

Dionysos' Steps

The Role of Criticism in the Spectators' Training

Maddalena Giovannelli
maddalena.giovannelli@unimi.it

The first and fundamental experience as a theatre spectator usually happens during high school period. How can we make this first encounter as effective as possible? The project "Acrobazie Critiche", supported by "Fondazione Cariplo" and targeting some high schools in Milan, aims to increase students' awareness as spectators through their active participation and knowledge of dramatic theory. This paper examines premises, objectives and results of the project.

I gradini di Dioniso. Il ruolo della critica nella formazione degli spettatori

di Maddalena Giovannelli
maddalena.giovannelli@unimi.it

The first and fundamental experience as a theatre spectator usually happens during high school period. How do we make this first encounter as effective as possible? The project *Acrobazie Critiche*, supported by Fondazione Cariplo and targeting some high schools in Milan, aims to increase students' awareness as spectators through their active participation and knowledge of dramatic theory. This paper examines premises, objectives and results of the project.

Nel 1865 Matthew Arnold, poeta britannico e professore all'Università di Oxford, rispose pubblicamente a una polemica lanciata dal celebre William Wordsworth contro i recensori. Il suo *pamphlet* aveva un titolo incisivo e significativo: *The Function of Criticism at the Present Time*¹. Nella trattazione, che lascia emergere una notevole fiducia nella capacità educativa della letteratura, Arnold rivendica il ruolo della critica come vera e propria mappa di orientamento nella società.

Centocinquant'anni dopo risulta ben più arduo il compito di individuarne la funzione, anche alla luce del radicale cambio di paradigma imposto dal digitale². L'attività critica – intorno alla quale non mancano ancora oggi pregiudizi e diffidenze³ – pare tuttavia riacquistare un ruolo significativo all'interno dei progetti di *audience development* finanziati in ambito nazionale ed europeo⁴.

¹ M. Arnold, "The Function of Criticism at the Present Time", in M. Arnold, *Essays in Criticism*, Macmillan and Co., London-Cambridge 1865, pp. 1-41.

² Su questo aspetto, cfr. G. Alonzo, O. Ponte di Pino, *Dioniso e la nuvola. L'informazione e la critica teatrale in rete: nuovi sguardi, nuove forme, nuovi pubblici*, FrancoAngeli, Milano 2017 e G. Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, FrancoAngeli, Milano 2012.

³ Sull'argomento si è soffermato Anthony O. Scott in A.O. Scott, *Elogio della critica. Imparare a comprendere l'arte, riconoscere la bellezza e sopravvivere al mondo contemporaneo*, tr. it. di M. Matteri, Il Saggiatore, Milano 2016.

⁴ Ai processi di *engagement* del pubblico sono stati dedicati specifici spazi di discussione in sedi istituzionali. Si veda, a titolo di esempio, la tavola rotonda *Audience Development: Engagement is the Key, but Where are the Doors?* (Bruxelles, aprile 2016) e la proposta di un

Tenterò, in questo contributo, di illustrare le potenzialità e le questioni aperte poste da simili pratiche di coinvolgimento del pubblico teatrale attraverso la critica, prendendo come punto di partenza un'esperienza che ho contribuito ad avviare sul territorio milanese.

Pochi cenni sulla genesi e lo sviluppo del progetto: Acrobazie Critiche nasce nel 2013-2014 grazie al sostegno di Fondazione Cariplo, per volontà di due associazioni (Stratagemmi_Prospettive Teatrali e Segni d'Infanzia)⁵. L'obiettivo del percorso critico-formativo, rivolto agli studenti delle scuole superiori del capoluogo lombardo, è un avvicinamento al teatro più diretto e consapevole. Il progetto si propone in particolare di rendere più incisive le prime esperienze spettatoriali, che vengono percepite non di rado come coercitive, insoddisfacenti, o poco significative: circa il 50% degli studenti⁶ – di fronte all'invito a parlare dell'ultimo spettacolo visto – dichiara di non ricordarne il titolo, né è in grado di richiamare alla memoria una scena o un'immagine dell'allestimento.

Acrobazie Critiche, almeno nella sua prima formulazione, si articola in tre fasi: due incontri in aula condotti da un esperto di critica teatrale⁷; la visione di uno spettacolo in occasione di una replica serale, seguita o preceduta

analogo tavolo di discussione anche in occasione dell'incontro annuale di Encact (Valencia, 2016). Nello stesso anno, nel disegno di legge "La Buona Scuola", anche il Miur si esprime sulla necessità dell'incentivo alla fruizione culturale, e in particolare sull'importanza di introdurre il teatro in modo stabile nella didattica. Sulle linee di intervento del programma Creative Europe, cfr. G. Ciancio, L. Ricci, "I differenti colori della partecipazione. Il caso del progetto europeo Be SpectACTive!", *infra*. A una ricognizione dei progetti di formazione del pubblico sul piano nazionale, e in particolare di quelli che utilizzano la critica come strumento di *engagement* è stato dedicato un dossier sulla rivista *Stratagemmi*: AA.VV., "Esercizio critico e formazione: per uno spettatore consapevole", *Stratagemmi*, XXII, 2012, pp. 161-222. Si veda anche S. Lo Gatto, "La critica applicata. Uno sguardo alle pratiche di formazione dello spettatore" [on-line], in *alfabeta2*. Pubblicato in data 28 gennaio 2018, consultato in data 19 giugno 2018. Disponibile all'indirizzo: <https://www.alfabeta2.it/2018/01/28/la-critica-applicata-uno-sguardo-alle-pratiche-formazione-dello-spettatore/>.

⁵ Informazioni estese sul progetto sono reperibili sul sito www.acrobaziecritiche.it. Il nome del progetto deriva, oltre che dalla partecipazione alla prima edizione del progetto di un'associazione legata alle arti circensi (Circo e Dintorni), anche dalle suggestioni di un volume uscito nello stesso anno: G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma 2013.

⁶ La fonte è un questionario distribuito a un campione di quindici classi, appartenenti ad altrettanti istituti milanesi, nell'ambito dell'edizione 2013-2014 di Acrobazie Critiche.

⁷ Sull'importanza dell'alterità della figura di riferimento, cfr. dossier del progetto *Crescere spettatori*, finanziato dal MiBACT: L. Donati, A. Doria (a cura di), *Crescere spettatori*, Bologna 2017, p. 9.

dall'incontro con il regista; la scrittura di una recensione (redatta individualmente) e la partecipazione a un concorso di critica. La prima delle due lezioni è dedicata a fornire gli strumenti indispensabili per poter sostanziare lo sguardo critico: la definizione di drammaturgia e regia; la disamina degli elementi messi in campo dalla messa in scena (scenografia, attori, costumi, luci, musica) e il loro ruolo significante; l'analisi della differenza tra adattamento e riscrittura. Si tratta di elementi specifici sconosciuti alla maggior parte degli studenti: solo il 30% identifica con chiarezza il significato della parola drammaturgia e solo il 15% sa individuare qual è precisamente la funzione della regia.

Nel secondo dei due incontri in classe vengono invece fornite le linee guida per la scrittura di una recensione⁸: si richiede uno scritto fortemente argomentativo, che metta in luce l'interpretazione del regista sul testo e allo stesso tempo il giudizio personale dello studente. Si cerca di proporre un'esperienza "altra" rispetto alle consuete prove di scrittura in classe: per questo, gli studenti vengono invitati a mettersi alla prova con uno stile personale e una struttura il più possibile libera.

Lo stimolo all'espressione di un parere critico, che non esclude l'espressione di un dissenso, risulta efficace in una duplice direzione. Da un lato pone i giovani spettatori nella condizione di prendere coscienza della propria posizione di fruitori attivi⁹, e non di semplici destinatari di un'offerta pensata da altri; dall'altro, consente di rimettere in prospettiva eventuali esperienze non soddisfacenti. Lo scontento derivato da una specifica esperienza teatrale, infatti, se approfondito ed espresso, rende lo spettatore più consapevole dei limiti che può presentare una singola rappresentazione, ma non pregiudica il rapporto tra il giovane adulto e il teatro.

L'ossatura del progetto, qui brevemente esposta, ha naturalmente registrato variazioni e assestamenti anno per anno, anche in ascolto alle specifiche esigenze degli insegnanti o delle scuole, e ha trovato nuove forme

⁸ Sulla relazione tra scrittura e sguardo critico, cfr. M. Marino, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Carocci, Roma 2004.

⁹ Si fa riferimento, per questi aspetti, al fondamentale contributo di P. Giacché, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Guerini e Associati, Milano 1991.

di sostenibilità economica¹⁰. Nel 2017 in occasione della quarta edizione di Acrobazie Critiche, Fondazione Cariplo ha sovvenzionato un'attività di monitoraggio dei risultati raggiunti¹¹. Il progetto di ricerca (chiamato “Salotto Teatrale”) si è articolato in un duplice osservatorio sulle attività. I dati raccolti (recensioni, questionari, interviste video agli studenti) sono stati affidati alla Cooperativa Sociale Codici per una ricerca valutativa volta a indagare l'impatto effettivo delle attività proposte. Contemporaneamente, un gruppo di giovani osservatori, compresi tra i ventidue e i ventinove anni, è stato invitato a seguire un'intera annualità di lavoro di Acrobazie Critiche, annotando criticità e punti di forza¹².

Ai risultati di Salotto Teatrale – presentati pubblicamente in occasione del convegno “Fare Salotto. Il giovane pubblico a teatro: metodi e risultati”, nell'autunno 2017¹³– farò riferimento nei paragrafi che seguono, prendendo in considerazione argomenti rilevanti nel quadro di una riflessione per le “politiche del teatro” e gli incentivi alla fruizione (specifico oggetto di discussione in questo numero): la scelta dello spettacolo; l'incontro con l'artista; il rapporto con le tecnologie; la difficoltà di una valutazione dei risultati nei processi di *audience development*.

La scelta dello spettacolo. Parte I: i classici

Gli allestimenti da proporre alla classe, nella comune esperienza scolastica, vengono decisi con un criterio principe: l'aderenza al programma didattico. In questo orizzonte necessariamente limitato, non è raro che gli studenti si trovino a contatto con spettacoli tradizionali e paludati, che anche un adulto con buona predisposizione al teatro non esiterebbe a definire noiosi. La pretesa, naturalmente, non è quella di selezionare opere che incontrino per necessità il gusto o il gradimento dei giovani spettatori; non solo un simile obiettivo è da considerarsi costitutivamente irraggiungibile ma – lo si è notato

¹⁰ Per le annualità 2014-2015, 2015-2016, 2016-2017 il Progetto Acrobazie ha beneficiato del sostegno del Comune di Milano.

¹¹ Di questo si parlerà più avanti, a p. 11.

¹² Alessandra Cioccarelli, Camilla Fava, Nicola Fogazzi, Chiara Mignemi, Michele Spinicci. Devo a loro molte delle osservazioni che seguono.

¹³ Si veda il programma esteso su <https://www.stratagemmi.it/fare-sal8-il-giovane-pubblico-a-teatro-metodi-e-risultati/>.

poc'anzi – l'esperienza del fallimento fa parte del bagaglio di un fruitore di teatro (e non solo!). Si tratta piuttosto di favorire l'incontro – fondamentale, in vista della formazione di una propria identità di spettatore – con linguaggi teatrali immediati e coinvolgenti che, anche quando non pienamente compiuti, incoraggino la produzione di interpretazioni personali.

Per questo motivo, Acrobazie Critiche ha in questi anni privilegiato le proposte performative meno istituzionali e inserito nel proprio cartellone giovani compagnie e spazi *off*, troppo spesso esclusi dai più rodati canali tra scuola e teatro; la selezione degli spettacoli viene cioè pensata con lo specifico obiettivo di favorire l'accesso all'ampia e diversificata geografia scenica milanese¹⁴. Più in generale, è fondamentale che i percorsi critico-formativi rivolti alle nuove generazioni possano dar conto della varietà di generi che caratterizzano la scena contemporanea, spaziando dai classici alla danza, dalla performance alle nuove drammaturgie¹⁵.

Anche la scelta apparentemente più semplice e lineare, come la proposta di un classico, si rivela invece una sfida non esente da rischi¹⁶. Il teatro greco viene facilmente percepito, nelle prime esperienze in platea, come una prassi anacronistica e insanabilmente distante, complice una maniera «vecchia, inattuale, distorta» di metterlo in scena¹⁷. Non solo: è proprio l'incontro con il classico a disvelare alcuni dei più consueti fraintendimenti critici, e le più frequenti deformazioni prospettiche.

Non è raro – specialmente se l'allestimento viene proposto da un insegnante – che gli studenti arrivino in platea avendo letto almeno in parte il classico rappresentato, o avendo acquisito una preparazione specifica sull'autore o sull'opera. Tale condizione, che non esiteremmo a definire privilegiata, induce tuttavia a un'aspettativa, conscia o inconscia; e non è difficile che lo spettacolo deluda per il semplice fatto di aver disatteso

¹⁴ M. Giovannelli, O. Ponte di Pino, *Milano. Tutto il teatro*, Cue Press, Imola e Bologna 2015.

¹⁵ L'obiettivo di valorizzare la diversità di linguaggi espressivi, *in nuce* per tutta la durata del progetto, è stato esplicitato nell'ultima edizione (2017-2018), attraverso tre differenti percorsi critico-didattici: il primo dedicato alla drammaturgia; il secondo alla performance; il terzo dedicato alle forme di teatro non professionale e laboratoriale.

¹⁶ M. Treu, "Forever Young? Coro, attori e pubblico alla ricerca di Dioniso", *Stratagemmi*, xxxiv, 2016, pp. 45-74.

¹⁷ G. Liotta, "Dossier 1. A che servono questi spettacoli?", *Dionysus ex machina*, II, 2011, pp. 441-442.

quell'aspettativa¹⁸. Il momento di preparazione preliminare, previsto da *Acrobazie Critiche*, è volto dunque da un lato a mettere allo scoperto la natura di quell'aspettativa, per disinnescarla almeno in parte; dall'altro a sottolineare come la reinterpretazione del classico preveda di per sé un allontanamento o un deciso sguardo interpretativo sull'originale¹⁹.

Particolare rilevanza acquisisce dunque la riflessione che concerne gli interventi drammaturgici sul testo antico: l'importanza della scelta della traduzione presa come punto di riferimento per il copione; l'analisi delle più comuni operazioni di adattamento (taglio, semplificazione); la necessità di giudicare una riscrittura come testo del tutto autonomo. Si sottolinea, allo stesso tempo, come gli elementi messi in campo dall'allestimento – siano essi astratti o attualizzanti – costituiscono un prezioso bagaglio da guardare e scandagliare in modo critico: nella scelta di un elemento della scenografia o di un costume si nasconde spesso l'urgenza comunicativa del regista, la sua chiave interpretativa nella lettura di quel classico, la ragione stessa di quella messinscena.

Non è raro che di fronte a elementi apertamente anacronistici o sperimentali gli studenti mostrino perplessità o disappunto²⁰, e denuncino addirittura un presunto tradimento dell'originale. Ma la discussione critica, spesso condotta in modo seminariale, conduce gli studenti alla consapevolezza che la nozione stessa di originale è piuttosto sfuggente, specialmente per quanto riguarda le prassi di messa in scena: l'evento teatrale antico rimane ancora oggi non ricostruibile in molti aspetti – tra tutti quello mimico, attorale, coreutico, gestuale, musicale – e risulterebbe quindi non solo insensata, ma anche fallimentare fin dai presupposti una messa in scena che si prefiggesse di ricostruirne per intero le caratteristiche.

¹⁸ Si vedano le significative risposte degli studenti del Liceo Parini, in un questionario proposto nella primavera 2018: “Una volta letta la trama del classico posso confrontarlo con quello in scena e capire se mi piace o no”. O ancora: “mettendo in scena un classico si può rischiare di rovinarlo”.

¹⁹ Ho affrontato questi temi anche in: M. Giovannelli, “Teatro di ieri, spettatori di domani”, *Dionysus ex machina*, v, 2014, pp. 498-502.

²⁰ Giovanni, del Liceo Parini, parla dei cattivi risultati a cui si va incontro “quando si cerca di modernizzare qualcosa di in-modernizzabile”.

La scelta dello spettacolo, parte II: le nuove drammaturgie e la performance

“Non ho capito!”. Non è raro sentire questa o simili affermazioni nel *foyer* di un teatro dove è andato in scena uno spettacolo di nuova drammaturgia, o una performance composta con linguaggi non verbali. Lo smarrimento provato dai giovani spettatori (condiviso, non di rado, anche dagli adulti) ha costituito il punto di partenza per la costruzione di specifici percorsi di Acrobazie Critiche dedicati all'avvicinamento ai linguaggi del contemporaneo. La proposta si è orientata, da un lato, alla visione e alla lettura di testi drammaturgici di giovani autori europei²¹; dall'altro alla selezione di spettacoli che pongono al centro della ricerca il corpo²².

I due percorsi, pur avviati in contesti scolastici diversi, hanno fatto emergere questioni analoghe e sollecitato riflessioni su cui vale la pena soffermarsi. Tanto la scrittura post-drammatica quanto le *performing arts* sottraggono allo spettatore, nella maggior parte dei casi, le certezze di una vera e propria “storia” che si snoda attraverso un inizio, uno sviluppo e una fine²³. A questo si accompagna il carattere evanescente (quando non la totale assenza) di personaggi tradizionalmente intesi: le figure coinvolte nell'azione scenica spesso non hanno una vera e propria psicologia, talvolta neppure un nome, e rinunciano apertamente a ogni intento mimetico o finzionale²⁴ per entrare invece nella dimensione del simbolico²⁵. Il distacco dalle categorie

²¹ Il percorso, per l'anno scolastico 2017-2018, si è svolto nell'ambito del progetto europeo “Fabulamundi. Playwriting Europe” volto alla circolazione delle nuove drammaturgie (il progetto è stato ideato e proposto da PAV, società di impresa culturale con base a Roma). Sul sito di *Stratagemmi* sono disponibili i risultati del lavoro in aula: <https://www.stratagemmi.it/drammaturchi-sottobanco/>.

²² Il percorso, per l'anno scolastico 2017-2018, è stato progettato in collaborazione con lo spazio milanese Zona K e con Danae Festival, dedicato alle arti performative.

²³ Su questi concetti cfr. in generale H-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1999; E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2004), tr. it. di T. Gusman, Carocci, Roma 2014.

²⁴ Si veda la prefazione di D. Carnevali in E. Aldrovandi, *Scusate se non siamo morti in mare*, Cue Press, prefazione a cura di D. Carnevali, Bologna 2016, p. 9 (le drammaturgie di entrambi gli autori sono state lette e commentate dai ragazzi durante il percorso): «l'attore non si nasconde mai del tutto dietro il personaggio [...]. Chi parla si astraie dal corso degli eventi per rivolgersi direttamente al pubblico», p. 9.

²⁵ Si vedano le riflessioni di A. Scarpellini in D. Carnevali, *Sweet Home Europa*, prefazione a cura di D. Carnevali, Bologna, Cue Press 2015, p. 9: «Carnevali reimpasta delle figure umane con il fango del simbolico».

interpretative che gli studenti sono soliti adottare nel percorso scolastico (la comprensione di una storia, della quale viene chiesto di riportare e riassumere gli snodi principali, o la tradizionale analisi del personaggio) provoca un generale effetto di spaesamento²⁶, dovuto anche all'impossibilità di ricondurre ciò che si è visto a una interpretazione univoca²⁷.

Il ruolo della critica, in questi casi, si rivela più che mai rilevante. Gli incontri preliminari sono utili per mettere in discussione l'orizzonte d'attesa legato allo spettacolo e al teatro, e permettono di riflettere a fondo sulla responsabilità (e sulla libertà) dello spettatore nell'elaborazione di un'interpretazione personale; la scrittura della recensione, poi, stimola ognuno a esporsi formulando un punto di vista, superando l'istintiva difesa del "non ho capito". In questa prospettiva, le performance e gli spettacoli di nuova drammaturgia costituiscono dunque un laboratorio critico particolarmente prezioso, e permettono di smontare due delle più insidiose aspettative del pubblico: da un lato l'idea della "comprensione" come mera ricostruzione lineare di una trama; dall'altro l'attesa di un "messaggio" univoco custodito dallo spettacolo²⁸, che il pubblico dovrebbe limitarsi a individuare per trarne insegnamento diretto. Il percorso di critica si rivela dunque allenamento al dubbio, e presa di coscienza di come l'opera d'arte affidi al fruitore domande piuttosto che fornire risposte.

La grammatica dell'incontro

Lo spazio per la riflessione critica e per il dissenso si genera a partire da un semplice presupposto: è necessario che i mediatori del percorso educativo non

²⁶ Si vedano le dichiarazioni degli studenti del Liceo Einstein di Milano, scritte a margine del percorso attivato nell'anno scolastico 2017-2018: "la mancanza di un filo conduttore mi lascia spaesato [...] è un vuoto che mi provoca estremo disagio". O ancora: "mi ha infastidito la totale assenza di parole, forse perché mi lascio sempre guidare da queste, altrimenti non capisco il significato dello spettacolo".

²⁷ Ancora, dai questionari degli studenti del Liceo Einstein: "la possibilità di molte interpretazioni crea confusione"; o ancora il significativo: "mi infastidisce avere dubbi".

²⁸ Si veda la significativa risposta di Martina, Liceo Einstein: "Come spettatore mi infastidisce che non ci sia una trama e un messaggio specifico perché mi fa sentire quasi smarrita".

coincidano con il teatro ospitante o con gli artisti che presentano l'opera, e che non vengano percepiti come figure a questi analoghe o sovrapponibili.

L'incontro diretto con chi ha preso parte al processo creativo, tuttavia, possiede un elevato potenziale di coinvolgimento emotivo. Per questo, Acrobazie Critiche prevede sempre un momento di confronto con gli attori e/o i registi dello spettacolo, organizzato in teatro la sera della rappresentazione²⁹.

La sperimentazione di differenti *format* (per esempio la collocazione dell'incontro prima o dopo la visione; la presenza o meno di un mediatore) ha permesso, nelle diverse edizioni del progetto, di osservare una notevole oscillazione nei risultati: il dialogo può risultare uno dei momenti più coinvolgenti dell'intero percorso o, al contrario, offrire involontaria conferma alle diffidenze degli studenti nei confronti del teatro. L'osservatorio attivato per "Salotto Teatrale" ha permesso di riflettere sulla fragilità della dinamica relazionale, e sugli aspetti che più frequentemente la inficiano.

L'attivazione o meno di un processo empatico tra studenti e artisti³⁰ sembra legata – oltre ai più sfuggenti meccanismi che riguardano le affinità umane – anche agli argomenti trattati nel corso del dialogo. Tra gli elementi che facilitano una comunicazione diretta, si colloca senza dubbio la condivisione di episodi biografici legati all'affermazione del percorso artistico e alle difficoltà nel realizzare la propria passione; o ancora, gli approfondimenti sugli aspetti tecnici del teatro (luci, scenografia, *training* attoriale), che suscitano curiosità e danno all'uditorio l'impressione di accedere a un misterioso bagaglio di "trucchi del mestiere". Effetto contrario sortiscono i riferimenti al sistema dei finanziamenti alle compagnie, o più in generale al costante "stato di crisi" del teatro italiano; allo stesso modo, creano immediata distanza le allusioni ad artisti contemporanei e colleghi sconosciuti al giovane uditorio, o richiami cursori a nomi chiave della storia del teatro.

²⁹ L. Donati, A. Doria (a cura di), *Crescere spettatori*, Bologna 2017, p. 9: «la visione collettiva dello spettacolo è un momento fondante [...], per orario e location si colloca evidentemente al di fuori del contesto scolastico e familiare abituale [...], consente di uscire dalla routine e di risvegliare le percezioni».

³⁰ Cfr. le riflessioni a questo proposito di L. Boella, *Sentire l'altro. Conoscere e praticare l'empatia*, Cortina, Milano 2006.

Non è ininfluyente neppure la collocazione nello spazio: se l'incontro è organizzato in teatro e riproduce la divisione tra palco e platea, i ragazzi paiono inibiti nell'intervenire liberamente. Se, al contrario, si sceglie di sfruttare gli spazi di bar, *foyer*, o semplicemente di condividere le sedie della platea, è sensibilmente più facile costruire un'atmosfera di intimità³¹. Un elemento ancor più delicato è la presenza o meno di un mediatore che, se da un lato facilita la risoluzione di eventuali *impasse*, dall'altro si frappone come un filtro a un dialogo autentico. Alla luce di queste riflessioni, l'edizione 2017-2018 di Acrobazie Critiche ha previsto la sperimentazione di un *format* rinnovato: a condurre il confronto con gli artisti sono stati gli stessi studenti (le modalità vengono concordate in aula nei giorni precedenti), che sono così portati a selezionare in autonomia i temi per loro rilevanti. L'ipotesi di lavoro, nonostante presenti ancora non poche difficoltà³², andrà senza dubbio approfondita e perseguita: un autentico incontro umano cambia sensibilmente la qualità della visione e la considerazione del giovane spettatore verso chi si espone in scena³³.

Formazione del pubblico o promozione? A proposito dei social network

In ogni progetto dedicato alla formazione del pubblico (non ultimi i bandi di finanziamento Creative Europe) viene chiesto all'ente proponente di esplicitare la propria strategia di comunicazione e di esporla per esteso. Il progettista, in quella sede, si sforza di dimostrare l'impatto che il processo di formazione avrà anche in rete; e non di rado promette che i giovani coinvolti saranno chiamati a raccontare l'esperienza anche attraverso l'utilizzo di

³¹ Particolarmente efficaci, in questo senso, gli incontri organizzati presso il Teatro La Cucina / Olinda (ex Istituto psichiatrico Paolo Pini): il luogo, collocato all'interno di un parco, aumenta la sensazione di "alterità" rispetto alla *routine* e la presenza di tavoli all'aperto rappresenta una cornice ideale per un dialogo diretto. Tra gli artisti felicemente incontrati in quella sede: Teatro delle Albe, Sandro Mabellini.

³² Una tra tutte: la preparazione e la scelta dei ruoli (inevitabile in una vera e propria conduzione) filtra inevitabilmente la spontaneità di alcuni interventi.

³³ Si veda la testimonianza dell'attrice Elisabetta Vergani, che confronta due diverse esperienze con giovani in platea. L'intervento è stato raccolto in occasione del convegno "Dire Fare Criticare", organizzato da Acrobazie Critiche presso Palazzo Reale, Milano (aprile 2016). Gli atti sono disponibili in *open access* sul sito di *Stratagemmi*: http://www.stratagemmi.it/wp-content/uploads/2016/07/atti_direfarecriticare.pdf.

social network e nuove tecnologie. Ma cosa accade, poi, quando il bando viene vinto e il progetto avviato?

L'esperienza di Acrobazie Critiche e l'osservatorio "Salotto Teatrale" hanno permesso di riflettere sulle criticità di simili processi e sui rischi di una strategia della comunicazione che può rivelarsi ambigua e ambivalente nei suoi obiettivi. Che uno studente delle scuole superiori sia attivo assiduamente sui maggiori social network (su tutti: Instagram e Snapchat³⁴) è cosa nota; e chi si occupa di formazione del pubblico farà meglio a tenere sott'occhio i molti studi sulle conseguenze a largo raggio di questa tendenza³⁵.

Ci si limiterà a osservare, in questa sede necessariamente limitata, come nei percorsi di avvicinamento alle arti sceniche si metta in atto una strana contraddizione: da un lato, attraverso il teatro, gli studenti vengono stimolati a sperimentare appieno la potenza di una relazione umana che si dispiega in presenza³⁶; dall'altro si chiede loro di riattivare i canali della loro comunicazione virtuale quotidiana, per integrarla proficuamente con l'esperienza in corso (per esempio attraverso il racconto on-line degli incontri, o della serata a teatro). È significativo osservare come alla seconda richiesta i giovani spettatori reagiscano con particolare reticenza³⁷; le motivazioni addotte sono differenti³⁸, ma tutte estremamente significative. L'atteggiamento degli adulti (professori e formatori) viene percepito come instabile e incoerente: in aula e a teatro si pretende che gli *smartphones* siano tenuti spenti, come qualcosa di estraneo al rapporto formativo in corso e deputato esclusivamente al tempo libero; ma si richiede, allo stesso tempo,

³⁴ Si vedano le interessanti riflessioni sull'utilizzo di Snapchat tra gli adolescenti: G. Boccia Artieri, "La vocazione editoriale di *Snapchat*" [on-line], in *mediamondo*. Pubblicato in data 9 giugno 2016, consultato in data 26 giugno 2018. Disponibile all'indirizzo: <https://mediamondo.blog/2016/06/09/la-vocazione-editoriale-di-snapchat/>.

³⁵ Non ci si può sottrarre, prima dei molti aggiornamenti, alla lettura di un vero e proprio "classico": M. Castells, *La nascita della società in rete*, tr. it. di L. Turchet, Università Bocconi, Milano 2002.

³⁶ Sull'intersezione costante tra le due dimensioni, cfr. L. Gemini, "Le logiche mediali della comunicazione dal vivo", *Sociologia della comunicazione*, LI, 2016, pp. 43-63.

³⁷ Significativo il caso di un percorso svolto presso il Liceo Volta, nell'anno scolastico 2016-2017. Per raccontare una serata a teatro gli studenti sono stati chiamati a scegliere tra quattro possibilità: racconto scritto; intervista ai protagonisti; *reportage* fotografico; *storytelling* attraverso social network. Dei cinque gruppi coinvolti, nessuno ha selezionato l'ultima possibilità.

³⁸ Specifici spazi di discussione sul rapporto tra didattica e social network sono stati proposti al Liceo Vittorio Veneto e del Liceo Carducci nell'anno scolastico 2016-2017.

che quegli stessi strumenti siano utilizzati, in sedi contigue, come parte attiva al progetto. A provocare reazioni tiepide sono dunque da un lato il carattere manifestamente utilitaristico della richiesta; dall'altra lo stimolo all'impiego scolastico-professionale di un mezzo percepito invece come privato.

I progetti di *audience development* necessiterebbero dunque di una più estesa sperimentazione, condotta con esperti di settore, sulle possibilità di integrazione tra l'attività nel virtuale e una fruizione necessariamente legata al "qui e ora" come quella teatrale; una contrapposizione manichea tra i due ambiti, non di rado proposta da insegnanti e educatori, non può che risultare controproducente. In assenza di simili spazi di approfondimento (che necessitano di tempi, figure professionali, fondi *ad hoc*) è opportuno tuttavia rinunciare a un coinvolgimento superficiale di virtualità e *devices*, che rischia di intaccare la credibilità del patto di fiducia con il formatore: se non si possiede una competenza specifica è preferibile condurre il giovane spettatore in zone di alterità rispetto al flusso mediale nel quale vive.

Rinunciare alla possibilità che gli studenti diventino "antenne" comunicative del progetto chiude la strada alle vie della mera promozione, ma ne apre di nuove. Tutte ancora da sperimentare.

Quali risultati?

La partecipazione a bandi nazionali e internazionali conduce per necessità chi si occupa di *audience development* a interrogarsi sui risultati raggiunti. Acrobazie Critiche, che ha visto la sua nascita e il suo sviluppo sotto l'egida di Fondazione Cariplo, ha avviato un'analisi su questi temi fin dalla sua prima edizione³⁹. Si è registrato, nelle riflessioni che hanno accompagnato il progetto anno dopo anno, un deciso spostamento dell'asse di interesse, che ha portato a privilegiare strategie che promuovano la crescita del pubblico dal punto di vista qualitativo piuttosto che quantitativo. In sede di progettazione, in occasione delle prime edizioni, veniva infatti ipotizzato un concreto aumento del numero degli spettatori nella fascia direttamente interessata dai

³⁹ Ho avuto modo di discutere di questi temi all'Università di Roma La Sapienza, nell'ambito del "Seminario sullo spettatore" a cura di Valentina Valentini e Francesco Fiorentino (febbraio 2018). Le osservazioni ricevute in quell'occasione hanno fornito importanti spunti di riflessione.

percorsi (per esempio attraverso l'offerta di abbonamenti a prezzo ridotto nel periodo immediatamente successivo la fine degli incontri). Il confronto diretto con le figure che hanno seguito in prima persona l'esperienza (insegnanti, artisti, direttori dei teatri) e con gli esperti di settore⁴⁰ ci ha indotto a riconsiderare le ricadute del progetto in termini forse meno misurabili, ma più significativi dal punto di vista formativo (aumento della capacità critica e argomentativa; crescita della consapevolezza del gusto personale). Gli obiettivi e la valutazione dei risultati dei percorsi di *audience development*, del resto, risentono di un'ambiguità evidente anche sul piano lessicale. La "formazione del pubblico" – così si traduce, in genere, l'usatissimo sintagma inglese – viene intesa da un lato come "creazione e aumento del numero degli spettatori", dall'altro "educazione alla visione e alla fruizione culturale". Di questa oscillazione semantica danno conto anche i molti incontri e convegni su questo tema⁴¹, che vedono affiancarsi esperienze di promozione a percorsi critico-didattici, con vive difficoltà di comunicazione tra i relatori. Le prime sembrano infatti intendere i percorsi di *audience development* come mezzo per aumentare la domanda e l'offerta di teatro; i secondi paiono invece guardare al teatro come campo di applicazione per l'esercizio dell'attività critica, con l'obiettivo di incentivare la fruizione culturale consapevole, e la cittadinanza attiva.

L'idea che le arti sceniche costituiscano un laboratorio privilegiato per la formazione del cittadino ha del resto lunga vita: nel V secolo a.C., in Grecia, il diritto di voto comportava anche quello di scegliere i migliori spettacoli degli agoni teatrali (la giuria popolare veniva selezionata anno per anno attraverso un complesso sistema di votazione), in un duplice esercizio della propria responsabilità civica. La *polis* chiedeva cioè al cittadino di assumersi l'onore e l'onere di un giudizio ma, allo stesso tempo, lo metteva nella condizione di effettuare quella scelta in modo consapevole, favorendo il dibattito e

⁴⁰ In particolare Alessandra Gariboldi (Fondazione Fitzcarraldo), Elisa Rota e Francesca Gentile (Alchemilla) e Stefano Laffi (Codici) sono intervenuti su questi temi in occasione del già citato convegno "Fare Salotto. Il giovane pubblico a teatro: metodi e risultati" (novembre 2017).

⁴¹ Tra i casi recenti: il convegno "La formazione del nuovo pubblico" (Albenga, marzo 2017) a cura di Kronoteatro e l'incontro "E il pubblico, chi lo fa?" (Milano e Bologna, ottobre 2017) a cura di Ateatro, Altre Velocità e Stratagemmi_prospettive teatrali.

l'abitudine al teatro⁴². La sostanziale equivalenza tra i processi di spettatorialità e quelli di cittadinanza è più volte rimarcata nella drammaturgia teatrale antica⁴³, che sembra intendere costantemente la platea come un vero e proprio laboratorio politico. E perché dovremmo allora sottovalutare oggi la rilevanza di ciò che si apprende sui gradini di Dioniso?

⁴² Sulle prassi spettatoriali antiche, ottima la lettura di D. Loscalzo, *Il pubblico a teatro nella Grecia antica*, Bulzoni, Roma 2008. Sul paragone tra pratiche antiche e contemporanee: M. Giovannelli, "Pratiche antiche per spettatori contemporanei" [on-line], in *AltreVelocità*. Pubblicato in data 12 settembre 2016, consultato in data 26 giugno 2018. Disponibile all'indirizzo: <http://crescerespettatori.altrevelocita.it/pratiche-antiche-per-spettatori-contemporanei/>.

⁴³ Si vedano in particolare gli *Acarnesi* e i *Cavalieri* di Aristofane, dove i gradini dell'anfiteatro sono di continuo paragonati alle pietre dove si siede in assemblea. Ho trattato questo tema per esteso in M. Giovannelli, *Aristofane nostro contemporaneo*, Carocci, Roma 2018, pp. 73-89.