the scenic experience of the Teatro de Los Sentidos belongs to a kind of ritual's participation which has a *finality*, Rimini Protokoll and Roger Bernat's scenic declinations characterize itself for a participation which bring the spect-actor to live a particular kind of *state in being*.

### CARMEN PEDULLÀ

È dottoranda presso il Dipartimento delle Arti di Bologna. Ha conseguito la Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal Vivo, presso l'Università di Bologna. Ha realizzato una ricerca di sei mesi nella città di Barcellona grazie a un progetto di tesi all'estero promosso dall'Università di Bologna, dove ha avuto modo di approfondire lo studio del teatro partecipativo catalano. Attualmente continua a dedicarsi allo studio del teatro partecipativo contemporaneo europeo.

### CARMEN PEDULLÀ

Is a Phd candidate at the Department of the Arts at the University of Bologna. She received her Bachelor's degree in Live and Performing Arts at the University of Bologna and she realized a research's period in Barcelona for an academic project of Thesis in foreign countries, where she dedicated her studies to Catalan participative theatre. Currently she continues her work of study of European participative contemporary theatre.