

studi
germanici



14
2018

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci, Sabine Schild Vitale

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

Indice

Saggi

Cultura

- 9 Gabriele Guerra**
Für eine Republik der Heiligen. Theologisch-politische
Perspektiven auf Hugo Balls *Byzantinisches Christentum*
und den deutschen Katholizismus der Zeit
- 25 Marco Tedeschini**
Tra Monaco e Gottinga. Un capitolo di storia della fenomenologia
- 45 Ester Saletta**
Alltagsbilder aus dem Warschauer Ghetto. Marcel Reich-Ranicki
'im Gespräch' mit seiner Frau Teofila

Letteratura

- 73 Bruno Berni**
Niels Klim e l'evoluzione della tolleranza
- 87 Paola Paumgardhen**
Stefan Zweig e Sigmund Freud: sul *Sovvertimento dei sensi* nella
Wiener Moderne
- 127 Rosalba Maletta**
... *AUCH KEINERLEI*. Insetti freudiani in un testo celiano
- 151 Francesco Fiorentino**
Per una genealogia dello spettatore moderno

Linguistica

- 177 Marina Brambilla – Valentina Crestani**
«Bildlinguistik»: prospettive nella ricerca linguistica
- 199 Barbara Delli Castelli**
Der literarische Übersetzer zwischen unausweichlichen Lügen
und der Wahrheit des Anderen
- 221 Daniela Puato**
Die Aktienempfehlung als Handlungsanweisung für den
Anleger: eine pragmatische Perspektive auf Börsenmagazine

Ricerche

Contributi

- 269 Ulrike Böhmel Fichera**
«Zu dem, was man *angeborenes Unglück* nennen kann, gehört es, im *Norden geboren* zu sein». Friederike Brun und Fanny Lewald in Süditalien
- 287 Christiane Baumann**
«Mein leuchtendes Haus!» Richard Voß' Italien: Frascati und die Villa Falconieri
- 311 Elisa D'annibale**
Il Petrarca Haus dalla Repubblica di Weimar al Terzo Reich: genesi e sviluppo di un istituto culturale italiano sulle rive del Reno

Relazioni

- 343 Massimo Ciaravolo**
Per una storia delle letterature scandinave
- 353 Catia De Marco**
La letteratura svedese in Italia nell'Ottocento: una ricognizione preliminare
- 367 Isabella Ferron**
Plurilinguismo e letteratura. Analisi della letteratura plurilingue contemporanea in lingua tedesca
- 373 Stefano Franchini**
I limiti del discorso. Come il diritto rende blasfema la letteratura: riflessioni preliminari
- 391 Marco Tedeschini**
La controversia idealismo-realismo in fenomenologia: un caso di studio per *Konstellationsforschung?*
- 403 Roberto Ventresca**
Una germanizzazione imperfetta. Culture economiche e conflitti politici nell'Europa della Grande Recessione (2010-2015). Appunti per una ricerca
- 417 Osservatorio critico della germanistica**
a cura di Fabrizio Cambi
- 517 Abstracts**
- 525 Hanno collaborato**

Per una genealogia dello spettatore moderno

Francesco Fiorentino

1. STORICIZZARE

«I can take any empty space and call it a bare stage. A man walk across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged»¹. È il celebre *incipit* di *The Empty Space* (1968) di Peter Brook, che formula in modo efficace un luogo ormai comune e condiviso della riflessione sulle arti performative: afferma che lo spettatore è la condizione di possibilità del teatro, intendendo per spettatore qualcuno che sta a guardare qualcosa che è agito per essere guardato, cioè uno spettacolo.

Ma in che modo questo qualcuno guarda lo spettacolo? E cosa fa mentre lo guarda? Domande a cui non si può rispondere se non storicizzando, perché non solo le forme dello spettacolo, ma anche i modi di assistervi variano nel tempo e nello spazio. Perciò qualsiasi discorso su questo tema dovrebbe partire dalla consapevolezza che non esiste uno spettatore *tout court*, dovrebbe cioè partire da una storicizzazione della figura dello spettatore così come oggi la conosciamo e la incarniamo ogni volta che andiamo a teatro. Si tratterebbe prima di tutto di sottoporre a straniamento la nostra idea e la nostra pratica di spettatore, di farne una genealogia in senso foucaultiano, di ipotizzare cioè scenari dell'origine di un fenomeno della nostra attualità per cogliere qualcosa di rilevante su di esso, qualcosa che ha a che fare con le situazioni in cui si è generato, con le trasformazioni magari irreversibili che l'hanno prodotto. Nelle pagine che seguono vorrei proporre alcune riflessioni in tale senso, riferendomi prevalentemente al contesto di lingua tedesca, cui però può essere attribuita una valenza esemplare, giacché in tutti i paesi europei si è prodotto un processo simile, seppur con temporalità differenti.

¹ Peter Brook, *The Empty Space*, Touchstone, New York 1996, p. 9.



2. STRANIAMENTO DI UNO SPETTATORE

In un brano degli anni Trenta intitolato *Verfremdung des Autos* (Straniamento dell'auto) Brecht fornisce un esempio di straniamento come operazione che recupera il presente del passato per percepire l'innaturalità di ciò che è attuale:

Si ha lo straniamento dell'auto se, dopo aver utilizzato già da lungo tempo una macchina moderna, guidiamo una delle vecchie Ford modello T. Improvvisamente udiamo nuovamente delle esplosioni: il motore dunque è un 'motore a scoppio'. Iniziamo a meravigliarci che un simile veicolo, che un simile veicolo, in generale, possa muoversi senza essere trainato da forza animale, insomma, comprendiamo l'auto comprendendo che essa è qualcosa di estraneo, di nuovo, un successo della tecnica, quindi qualcosa di innaturale. La natura, di cui l'auto senza dubbio fa parte, ha improvvisamente rilevato il suo intrinseco aspetto sovrannaturale, si mostra anzi intrisa di esso².

Possiamo fare un'esperienza simile riguardo allo spettatore moderno, al suo essere innaturale ovvero un successo della tecnologia sociale, leggendo un libro come *The Contested Parterre* di Jeffrey S. Ravel³. È una storia del pubblico francese tra il 1680 e il 1791 che è anche un importante contributo alla storia della sfera pubblica. Studiando gli atti di polizia, Ravel ricostruisce l'atmosfera delle platee teatrali nella Francia di quel periodo: erano luoghi chiassosi, focolai di disordini, pieni di persone – impiegati, soldati, commercianti, ma anche qualche aristocratico – che mangiavano, bevevano birra, inveivano, litigavano tra loro e con gli attori, fumavano, arrivavano addirittura a urinare in pubblico. La ricostruzione di Ravel è confermata da tanti altri documenti e testimonianze. «Uno tossisce, l'altro sputa, l'altro piscia, l'altro ride, l'altro si gratta il culo», scrive Bruscombille nel burlesco *Prologue sur l'impatience des spectateurs* del 1610. In teatro era usuale chiacchierare, portare cani, giocare d'azzardo avvolti in nuvole di fumo di tabacco, urlare a squarciagola, andare nel retroscena. «Leggiamo continuamente di liti e chiasso nei teatri, di persone o gruppi che vi penetrano con la violenza, senza pagare, di feriti o di uccisi», scrive Erich Auerbach in uno studio pionieristico su questo tema, riferito alla Francia del Seicento⁴. Ancora nell'Ottocento, si

² Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. v. Werner Hecht u.a., Aufbau-Suhrkamp, Berlin-Frankfurt a.M. 1987-1998, Bd. 22, pp. 656-657. Qui come in seguito, dove non indicato diversamente, le traduzioni sono mie.

³ Jeffrey S. Ravel, *The Contested Ravel. Public Theater and French Political Culture 1680-1791*, Cornell University Press, Ithaca 1999.

⁴ Erich Auerbach, *La cour et la ville*, in Id., *Vier Untersuchungen zur Geschichte der*



legge in un'altra testimonianza, osti e prostitute rivendicavano il diritto di poter esercitare la loro professione durante gli spettacoli⁵. Colluttazioni, scambi di intemperanze, anche tra palcoscenico e platea, erano tutt'altro che rari. Insomma: un altro mondo.

La trasformazione di questa folla vivace e oggi diremmo indisciplinata nel pubblico composto e attento di cui entriamo a far parte quando andiamo a teatro in Germania è iniziata nel Settecento mentre in Francia già nel Seicento si avvia una regolamentazione del parterre⁶. È un processo dai tempi lunghi e lenti, che trasforma il teatro in istituzione dello Stato e ha di mira soprattutto lo spettatore, il quale diventa oggetto di una formazione estetica, sociale, morale, diventa cioè un soggetto nuovo da costruire tramite un assoggettamento a nuove regole culturali e politiche. Il nostro comportamento di spettatori è il prodotto dell'interiorizzazione della lunga serie di divieti e prescrizioni che scandiscono questo processo e standardizzano tutto quel che accade a teatro, divieti e prescrizioni che riguardano il controllo delle emozioni e dei movimenti, le espressioni verbali e pre-verbali, le interazioni con la scena o in platea: proibiscono, ad esempio, scambi di saluti tra pubblico e attori, vietano di mangiare, di bere o discutere durante lo spettacolo, riservando per tali attività spazi e tempi determinati come la pausa e il foyer (che è un'invenzione architettonica della fine del Settecento). Il nostro modo di essere spettatori non è solo l'effetto di un discorso estetico, ma anche del fatto, ad esempio, che si fissano al pavimento e si numerano le sedie, inibendo così spostamenti in sala. Con la diffusione della luce a gas si possono avvolgere gli spettatori nell'oscurità. Così sempre più spessa e impenetrabile diventa la parete invisibile che separa lo spazio dell'azione (che avviene ora solo sul palcoscenico) da quello dell'osservazione (praticata in platea). La scena diventa irraggiungibile per lo spettatore, che non può e non deve poter fare altro che assistere da lontano, ammirare, lasciarsi abbagliare, spaventare, o commuovere.

Fa scalpore la reazione del pubblico alla prima di *Miss Sara Sampson* di Lessing, il 10 luglio 1755 a Francoforte sull'Oder: «Gli spettatori hanno ascoltato per tre ore e mezza, seduti in silenzio come statue e hanno pianto», scriveva Karl Wilhelm Ramler in una lettera del 25 luglio a Johann Ludwig Gleim⁷. L'obiettivo del nuovo discorso sul teatro che si

französischen Bildung, Francke, Bern 1951; trad. it. in Id., *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, De Donato, Bari 1970, pp. 24-67, qui p. 38. Traggio da qui anche la citazione di Bruscombille (*ivi*, p. 37).

⁵ Roland Dressler, *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Hentschel, Berlin 1993, p. 8.

⁶ Come ha mostrato Erich Auerbach, *La cour et la ville*, cit.

⁷ Cit. da Veronica Richel, *G.E. Lessing. Miss Sara Sampson. Erläuterungen und Dokumentation*, Reclam, Stuttgart 1994, p. 42.



imporre a partire dal Settecento è questo spettatore capace di guardare e ascoltare immobile e in silenzio gli eventi che si svolgono sul palcoscenico, di concentrare su di essi tutta l'attenzione, tenendo sotto controllo le sue pulsioni, anzi affidandole alla guida di una regia che vuole trasportarlo in un altro spazio, nello spazio altro che l'arte aspira sempre più a essere. Per il tempo dello spettacolo, chi allo spettacolo assiste deve smettere di appartenere alla propria quotidianità, per lasciarsi plasmare dalla finzione della scena. Brecht ha trovato una divertente metafora per tale fenomeno, affermando che in questo tipo di teatro è come se le persone, nell'entrare, lasciassero la loro intera esistenza al guardaroba insieme al soprabito, per poi riprendersela all'uscita. Una volta dentro, poi, entrano in uno stato del tutto particolare, che è prima di tutto uno stato del corpo, riguarda i muscoli, tesi «come sotto un grande sforzo» oppure «afflosciati in una grande spossatezza». Siedono uno accanto all'altro ma «tra di loro non hanno quasi contatti», stanno insieme come lo sono persone che dormono e fanno sogni inquieti. «Certo, hanno gli occhi aperti, ma non guardano, fissano, non ascoltano, ma origliano. Osservano la scena incantati», scrive Brecht. E osserva ancora: «Guardare e ascoltare sono attività, talvolta divertenti, ma questa gente sembra affrancata da ogni attività, come gente con cui viene fatto qualcosa». Gente che non agisce, ma viene agita da quel che avviene sulla scena, rapita da essa. E lo è tanto più profondamente, scrive ancora Brecht, «quanto meglio lavorano gli attori»⁸. Quest'ultima osservazione è cruciale. La produzione di questo spettatore governato dalla scena è strettamente legata a un nuovo modo di recitare che tende a conferire al testo una inusitata centralità, all'estetico una nuova autonomia e alla scena una dominanza assoluta. Ma questa, come la recitazione dell'attore, è a sua volta tutta asservita alla giusta declamazione del testo.

La supremazia del testo è una tendenza accolta non senza resistenze. Si genera così una contrapposizione che avrà una lunga vita. Illuminante una recensione del *Giulio Cesare* rappresentato al Nationaltheater di Berlino il 27 febbraio 1804, dove si legge:

Negli ultimi tempi si esige che l'opera del grande poeta debba apparire sulla scena in tutte le sue piccole parti e sfumature. Questa richiesta poggia sul falso presupposto che l'attore in fondo non debba essere altro che uno strumento del poeta drammatico, e la rappresentazione teatrale nient'altro che una copia della poema drammatico⁹.

⁸ Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, cit., Bd. 23, pp. 65-97, qui pp. 75-76.

⁹ «Vossische Zeitung», 1. März 1804, cit. da *Eine Experimentalpoetik. Texte zum Berliner Nationaltheater*, hrsg. v. Klaus Gerlach, Wehrhahn, Hannover 2007, p. 107.



L'anonima recensione rivendica poi il diritto del teatro di poter «disporre a sua discrezione» del testo drammatico e quindi di potersi sviluppare liberamente. Così sottolinea indirettamente che il dominio del testo opprime il teatro, che esso è una forma di controllo delle molteplici possibilità di comunicazione che la scena serba in sé, quindi anche dell'attività – emozionale, immaginativa – dello spettatore, come di quella dell'attore. Ma il dominio del testo può instaurarsi soltanto in connessione a tutta una serie di cambiamenti, di ordine diverso, che trasformano radicalmente la comunicazione teatrale. È in gioco un intero dispositivo, il cui fine è produrre, appunto, nuovi rapporti di potere a teatro e una nuova forma di soggettivazione dello spettatore¹⁰.

3. GENDARMI E MARIONETTE

Nei teatri dell'opera della Venezia del Settecento i palchi avevano anticamere e camere posteriori provviste di fornelli dove si poteva scaldare il cibo. Quando le leggi repressive della Repubblica vietarono ai cittadini di ricevere visite a casa, la vita sociale si trasferì nei caffè e, appunto, nei teatri. E la produzione artistica si industriò per andare incontro ai bisogni sociali dei veneziani: gli spettacoli duravano dalle 4 alle 6 ore per dare al pubblico il tempo e l'agio di curare i rapporti con amici, partner commerciali, amanti e conoscenti. I palchi avevano delle tende: quando le si chiudeva per non essere più visti dagli altri, anche lo spettacolo scompariva dalla propria vista. L'opera rappresentata diventava alquanto marginale. Si andava a teatro soprattutto per fare vita sociale, non per godere di un'esperienza estetica¹¹.

I teatri d'opera veneziani del Settecento sono certamente un esempio limite ma sintomatico della priorità della funzione sociale del teatro in quell'epoca. Le cose iniziano a cambiare gradualmente ma decisamente nel corso di quello stesso secolo: tutta una serie di operazioni pratiche e discorsive, ideologiche e legislative concorrono a limitare al minimo

¹⁰ Assumo qui il termine dispositivo nel senso di Foucault, per il quale esso designa «un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche». Come sottolinea Agamben, il dispositivo è «innanzitutto una macchina che produce soggettivazioni, e solo in quanto tale è anche una macchina di governo». Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006, p. 29. Da qui riprendo anche la definizione di Foucault, contenuta in un'intervista del 1977 (*ivi*, p. 6).

¹¹ Cfr. Willman Sauter, *Publikum*, in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte – Doris Kolesch – Matthias Warstat, Metzler, Stuttgart 2014, 2. Aufl., pp. 273-279, qui p. 276.



la dimensione socializzante del teatro e a imporre invece una centralità e un'autonomia dell'estetico nella comunicazione teatrale. Non è più la scena che si conforma al pubblico, ma è questo che deve del tutto sottomettersi a una scena che non tollera più disattenzioni né intrusioni.

Oltre che una socialità incurante di quel che avviene sul palcoscenico, si vogliono inibire soprattutto comportamenti come quelli descritti da Mozart in una lettera del 12 novembre 1778. Il geniale musicista scrive a suo padre di uno spettacolo della compagnia di Mannheim a Monaco:

Hanno fischiato già le prime due attrici, Madame Toscani e Madame Urban, e c'era un tale baccano che il Principe elettore stesso si è chinato dal suo palco e ha fatto «Shhhh», e dopo che nessuno si è mosso, ha mandato giù qualcuno – ma il Conte Seau, dopo aver detto ad alcuni ufficiali di non fare un tale fracasso, perché al Principe elettore non faceva piacere, ottiene come risposta che «hanno pagato il biglietto» e «nessuno può dare loro ordini»¹².

Gli spettatori sono tutt'altro che testimoni esterni di un evento che si svolge come in un altro spazio. Lo spettacolo è esposto alla contingenza delle reazioni immediate, spontanee, irriverenti di chi siede in platea e alle reazioni degli attori che esse provocano. Il rapporto con la scena è diretto e non accetta mediazioni di autorità regolatrici. Neanche se si tratta del Principe elettore in persona.

Ma questo tipo di comunicazione teatrale produce col tempo un'insoddisfazione crescente. Ed è indicativo che l'accusa di inadeguatezza rivolta a simili comportamenti del pubblico sia spesso motivata ricorrendo a un concetto estetico, che assume così una precisa connotazione sociale: quello di buon gusto. Un recensore della messinscena della *Jungfrau von Orleans* di Schiller che ha luogo il 31 dicembre 1801 al Französisches Komödienhaus di Berlino, ad esempio, si augura finalmente dei provvedimenti delle autorità contro «questo chiamare alla ribalta o strepitare» e contro tutte quelle sonore risate nei momenti meno opportuni, le quali fanno scemare «ogni fede nel progresso del buon gusto», anzi fanno presagire un «dominio dei servi e delle serve»¹³.

L'autorità è invitata a farsi garante di un teatro concepito come luogo di una formazione estetica e morale che passa attraverso l'educazione al buon gusto, il quale coincide con un determinato atteggiamento dello

¹² *Die Briefe W.A. Mozarts und seiner Familie*, hrsg. und eingel. v. Ludwig Schiedermeyer Müller, München-Leipzig 1914, Bd. 1, S. 270.

¹³ «*Zeitung für die elegante Welt*», 12. Januar 1802, n. 5., coll. 36-38. Citato da *Eine Experimentalpoetik. Texte zum Berliner Nationaltheater*, hrsg. v. Klaus Gerlach, Wehrhahn, Hannover 2007, p. 49.



spettatore, un atteggiamento in ogni caso concentrato e composto nei confronti degli eventi scenici. Nella messinscena dello *Ione* di August Wilhelm Schlegel al Teatro di corte di Weimar nel gennaio del 1802, il pubblico si agita e ride sonoramente in momenti che il direttore del teatro, il regista Goethe, ritiene sbagliati, tanto che questi salta in piedi nel suo palco e grida verso la platea: «Che non si rida»¹⁴. È un episodio particolare, ma senz'altro indicativo di una trasformazione che interessa tutte le scene dell'epoca e riguarda la costruzione, da parte dell'istituzione teatro, di un teatro che vuole essere istituzione dello Stato e quindi chiede un altro tipo di partecipazione dello spettatore. Una partecipazione prettamente estetica, che non contempla alcuna possibilità di espressione spontanea e vorrebbe escludere ogni moto corporeo visibile dello spettatore che non sia regolato dal nuovo dispositivo teatrale. Allo spettatore non soltanto è proibito muoversi dal proprio posto, mangiare, bere o conversare, ma anche ridere e commuoversi quando non è previsto, oppure mostrare segni di disinteresse o di disattenzione. Si vogliono inibire tutti i movimenti accidentali, imprevisi, immediati, nell'ambito della rappresentazione come in quello della sua ricezione. Si vogliono impedire quelle negoziazioni tra attori e spettatori o tra differenti gruppi di spettatori che erano tutt'altro che rare nel teatro dell'epoca. Si ambisce invece a una regolamentazione totale delle interazioni sulla scena, sulla platea e tra scena e platea: gli attori non devono fare altro che eseguire quel che è stato stabilito dal regista ed esercitato nelle prove; lo spettatore deve limitarsi a osservare la loro performance con la massima concentrazione e reagire come è previsto che reagisca: ridere o piangere al momento giusto, applaudire quando si deve...¹⁵. «Come marionette di legno dobbiamo sedere in platea e osservare e sentir declamare le marionette di legno sulla scena», scrive Karoline Herder in una lettera a Gleim il primo marzo 1802, riferendosi alla pratica scenica di Goethe¹⁶.

Nella Weimar di Goethe, il teatro è uno spazio estetico, da difendere contro ingerenze esterne, da tutelare contro comportamenti inadeguati che possano minacciare la sua autonomia, vale a dire lo svolgersi dello spettacolo così com'è stato pianificato dal regista. Perciò il 'direttore' Goethe non solo gestisce ogni aspetto della messinscena, ma veglia anche sulla sua adeguata ricezione e non disdegna di affidarsi alle forze dell'or-

¹⁴ Cfr. Eduard Genast, *Aus dem Leben eines alten Schauspielers*, Voigt & Guenther, Leipzig 1862-1866, p. 77, cit. da Erika Fischer-Lichte, *Theater als öffentlicher Raum*, in *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*, hrsg. v. Klaus Gerlach, Wehrhahn, Hannover 2009, pp. 47-60, qui p. 57.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 58.

¹⁶ In *Von und an Herder. Ungedruckte Briefe aus Herders Nachlaß*, hrsg. v. Heinrich Düntzer – Ferdinand Gottfried Herder, Dyk, Leipzig 1861-1862, Bd. 1, p. 301. Cito ancora da Erika Fischer-Lichte, *Theater als öffentlicher Raum*, cit., p. 58.



dine per proteggere il suo spettacolo dal pubblico. In una lettera del 9 luglio 1797 all'ufficio del maresciallo di corte, lamenta il comportamento «sconveniente» degli studenti jenesi durante alcuni spettacoli al Teatro di Weimar e chiede che vengano messi a disposizioni militari in uniforme che possano intervenire in caso qualcuno faccia baccano¹⁷. Il teatro si arma contro il pubblico per rendere reale l'idea di un'autonomia dell'arte e di una sovranità dell'estetico. «L'unico rapporto con il pubblico di cui non ci si deve pentire è la guerra», scrive Schiller a Goethe il 25 giugno 1799¹⁸. Parole davvero scandalose, che ricordano come all'origine dello spettatore moderno ci sia una guerra che il teatro combatte a fianco dell'autorità costituita contro lo spettatore, per imporgli il silenzio e una 'buona' condotta rispetto alla scena.

Questa scena che vuole dominare completamente la comunicazione teatrale in nome di una nuova ideologia dell'estetico, imposta anche con le armi, mette lo spettatore in una condizione di strutturale minorità. Lo denunciano diverse testimonianze dell'epoca. Così, ad esempio, in una lettera del settembre 1802 Garlieb Merkel, scrittore e critico teatrale di origine lettone, suggerisce ironicamente che, «per venire in aiuto alla nota stupidità del pubblico, non sarebbe male se l'autore si sedesse sul proscenio e attraverso segni ben comprensibili indicasse agli spettatori quali impressioni devono esprimere». Le «direzioni dei teatri», scrive ancora Merkel, si considerano «illuminate tutrici del pubblico» che «acquisiscono meriti pedagogici», li acquisiscono «sperimentando» con esso. Si tratta di una sperimentazione che mette lo spettatore sotto tutela. Commentando l'articolo di Goethe sul Teatro di corte di Weimar, un «manifesto» lo definisce giustamente, Merkel scrive:

Da tutta questa scrittura altezzosa si potrebbe quasi dedurre che secondo l'opinione della suddetta direzione a Weimar non ci sia un pubblico, poiché le persone che là si riuniscono nel teatro non sono autorizzate ad avere un proprio gusto o persino a far valere il proprio giudizio, ma esistono soltanto affinché la suddetta direzione possa sperimentare quale effetto abbiano su di esse drammi di questa o di quella fattura: – più o meno come si sperimenta l'effetto della musica sugli elefanti¹⁹.

¹⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Briefe von und an Goethe. Hamburger Ausgabe in 6 Bänden*, Beck, München 1988, Bd. 2, p. 275.

¹⁸ *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 30: *Briefwechsel. Schillers Briefe. 1.11.1798-31.12.1800*, hrsg. v. Lieselotte Blumenthal, Böhlau, Weimar 1961, p. 64.

¹⁹ Garlieb Merkel, *Briefe an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Produkte der schönen Literatur (1801-1803)*; citato da *Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik (1750-1850)*, hrsg. v. Oscar Fambach, Akademie-Verlag, Berlin 1955-1963, Bd. 4, pp. 608 e 596-597.



Merkel ha una spiccata sensibilità politica esercitata in una lunga battaglia contro la servitù della gleba nella sua Lettonia. Forse per questo coglie come pochi altri i nuovi rapporti di potere prodotti da questo teatro che concepisce lo spettacolo come un esperimento estetico in cui l'unico soggetto attivo è chi conduce la regia, mentre allo spettatore è riservato il ruolo di cavia, e all'attore quello di strumento del regista. È quest'ultimo che stabilisce i termini dell'esperimento e veglia sulla sua esecuzione; lui soltanto è autorizzato a parlare, cioè ad avere un giudizio e un gusto. Al quale lo spettatore deve essere innalzato.

Così questo teatro illuminista che vorrebbe elevare lo spettatore, il suo gusto estetico e quindi le sue qualità morali, lo conduce invece in uno stato di minorità, perché instaura con lui un rapporto pedagogico basato sul presupposto di una sua strutturale stupidità: non solo negandogli la possibilità di esprimere gusti e giudizi suoi, ma anche sottraendogli progressivamente la possibilità di far valere la sua presenza. Il pubblico scompare, dice Merkel. Scompare perché non gli è concesso più di influenzare lo svolgersi degli eventi scenici, perché è gradualmente indotto a interiorizzare la quarta parete eretta per istituire l'autonomia dell'estetico, il che significa anche – sottolineamolo ancora – per difendere lo spettacolo dallo spettatore, ovvero sia da ogni sua reazione non programmata.

Come abbiamo visto, tutta una serie di operazioni architettoniche, organizzative, ideologiche e legislative, oltre che estetiche, concorrono all'edificazione di questa divisione immaginaria e invalicabile che fa della scena uno spazio inaccessibile, e può dispiegare i suoi effetti solo grazie al silenzio e all'immobilità cui questo teatro costringe gli spettatori. E così si impone così un dominio assoluto della scena nella comunicazione teatrale: l'unico evento che questa autorizza, produce e ammette è quello realizzato dagli attori sulla scena secondo i piani del regista. La platea diventa invece uno spazio del non evento. L'evento che ha da realizzarsi a teatro è un evento estetico, separato dalla vita, dalla socialità e dagli interessi di ogni sorta, i quali, per il tempo che l'opera d'arte si dispiega, hanno da tacere. L'unica attività concessa al pubblico è quella di guardare e ascoltare quel che avviene sulla scena: è la proverbiale passività dello spettatore denunciata da molti successivi innovatori dell'arte teatrale. Che tale 'passività' abbia a che fare con l'imporsi dell'autonomia dell'estetico, è confermato fin troppo palesamente dal fatto che molti dei tentativi di rendere lo spettatore nuovamente attivo sono legati a programmi di superamento della divisione tra arte e vita, in altre parole della separazione tra funzione estetica e funzione sociale dell'arte.

Arte, vita, estetico, sociale: sono ambiti la cui definizione e distinzione è un'operazione politica. La politica è anche l'attività che struttura prima di tutto lo spazio della nostra percezione e della comunicazione collettiva. In questo senso il processo di trasformazione che stiamo de-



scrivendo, il processo che ha dato origine allo spettatore moderno, è un evento politico profondo, che riguarda anche la nostra attualità. Questo perché ha determinato la struttura dello spazio teatrale che ancora abitiamo, stabilendo una divisione che riguarda non solo il teatro ma anche la sfera della comunicazione pubblica in generale: la divisione tra coloro che partecipano allo spazio della visibilità e dispongono del logos, e coloro che non vi partecipano perché non dispongono della facoltà di parlare ed esprimersi altrimenti. Anche quando non vuole educare esplicitamente o addirittura dichiara esplicitamente di non aver niente da insegnare, il teatro continua a essere segnato da questa divisione primaria, che non seguirebbe a tormentarlo e vivificarlo se riguardasse solo il teatro e non la sfera pubblica nel suo complesso.

4. IL CORPO, I SENSI E LA PLEBAGLIA

Nel corso del Settecento, dunque, nel teatro trasformato in istituzione, che si opera quella che con Jacques Rancière possiamo chiamare una nuova «partizione del sensibile»²⁰, cioè un nuovo sistema di evidenze che ridefiniscono lo spazio comune del teatro e le divisioni che lo articolano, distinguendo tra posizioni, luoghi, tempi diversi e tra capacità specifiche e forme di attività che a essi sono legati. Non è solo l'oggetto del teatro come forma di esperienza a essere rideterminato, non è solo quel che a teatro accade e quel che su di esso si può dire a essere stabilito in modo nuovo, ma lo sono anche i modi in cui spettatori e attori hanno parte a questa esperienza.

All'inizio del secolo, questi ultimi – gli spettatori e gli attori – sono interlocutori il cui rapporto – come ha scritto Johann Friedrich Lehmann – si struttura secondo un modello «retorico», simile a quello che lega un oratore e un ascoltatore in una situazione di interlocuzione diretta. Alla fine del secolo la situazione è profondamente cambiata: lo spettatore è ora un osservatore silenzioso e immobile, ma soprattutto da pensarsi come assente; e il teatro diventa un luogo diviso in due, in cui da una parte ci sono persone che osservano senza essere viste persone che parlano e si muovono, mentre dall'altra ci sono persone che parlano e si muovono, e lo fanno come se non sapessero di essere osservati²¹. Gli attori sono chiamati a fare come

²⁰ Sul concetto si veda Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique e politique*, La Fabrique, Paris 2000, trad. it. di Francesco Caliri, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016.

²¹ Johann Friedrich Lehmann, *Der Zuschauer als Paradigma der Moderne. Überlegungen zum Theater als Medium der Beobachtung*, in *Theater als Paradigma der Moderne. Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte – Stephan Grätzel, Francke, Tübingen 2003, pp. 155-166, qui p. 155; cfr.



se nessuno fosse presente oltre loro stessi mentre fanno quel che è deciso che facciano, mentre lo spettatore deve comportarsi come se guardasse, in solitudine, eventi che si svolgono altrove (e fingono di essere vita vera o, comunque, rivendicano per sé la qualità della verosimiglianza).

Non si tratta di un divisione tra uno spazio dell'azione e uno della non azione: a teatro non c'è nessuno che non agisce. Siamo piuttosto di fronte a una rideterminazione e redistribuzione dell'agire a teatro. Mentre gli attori agiscono muovendosi nello spazio, compiendo gesti, manipolando oggetti, parlando, cantando, ecc., gli spettatori agiscono reagendo a queste azioni, ma possono farlo solo guardando e stando fermi e in silenzio. Tra tutte le reazioni possibili dello spettatore, infatti, vengono ora consentite solo quelle che si compiono nella forma di processi interiori, vale a dire immaginativi e cognitivi, e che non sono avvertibili da altri spettatori. Tutte le reazioni percepibili esteriormente – i movimenti, i commenti ad alta voce, le grida, gli applausi, i pianti e le risate ecc. – vengono invece interdette o fatte oggetto di rigorosa regolamentazione. A essere reso inattivo è il corpo dello spettatore, nella sua reattività istintiva, oltre che motoria. L'attività dello spettatore, la sua partecipazione agli eventi scenici concernono ora soprattutto l'immaginario. Si può anche dire che da una partecipazione affettiva reale, segnata da una pulsionalità immediata, si passa a una partecipazione affettiva immaginaria, segnata da una pulsionalità sublimata. Non che questo teatro non lavori a sconvolgimenti emotivi intensi, che in quanto tali contengono la possibilità di derive fantasmatiche. Ma l'immobilità corporea e una mobilità emotiva a tratti intensa sono connesse secondo una economia particolare che autorizza la pulsione solo se trasformata in moto interiore, sconnesso dalla sfera corporea.

Questo comporta anche la conquista di un nuovo spazio di esperienza e di partecipazione – interiore, emozionale, immaginario – che si apre per lo spettatore. Ma non è uno spazio in cui questi possa muoversi liberamente, essendo creato, sì, per lui, ma al fine di renderlo in un certo modo, di produrre in lui una determinata sensibilità e un determinato modo di leggere le proprie sensazioni. Non bisogna dimenticare che è nel Settecento che inizia a formarsi la consapevolezza della plasmabilità culturale dei sensi. «Ho accennato poco fa che i sensi nostri vengono modificati dalle usanze», scriveva Pietro Verri nel 1781, soffermandosi poi su certe «illusioni che ingannano noi medesimi e ci fanno esclamare, quasi che fossimo addolorati, o piacevolmente mossi, allorché veramente non lo siamo, e buonamente crediamo di esserlo», come quando «una distonazione clamorosa fa contorcere l'appassionato per la musica, e lo

anche Id., *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*, Rombach, Freiburg 2000.



fa dolorosamente sentire: lo crede egli stesso; un bel trillo granito e mordente lo tocca deliziosamente, così dice, e lo crede»²². Dolori e piaceri diventano qualcosa che si crede soltanto di provare, che non si può mai essere certi di sentire veramente, qualcosa che attiene all'ambito dell'immaginario, e che può essere prodotto e consumato. Qualcosa come una merce, quindi. I sentimenti sono una nuova merce che la cultura borghese produce e invita a consumare. Un nuovo regime di potere culturale si instaura generando e regolando flussi libidici, creando fruitori che desiderano e immaginano secondo determinate modalità, che provano certi nuovi sentimenti in un certo modo.

Il teatro è stato cruciale in questa operazione che mira a una nuova organizzazione dell'immaginario e del sentire, della produzione e del consumo nella sfera del simbolico come in quella del reale. Mira alla formazione di un *pubblico*, che non coincide affatto con la folla reale che frequentava i teatri dell'epoca. È piuttosto una costruzione, postulata e infine generata da una regia non sempre nascosta. Esplicite le parole che Goethe affida al citato saggio programmatico sul Teatro di corte di Weimar:

Non si può mostrare verso il pubblico rispetto più grande se non evitando di trattarlo come plebaglia. La plebaglia si accalca impreparata nei teatri, pretende ciò che può consumare in modo immediato, vuole guardare, stupirsi, ridere, piangere, e costringe quindi le direzioni, che dipendono da lei, ad abbassarsi sempre più verso di essa²³.

È una questione di altezze. Il teatro deve diventare il luogo in cui il pubblico, opportunamente guidato, si eleva al di sopra la plebaglia, il *Pöbel*, che è l'esatto opposto negativo del pubblico inseguito da questo teatro, giacché è incolta e non vuole lasciarsi educare, non vuole lasciarsi dettare i desideri dalla scena, ma rivendica piuttosto i suoi.

Si può e si deve considerare la cosa anche dal punto di vista di una economia politica del teatro: con la professionalizzazione delle scene cresce la dipendenza economica dagli spettatori e anche per tale motivo questi vengono fatti oggetto di una operazione lunga e complessa che mira a trasformarli in un pubblico educato, cioè prevedibile e rispondente al gusto di «direzioni» che li pongono in una condizione di minorità proprio là dove affermano di volerli innalzare a un livello superiore di gusto e di moralità. Se il «pubblico» è il soggetto collettivo che legittima

²² Pietro Verri, *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1781), in Id., *«Discorsi» e altri scritti degli anni Settanta*, a cura di Giorgio Panizza, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2004, pp. 65-152, qui p. 140.

²³ Johann Wolfgang Goethe, *Weimarisches Hoftheater* (1802), in Id., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771-1805*, hrsg. v. Friedmar Apel, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1998, pp. 842-850, qui p. 846.



l'agire politico e in quanto tale diviene un'istanza chiave dall'Illuminismo in avanti, la «plebaglia» è l'entità collettiva che viene esclusa dalla sfera pubblica della comunicazione politica ed estetica, che viene intesa come ciò che sta costitutivamente fuori di essa. È in fondo il pubblico reale che si vuole estromettere dalla sfera pubblica. Perché il termine 'plebaglia' designa prima di tutto questo: l'insieme reale degli spettatori che affollava i teatri, anonimo ed eterogeneo, sentito come un flagello, pericoloso per le sue preferenze incalcolabili, volto solo al divertimento e al piacere di ridere e piangere e farsi sorprendere.

5. LO SPETTACOLO DEL PUBBLICO

La distinzione, inseguita da Goethe, di un «pubblico» dalla «plebaglia» incolta, altrove si era già compiuta molto tempo prima. Erich Auerbach ha ricostruito il processo in cui, nella Francia del secondo Seicento, un nuovo «pubblico» si costituisce a partire dalla definizione di criteri di naturalezza vincolanti per la fruizione estetica. Lo si designa dapprima con l'espressione «la cour et la ville», perché nasce dall'alleanza tra una borghesia colta cittadina e l'élite di corte, mentre il popolo chiassoso viene esiliato nei ranghi più alti e lontani dal palcoscenico²⁴. In Germania il processo inizia più tardi e con accenti diversi, ma in modi similmente normativi e non inclusivi, certamente non nei termini idealizzanti in cui Habermas ha descritto la formazione di un'opinione pubblica borghese nel Settecento, quando il termine «pubblico» smette di significare l'insieme di individui destinatari delle leggi dello Stato per indicare invece la società colta che mette in atto un pubblico scambio di idee, dando vita a una nuova sfera di comunicazione collettiva²⁵. Questa *Öffentlichkeit* che si affianca a quella «rappresentativa» dell'*ancien régime* è per Habermas una sfera dell'uso libero e collettivo della ragione che si sviluppa a partire dalla lettura di opere letterarie e dalla loro discussione nei salotti, nella stampa, nei caffè: nuove istituzioni borghesi, queste, che acquistano un'importanza fondamentale come luoghi di un esercizio comune del ragionamento. Ma solo teoricamente questo esercizio era paritario e accessibile a tutti senza preclusioni di ceto e di genere. Solo teoricamente i suoi media – i salotti, le riviste, i giornali, i teatri – erano aperti a ognuno. In realtà, a questa nuova sfera della comunicazione poteva partecipare soltanto chi si trovava in una situazione di indipendenza economica ed

²⁴ Erich Auerbach, *La cour et la ville*, cit., pp. 24-67.

²⁵ Cfr. Lucian Hölscher, *Öffentlichkeit*, in *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. v. Otto Brunner, Klett, Stuttgart 1978, Bd. 4, pp. 413-467, qui p. 434.



era in grado di giudicare in modo ‘ragionevole’, cioè chi godeva di una adeguata istruzione e accettava determinate norme ideologiche e discorsive. Pubblica, questa nuova sfera, lo è dunque fino a un certo punto.

Tutto ciò riguarda da vicino lo spettatore moderno, perché esso nasce come parte del nuovo *Publicum* che si costituisce con la formazione di un’opinione pubblica borghese, e perché di questa *Öffentlichkeit* il teatro è sovente indicato, almeno in area germanofona, come punto di cristallizzazione determinante, come modello, laboratorio, o comunque come sua parte cruciale. «La scena è per noi tedeschi, oltre la chiesa, l’unico luogo dell’opinione pubblica [...] e quindi un innegabile aggregato della vita sociale», si legge ad esempio in un *Allgemeines Theater-Lexikon* del 1839²⁶. Ma sempre, se si parla di teatro come parte dell’opinione pubblica, anche quando a farlo è uno scrittore *engagé* come Robert Edward Prutz²⁷, si intende la scena, non certo il pubblico. È la scena che esprime l’opinione del pubblico, come, in modi analoghi, nel caso delle riviste è in fondo il direttore o il critico che esprime il giudizio del pubblico di cui si elegge a mandatario.

Più di ogni altro *medium*, è il teatro a mostrare che la nuova sfera pubblica non è affatto un’istanza plurale di percezione e opinione. E questo già per il fatto che – come abbiamo visto – le risposte spontanee degli spettatori vengono inibite e spostate al massimo nei foyer inventati nel secondo Settecento. Mentre si diffonde l’idea del pubblico come giudice supremo della vita sociale, politica e culturale, nei teatri il pubblico è privato della possibilità di incidere con il suo giudizio, le sue reazioni e le sue emozioni sullo svolgimento dello spettacolo. Il teatro mostra, insomma, come la nascita della *Öffentlichkeit* pubblica sia legata a una limitazione dei processi di espressione pubblica dei giudizi immediati e individuali.

Non bisogna dunque aspettare il Novecento per veder nascere un’industria culturale in cui l’opinione pubblica diventa spettacolo, oggetto di una messa in scena che prevede soltanto atti di comunicazione monodirezionali verso spettatori o ascoltatori costretti al silenzio e a risposte standardizzate. L’idea kantiana che il pubblico si emancipi da sé se solo gli si lascia la libertà²⁸, è una chimera, semplicemente perché il pubblico non è mai libero, perché è sempre un campo attraversato e plasmato da rapporti di potere, che se da una parte rendono possibile – per alcuni

²⁶ Citato da Stefan Hulfeld, *Öffentlichkeit*, in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, cit., p. 237.

²⁷ Erich Edward Prutz, *Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters*, Duncker und Humblot, Berlin 1847, p. 10.

²⁸ Cfr. Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung*, in *Kants Werke*, Preußische Akademie der Wissenschaften, Berlin 1900 ss., Bd. 8, pp. 33-42, qui p. 36, disponibile su <<https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/Kant/aa08/033.html>> (ultimo accesso: 19 febbraio 2019).



– l'esercizio di una funzione critica, dall'altra la insediano con una standardizzazione che a priori la svuota. Nell'epoca che mette in primo piano l'individualità, che postula e vuole affermare – filosoficamente, esteticamente, politicamente – l'autonomia del soggetto, uno dei problemi principali che il teatro si pone è quello di accordare e uniformare quanto più possibile i desideri individuali, oltre che i comportamenti. Formazione di un pubblico significa appunto questo. Anche le riattualizzazioni settecentesche delle teoria aristotelica della catarsi rivelano come la posta in gioco in questo teatro sia la convergenza delle risposte emotive degli spettatori. La si ottiene mediante il governo di tutte le loro attività.

L'unica cosa che sembra restare libera è il guardare. Ma si tratta di un guardare a certe condizioni, condizioni non usuali: si tratta di un guardare qualcuno (l'attore) che deve fingere di non vedere chi lo osserva (lo spettatore) che poi, dopo l'invenzione dell'illuminazione a gas e la possibilità di oscurare la platea, realmente verrà più visto da chi è sulla scena. Guidare lo sguardo dello spettatore è uno dei problemi e dei compiti essenziali che si pone per ogni regista, come dirà più tardi Grotowski, il quale compara il lavoro della regia a quello di una macchina fotografica invisibile che con i suoi scatti orienta la visione dello spettatore²⁹. L'attività visiva viene quindi dichiarata libera e nei fatti viene però guidata. Tutte le altre attività – lo abbiamo visto – sono invece espressamente inibite o rigorosamente regolate. Le risate vengono consentite solo nei punti giusti, applausi e grida di entusiasmo vengono spinti progressivamente fuori dal tempo della rappresentazione scenica.

L'usanza di applaudire alla fine dello spettacolo si diffonde a partire dalla fine Settecento. Soltanto a spettacolo finito, lo spettatore può uscire dalla sua *public solitude* ed esprimere il suo apprezzamento personale, che tuttavia può trovare solo una espressione collettiva e convenzionalizzata. Un margine di libertà individuale, di immediatezza di reazione resta, ovviamente. Ma anch'esso tende a essere insidiato, e la spontaneità è spesso indotta da tutta una serie di pratiche inavvertite ma non per questo meno efficaci. Basta pensare al fenomeno della *claque*.

Un caso estremo e rivelatore è quello dell'Opéra di Parigi negli anni Trenta dell'Ottocento, dove lo *chef de claque* aveva uno stipendio più alto di quello di cantanti che erano vere e proprie star. Alle sue dipendenze aveva fino a cento persone, un pubblico professionalizzato, che espletava varie funzioni: si cominciava con gli *chauffeurs* che si preoccupavano di creare aspettative in spettatori potenziali entusiasmandosi davanti alle locandine dello spettacolo e decantando le bellezze dell'opera in luoghi pubblici; c'erano poi i *tapageurs* che avevano il compito di applaudire

²⁹ Jerzy Grotowski, *Il regista come spettatore di professione*, in «Teatro Festival», 3, aprile 1986, pp. 28-36, qui pp. 31-32.



sonoramente, i *pleureuses* che avevano da piangere nei momenti giusti e i *rieurs* che avevano invece da ridere sonoramente in determinati punti dello spettacolo; e ancora: i *connaisseurs* che dovevano farsi notare per i mormorii di approvazione, per i commenti e i versi recitati a memoria, gli *chatouilleurs* che nell'immensa dello spettacolo avevano da intrattenere i vicini e predisporli positivamente offrendo loro tabacco da naso, caramelle, programmi di sala ecc. Collocati nei punti strategici della platea e della galleria, i componenti della *claque* agivano sotto la direzione del loro *chef* secondo una strategia da lui orchestrata in base alle indicazioni tratte dallo studio del libretto, dalla partecipazione alle prove, da colloqui con la direzione, i cantanti, gli assistenti³⁰. La risposta del pubblico, che emerge dal silenzio e dall'oscurità soltanto alla fine dello spettacolo, che soltanto alla fine dello spettacolo e quasi soltanto nel gesto sincronizzato dell'applaudire può rivelarsi, è sistematicamente manipolata. È essa stessa spettacolo. Lo spettatore è attore inconsapevole di una performance che si svolge sotto una regia per lui occulta e che mostra già i segni di un'industria culturale in cui la stessa ricezione dell'arte è amministrata, ogni traccia di spontaneità e immaginazione è assorbita e governata.

6. ARTE DI GOVERNO E INDUSTRIA DELL'ARTE

Vorrei osare l'ipotesi che questa modalità di controllo della risposta dello spettatore, poi perfezionata e potenziata dall'industria culturale novecentesca, che i divieti e le prescrizioni che nel Settecento hanno prodotto lo spettatore moderno trasformando la platea e il suo rapporto con la scena, vadano contestualizzati all'interno di quel processo di formazione di una governamentalità politica che – secondo l'affascinante rappresentazione di Michel Foucault – ha fondato l'Europa moderna.

Con il termine «governamentalità» Foucault definisce «l'insieme di istituzioni, procedure, analisi e riflessioni, calcoli e tecniche» che sottendono alla formazione dello stato moderno: un regime di potere che si costituisce nel XVIII secolo e ha il suo «bersaglio principale» nella «popolazione», di cui il «pubblico» è una articolazione cruciale e una «superficie di presa»³¹. All'origine di questo processo sta un'idea che inizia a dispiegarsi molto tempo prima: l'idea che ogni individuo, per la propria salvezza, debba es-

³⁰ Cfr. Bettina Brandl-Risi, *Genuss und Kritik. Partizipieren im Theaterpublikum*, in *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, transcript, hrsg. v. Dietmar Kammerer, Bielefeld 2012, pp. 73-90, qui p. 81.

³¹ Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège du France 1977-1978*, Seuil-Gallimard, Paris 2004, trad. it. di Paolo Napoli, *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Feltrinelli, Milano 2017, rispettivamente pp. 88 e 66.



sere governato e debba lasciarsi governare per tutta la sua vita e in ogni sua azione. Questa nuova formazione discorsiva è correlata a un'esplosione di arti e strumenti di governo che investe tutti gli ambiti e le dimensioni della vita: lo spirito come il corpo, la famiglia come le città, i bambini, i poveri, gli Stati ecc.³². Non può certo sorprendere che in questo contesto si guardi al teatro per le sue potenzialità di strumento per governare gli esseri umani, vale a dire – secondo Foucault – per strutturare il loro campo di azione, per condurli alla loro salvezza con l'aiuto di tecniche molto articolate e orientate da una verità che gli si vuole far riconoscere.

Nel Settecento il teatro entra nel campo di interesse del cameratismo e della *Polizeiwissenschaft*, nuova scienza che – come scrive ancora Foucault – «tende ad affermare e ad aumentare la potenza dello Stato, a impiegare bene le sue forze, a procurare la felicità dei suoi sudditi», e riguarda «il mantenimento dell'ordine e della disciplina, i regolamenti che tendono a rendere la loro vita comoda e a procurare le cose di cui hanno bisogno per vivere»³³. Nelle rappresentazioni manualistiche di questi nuovi campi del sapere, il teatro era compreso tra gli oggetti e strumenti di governo per quel che concerne la salvaguardia dell'ordine pubblico e morale, degli interessi economici e della necessità di soddisfare il bisogno di divertimento in modi vantaggiosi per lo Stato³⁴.

Uno dei testi più significativi in questo orizzonte è *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1784)³⁵. Schiller vi descrive il teatro come un'«istituzione pubblica dello Stato», assegnandogli il compito di favorire comportamenti, equilibri ed esperienze utili alla cosa pubblica e di disincentivare quelli dannosi, guidando lo spettatore «attraverso la vita borghese» e persino nei «recessi più segreti dell'animo umano». Il teatro è espressamente indicato come il *medium* grazie al quale i responsabili dello Stato, in alleanza con i drammaturghi, possono manipolare le opinioni dei sudditi sul governo e i governanti, possono prevenire lo scetticismo e le critiche da parte della popolazione ancora prima che queste

³² Michel Foucault, *Qu'est-ce que la critique? (Critique et Aufklärung)*, in «Bulletin de la Société Française de Philosophie», 2, avril-juin 1990, pp. 35-63; trad. it. di Paolo Napoli, *Illuminismo e critica*, Donzelli, Roma 1997, pp. 35-37.

³³ Michel Foucault, *Sicurezza, territorio, popolazione*, trad. it. cit., p. 268.

³⁴ Wolfgang Martens, *Obrigkeitliche Sicht. Das Bühnenwesen in den Lehrbüchern der Policy und Cameralistik des 18. Jahrhunderts*, in «Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur», 6, 1 (1981), pp. 19-51.

³⁵ Per la relazione tra la storia della governamentalità e l'estetica del Settecento, in particolare quella di Schiller, si veda, tra l'altro: Joseph Vogl, *Staatsbegehren. Zur Epoche der Policy*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 74/4 (2000), pp. 600-626; e Peter Schnyder, *Schillers «Pastoraltechnologie». Individualisierung und Totalisierung im Konzept der ästhetischen Erziehung*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 50 (2006), pp. 234-262.



prendano forma. La scena è pensata come il «canale pubblico» attraverso il quale la «luce della saggezza» può discendere dalle «parti migliori del popolo», quelle «pensanti», verso gli strati intermedi e poi diffondersi in «tutto lo Stato»³⁶. Il teatro diventa, in altre parole, strumento di governo del pubblico, inteso sia come *Öffentlichkeit* sia – nel senso di Foucault – come «popolazione considerata dal lato delle sue opinioni, dei suoi modi di fare, dei suoi comportamenti, delle sue abitudini, dei suoi timori, dei suoi pregiudizi, delle sue esigenze, insomma di tutto ciò che si presta all'opera dell'educazione, delle campagne di convincimento ecc.»³⁷.

Governare la popolazione significa per Schiller produrre una conformità tra i desideri individuali in modo tale da farli agire nel senso dell'interesse che si dichiara pubblico; significa generare quella «somiglianza e concordanza di opinioni e propensioni» che costituisce lo «spirito nazionale di un popolo». Cosa che solo il teatro può fare «a un livello elevato», perché coinvolge tutti gli ambiti del sapere e del sentire, tutti i ceti e ogni situazione della vita; e perché non agisce attraverso la volontà, il ragionamento, l'argomentazione razionale, ma attraverso i sensi e quindi «più profondamente e in modo più duraturo della morale e della legge». Si parla addirittura di «Policey des Herzens», di una «polizia del cuore» capace di investire l'individuo stesso della funzione di controllo su stesso³⁸: e forse è qui che bisogna ravvisare il momento di formazione storica del super-io nel soggetto borghese. Non soltanto per Schiller, governare la popolazione vuol dire soprattutto accordare la psiche individuale alle esigenze della vita sociale. Il «saggio legislatore» agisce in tale senso: «non si accontenta di disarmare le propensioni del suo popolo», ma cercherà di utilizzarle «come strumenti di piani più alti e di trasformarli in fonti di felicità, e per far ciò sceglie soprattutto la scena»: perché questa è il *medium* che può mettere in equilibrio bisogni, impulsi e desideri discordanti³⁹.

In altre parole, le autorità politiche sono chiamate da Schiller a utilizzare il teatro come strumento di formazione di un consenso più profondo di quello semplicemente ideologico: di un consenso che riguarda la morale e la mentalità, i giudizi immediati e le pratiche emozionali, e che fa i conti già con un individuo che sente il lavoro come fonte di alienazione. La scena deve soprattutto servire a impedire che l'essere umano soddisfi in modo pericoloso quella sete di distrazione e passionalità, di nuovo e di divertimento che sono l'inevitabile correlato di una vita occupata dal lavoro. Usando il palcoscenico, i tutori dello Stato possono canalizzare

³⁶ *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 20: *Philosophische Schriften*, Teil 1, hrsg. v. Benno von Wiese u. M. v. Helmut Koopmann, Böhlau, Weimar 1962, pp. 86-100.

³⁷ Michel Foucault, *Sicurezza, territorio, popolazione*, trad. it. cit., p. 66.

³⁸ Cfr. Peter Schnyder, *Schillers «Pastoraltechnologie»*, cit., pp. 348-350.

³⁹ *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 20, cit., pp. 86-100.



questa «attitudine del popolo», impedendo che l'individuo si getti in svaghi «selvaggi» che minacciano la pace sociale⁴⁰. Il divertimento non ha ancora assunto la forma della merce, come avverrà nell'industria culturale descritta da Horkheimer e Adorno, ma è messo al servizio dello Stato ed è già inteso come una sorta di «prolungamento del lavoro», che «viene cercato da chi vuole sfuggire al processo lavorativo meccanizzato per poi esserne di nuovo all'altezza»⁴¹. Perciò funziona in fondo da strumento di adeguamento alla realtà sociale così com'è. Ma anche da dispositivo terapeutico, strumento della cura di sé del corpo sociale. Al teatro già Schiller attribuisce infatti la capacità e la funzione di compensare gli inevitabili danni psicologici prodotti dal processo di modernizzazione: di guarire lo spleen che minaccia l'uomo d'affari, la pedanteria in cui può incorrere il dotto, l'animalità che insedia la plebaglia... La scena mette lo spettatore in armonia con se stesso, perché gli fa fare esperienza della sua capacità di sentire e di comprendere l'altro, gli fa vivere tutti vizi e le follie, insegnandogli però a non lasciarsi sorprendere da essi, e a trattarli nel modo giusto. Non è il palcoscenico, chiede Schiller, «che fa conoscere l'essere umano all'essere umano e rivela il segreto ingranaggio secondo il quale egli agisce?»⁴².

Senza dubbio il palcoscenico – questo nuovo palcoscenico che si fa agente della governamentalizzazione del vivente – crea nuovi spazi di conoscenza, di esperienza, di percezione. È strumento di una nuova soggettivazione. L'essere umano che esso rivela all'essere umano è un individuo che sente, percepisce, intende se stesso attraverso la macchina teatrale, la quale è appunto indicata da Schiller come il *medium* più affidabile di autoconoscenza per chi assiste a uno spettacolo. Il fatto è che anche qui il *medium* fa messaggio. Lo spettatore non esiste prima del teatro: è generato da esso. Per Schiller la macchina teatrale comprende i sentimenti dello spettatore meglio dello spettatore stesso, e glieli palesa, ma non solo: gli mostra il modo di affrontarli e lo guida nelle sue valutazioni emotive. Solo che l'animo umano che la scena rivela è a bene vedere quello che essa stessa produce, i sentimenti che vi trova sono quelli che vi sa «piantare», come lo stesso testo di Schiller implicitamente ci dice.

La nascita dello spettatore moderno è contemporanea a quella di una struttura psichica individuale segnata da una separazione dell'io dalla propria pulsionalità. E con tutti i divieti e le prescrizioni che emana nei confronti della platea, anche il teatro contribuisce a produrla. Ma promette anche di rimettere lo spettatore a contatto con la propria emotività

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer, Frankfurt a.M. 1988, p. 145.

⁴² *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 20, cit., pp. 86-100.



mortificata, che poi non è che un prodotto di quei divieti e di quelle prescrizioni. Il teatro si propone cioè come *medium* di superamento di quell'alienazione di cui è stato agente. La scena è il luogo della simulazione che risveglia una realtà interiore assopita, soffocata dalle mille pene e dai tanti umori cattivi della vita quotidiana: «in questo mondo artificiale» che ci fa dimenticare quello reale, «veniamo restituiti a noi stessi, il nostro sentimento si risveglia, passioni salutari scuotono la nostra natura sonnecchiante e spingono il sangue in nuove vampate»⁴³. L'arte come stimolante della vita.

Alla lettura di questo testo di Schiller lo si comprende con chiarezza: esiste un legame stretto tra lo sviluppo di un teatro che si fa strumento della governamentalità e il progressivo perfezionamento dei meccanismi dell'illusionismo teatrale, cioè della capacità di ingannare e suggestionare il pubblico con sempre maggiore efficacia, con tutto ciò che questo comporta in termini di scenografia, recitazione, testualità. È un illusionismo che agisce sulla fisiologia, prima ancora che sulla psiche, e che offre una determinata esperienza soggettiva di accesso pilotato alle emozioni: alla paura, alla compassione, al riso, al pianto... O all'esperienza dell'«umano» e della sua «natura: entità astratte, queste, plasmate da una cultura che fa grande affidamento sulla forma drammatica.

Per Schiller, il teatro è lo spazio dove la natura trionfa annullando tutti gli artifici e le differenze, sospendendo la consapevolezza di sé e del mondo, per lasciar posto a una simpatia che tutto muove e al sentimento di un'umanità che tutti unisce. Un sentimento che è creato dal teatro, dai suoi meccanismi di illusione, un sentimento di cui si fa esperienza primariamente come spettatori di una messinscena che produce ciò che fa poi scoprire. «Natura» e «umanità» sono due nuove idee che reclamano valore ontologico, ma che in realtà sono altamente politiche, che propagano uguaglianza, operando però anche un occultamento delle differenze. Sono le idee che fungono da supporto ideologico alla regolamentazione e alla normalizzazione del processo creativo, dell'evento performativo come anche dell'eccitazione e dell'emozionalità prodotta dall'arte. Siamo di fronte a un meccanismo ambivalente, anche virtuoso, che è intrinseco a tutte le dinamiche di innovazione sociale, e ai processi di democratizzazione.

L'illusione – e solo l'illusione, forse – può generare o favorire sentimenti che, come appunto quello di «umanità», hanno avuto degli effetti politici importanti, favorendo decisive emancipazioni. Ma per imporli il dispositivo teatrale deve governare la risposta dello spettatore, prescrivendogli le sue reazioni: attraverso una certa successione di segnali, una determinata costruzione dello spettacolo, una precisa organizzazione del-

⁴³ *Ibidem.*



lo spazio teatrale, dei tempi e delle parti, dei ruoli e delle attività che lo articolano. In altre parole, se la governamentalizzazione fa del teatro un *medium* che produce effetti politici agendo sui sensi e sulla disposizione psichica, il prezzo da pagare è un impoverimento tendenziale dell'immaginazione e della spontaneità la cui origine va ravvisata, appunto, nel modo in cui sono costruiti gli spettacoli per ottenere l'effetto illusionistico necessario per l'azione del governare.

L'industria culturale che sarà descritta da Horkheimer e Adorno durante la Seconda guerra mondiale è quella condizione in cui questa tendenza potenziale si attualizza raggiungendo il suo culmine. A coloro che assistono a uno spettacolo, alla loro fantasia e al loro pensiero, non viene più lasciata allora alcuna possibilità di «spaziare e divagare incontrollati senza perdere il filo della narrazione»: l'attenzione è completamente assorbita e amministrata in modo tale da non permettere «l'attività pensante dello spettatore, se questo non vuole lasciarsi sfuggire i fatti che gli sgusciano rapidamente davanti»⁴⁴.

Una scansione serrata della narrazione e un uso massiccio della cosiddetta tensione drammatica sono forse gli strumenti più efficaci di cui il teatro (ma anche il cinema) dispone per esercitare una tale azione governamentalizzante sul pubblico. Lo sapeva bene Brecht, che sviluppò il suo teatro epico contro «l'usanza di attirare lo spettatore in una dinamica monolineare, in cui egli non può guardare né a destra né a sinistra, né in alto né in basso»⁴⁵. Predeterminata è, in una tale condizione, non solo la direzione dell'attenzione, ma anche la percezione stessa, la definizione del suo oggetto, prima ancora della sua interpretazione. «La prestazione che lo schematismo kantiano si aspettava ancora dai soggetti, e cioè quella di riferire in anticipo la molteplicità dei dati sensibili ai concetti fondamentali», scrivono Horkheimer e Adorno, «gli viene ora sottratta dall'industria. Essa pratica lo schematismo come primo servizio al cliente»⁴⁶.

In questa visione radicalmente sinistra in cui forse giocava l'idea che «l'esagerazione oggi è l'unico *medium* di verità»⁴⁷, lo spettatore moderno non è altro, dunque, che l'effetto di un'industria culturale capace di offrire soltanto prodotti standardizzati e di standardizzare la loro ricezione, di dettare all'immaginazione e alla riflessione il suo vocabolario e la sua grammatica. È una diagnosi estrema, che pone la questione della possibilità della critica e della necessità di una critica della critica. Ci

⁴⁴ Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, cit., pp. 134-135.

⁴⁵ Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, cit., Bd. 24, pp. 58-59.

⁴⁶ Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, cit., p. 132.

⁴⁷ Theodor W. Adorno, *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, pp. 555-572, qui p. 567.



interroga sugli spazi effettivi di cui lo spettatore dispone per fare un uso imprevisto e sovversivo dei prodotti culturali che gli vengono proposti, insinua il sospetto che tali usi siano già compresi, previsti, sfruttati: come delle «scorrettezze calcolate» che «non fanno che rafforzare la validità del sistema»⁴⁸. E servono dunque ad alimentarlo, a dare l'impressione che si rinnovi, mentre il sistema non fa che riprodursi anche grazie a esse. In questo scenario tragico di una cultura trasformata in industria ogni atto di sovversione diverrebbe la conferma di un asservimento, la denuncia della sottomissione diverrebbe essa stessa la manifestazione di un assoggettamento. In altre parole, ogni critica all'industria culturale si rivelerebbe un moto interno dell'industria culturale, una sua particolare modalità di produzione.

Se si intende la critica come affrancamento da ogni eteronomia e ri-appropriazione di una verità alienata, allora si dovrebbe concordare con una tale prospettiva, dal momento che la critica non può dirsi mai autonoma, essendo inevitabilmente dipendente dal suo oggetto e dall'orizzonte discorsivo in cui si genera. La domanda da porre è allora se può esistere una forma di dissenso capace di assumere una forma e una posizione non previste dal sistema contro cui si rivolge e quindi in grado di creare la possibilità di rinnovarlo in maniera sostanziale. Dovrebbe trattarsi di un dissenso che sappia mettere in dubbio l'evidenza di quel che viene percepito, di quel che viene ritenuto pensabile e fattibile, della descrizione del mondo che determina lo spazio comune del 'reale'. La critica, allora, non sarebbe più un'articolazione del sistema culturale vigente, ma il punto in cui questo sistema può aprirsi verso un oltre escluso dalle sue rappresentazioni, la pratica mediante la quale il sistema può mettersi in relazione con qualcosa di diverso da sé, che tuttavia in qualche modo lo abita, sia pure come pura potenzialità.

È una questione che riguarda anche e profondamente la condizione e l'emancipazione possibile dello spettatore moderno di cui abbiamo seguito la genesi: lo spettatore governato dal teatro che partecipa alla governamentalizzazione del vivente, della quale l'industria culturale può essere vista come uno degli esiti più inquietanti.

7. IL PARADOSSO DELLA CRITICA

Quando si critica lo si fa perché non si accettano le cose così come sono, perché le si vuole cambiare, sovvertire, distruggere e sostituire con altre. Quando si critica lo si fa a partire da un determinato ordine delle cose, da un determinato modo di organizzare e far funzionare la società,

⁴⁸ Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, cit., p. 137.



la cultura, la vita. In un certo senso, la critica è l'anticorpo che ogni arte di governo produce.

Così il dispiegarsi della governamentalizzazione del vivente è accompagnato, secondo Foucault, da un desiderio di non essere governati: non di non essere governati in alcun modo – cosa impossibile, perché si è sempre governati da qualcosa, se non dagli altri, dall'io, dalle pulsioni, dalla fisiologia – ma di non essere governati in certi modi che sembrano fuori misura, a un prezzo che sembra troppo alto, secondo principi che si considerano inaccettabili. Giacché non si può non essere governati, l'arte della critica esplora le possibilità di «non essere eccessivamente governati», di non essere governati in forme che vengono percepite come insopportabili. Perciò essa non può che affermarsi

come contropartita, o piuttosto come partner e al contempo avversario delle arti di governo, diciamo come modo per sospettarne, per rifiutarle e per limitarle, per individuarne una giusta misura e trasformarle, insomma come modo per sfuggire a queste arti di governo, per allentarne comunque la presa, sia sotto forma di rifiuto ma anche come linea di un differente sviluppo⁴⁹.

La critica si realizza in un'azione di «disassoggettamento», che annulla gli effetti della governamentalizzazione, poiché questa consiste appunto nell'«assoggettare gli individui mediante meccanismi di potere che si appellano a una verità». La critica sarà allora prima di tutto quel gesto, quell'operazione, quella manovra in cui un soggetto si prende la libertà e il diritto di interrogare le condizioni della sua percezione, di riconoscere i limiti del proprio conoscere, le modalità del proprio comprendere ovvero – per dirla ancora con Foucault – «di interrogare la verità nei suoi effetti di potere e il potere nei suoi discorsi di verità»⁵⁰.

Possiamo dire che il teatro ha fatto anche questo, e in misura notevole. È stato un agente della governamentalizzazione, ma allo stesso tempo un operatore della sua critica. Questa si è manifestata non da ultimo in forma di progetti di liberazione dello spettatore dalla sua condizione di passività ovvero, più precisamente, di attività frenata e amministrata dalla scena, o – in altre parole – dal suo essere governato in certi modi. Si tratta di progetti che hanno operato e operano tentando di cambiare radicalmente la comunicazione teatrale, di trasformare le condizioni di ricezione a teatro, oppure spingendo lo spettatore ad abitarle diversamente. Lo spettatore è sottoposto a straniamenti, confrontato con eventi che si sottraggono a una leggibilità immediata e gli chiedono perciò di attivare

⁴⁹ Michel Foucault, *Illuminismo e critica*, trad. it. cit., p. 37.

⁵⁰ *Ivi*, p. 40.



autonomi percorsi di comprensione. Oppure è spinto a giudicare e prendere posizione rispetto a dilemmi scottanti. Talvolta è abbandonato a una contemplazione di eventi indecifrabili, talvolta privato della possibilità di contemplare, chiamato a una partecipazione senza distanza. Altre volte ancora diventa protagonista e – come nel teatro di Rimini Protokoll – occupa la scena da «Experte des Alltags», esperto del proprio quotidiano che egli racconta secondo un format approntato dai registi⁵¹. Oppure il pubblico resta lontano dalla scena che diventa un luogo di reclusione per immigrati illegali e da lontano deve decidere del loro rimpatrio, cacciandoli dal container piazzato davanti all'opera di Vienna, nel bel mezzo di un rinomato festival teatrale, come avviene in *Ausländer raus!*, la scandalosa azione performativa ideata da Christoph Schlingensiefel nel 2000⁵².

Sono soltanto due tra innumerevoli esempi possibili, in cui emerge però in modo particolare una contraddizione molto istruttiva, che contraddistingue tutto il nostro teatro: fondamentale è sottolineare che – da Mejerchol'd alle neoavanguardie, da Artaud all'agit prop, da Brecht alla performance art e oltre ancora – tutti i tentativi di trasformare lo spettatore e la sua condizione, di emanciparlo da una scena che lo governa, sono operati sempre dalla scena stessa, che è poi l'agente della governamentalità nel dispositivo teatrale. La scena rivela così un'inclinazione e una spinta duplice: si propone come agente di emancipazione che vorrebbe ampliare l'*agency*, la possibilità di azione dello spettatore, a teatro come nella realtà, ma poi tradisce questa missione, assoggetta a sé lo spettatore in fondo anche quando vuole aiutarlo a disassoggettarsi, a non farsi più manipolare, a teatro come nella vita. Perché per realizzare questo obiettivo deve manipolarlo nuovamente, trattenerlo nella condizione da cui vorrebbe liberarlo. E, magari nella parvenza di una comunicazione liberata, finisce per perpetuare ciò che vorrebbe superare.

È un paradosso costitutivo e ineludibile del teatro moderno e contemporaneo: quel disassoggettamento che è il fine della critica, a teatro, viene perseguito sempre dalla scena, che è l'operatore di governamentalizzazione, quindi dell'assoggettamento dello spettatore a determinati meccanismi di ricezione. Questo fin dal Settecento, quando il teatro si mette al servizio del progetto dell'Illuminismo, che è notoriamente quello di condurre l'individuo fuori dallo stato di minorità. Ma nel realizzare questa intenzione la scena settecentesca produce condizioni di ricezione che invece mettono lo spettatore per la prima volta proprio in una con-

⁵¹ Cfr. *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, hrsg. v. Florian Malzacher – Miriam Dreysse, Alexander Verlag, Berlin 2007; Francesco Fiorentino, *Performance per professionisti non attori*, in «Alfabeta2», III, 26, febbraio 2013, pp. 43-44.

⁵² Matthias Lilienthal – Claus Philipp, *Schlingensiefels Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2000.



dizione di minorità, in una condizione di chi non può parlare per bocca propria, una condizione di *Unmündigkeit*, come recita in tedesco il termine usato da Kant nella celebre definizione dell'Illuminismo. Il tedesco connette il concetto di 'minorità' con l'organo della parola, ovvero con il termine *Mund*, bocca. *Unmündig*, minore, appare allora colui che non sa o non può parlare di propria bocca e lascia che altri parlino per lui o decidano cosa deve dire, come e quando può parlare. Oppure decidano – come è avvenuto per lo spettatore nel Settecento – che non deve parlare affatto, che non deve muoversi, che non deve ridere o applaudire se non in determinanti momenti.

La definizione di Kant non smette di tormentarci: «L'Illuminismo è l'uscita dell'essere umano dallo stato di minorità di cui è egli stesso colpevole. Minorità è l'incapacità di servirsi del proprio intelletto senza la guida di un altro»⁵³. Se così fosse, se la colpa fosse dell'individuo, di una sua capacità personale, allora, per quanto riguarda lo spettatore, una vera emancipazione potrebbe forse venire soltanto da lui, dallo spettatore stesso. Ma è davvero possibile? È davvero possibile un'emancipazione che non sia governata? Che si realizzi autonomamente? A sentire Kant, bastava lasciare in pace il pubblico: «Ma che invece un pubblico si rischiarì da sé, è cosa più possibile; anzi, se gli si lascia la libertà, è quasi inevitabile»⁵⁴, scriveva. Come se il pubblico, lasciato a se stesso, fosse libero.

⁵³ Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung*, cit., p. 35.

⁵⁴ *Ivi*, p. 36.