

**FRANCESCO CRISCI**  
*Ph.D. student in Organization and  
Management*  
*Università di Udine, Dipartimento di  
Scienze Economiche*  
*via Tomadini 30/A – 33100 Udine (Italy)*  
*0039 (0)432.249.333 (office)*  
*0039 (0)432.249.229 (fax)*  
*mail to: [crisci@uniud.it](mailto:crisci@uniud.it)*

**ANDREA MORETTI\***  
*Professore Associato di Economia e  
Gestione delle Imprese*  
*Università di Udine, Dipartimento di  
Scienze Economiche*  
*Via Tomadini 30/A – 33100 Udine (Italy)*  
*0039 (0)432.249.237 (office)*  
*0039 (0)432.249.229 (fax)*  
*mail to: [moretti@uniud.it](mailto:moretti@uniud.it)*

*Ph.D. visiting student*  
*Centre de Recherche en Gestion-Pôle de  
Recherches en Gestion et Economie*  
*CRG-PREG*  
*Ecole Polytechnique de Paris*  
*1, rue Descartes – 75005 Paris (France)*  
*web: <http://crg.polytechnique.fr/perso/>*

## **La poetica di un festival, dalla parte del pubblico. “Paso Doble” al Festival di Avignone 2006.**

### **Incipit (ovvero, una nota di metodo e di linguaggio per il lettore)**

*«C’est la matière que nous construit et non l’inverse. Il faut donc lui donner rendez-vous, être ouvert pour pouvoir être sensible à cela<sup>1</sup>»*

Josef Nadj

La sezione iniziale di questo saggio, proprio quella che, caro lettore, stai ora leggendo, può essere anche saltata; o meglio, in condizioni normali, cioè con riferimento ad un testo narrativo tradizionale che non abbia anche la pretesa di essere un testo “scientifico”, il nostro suggerimento di autori sarebbe proprio quello di saltare questo lungo paragrafo; e a dirla tutta, proprio in quanto testo narrativo, probabilmente neppure ci saremo dovuti prendere il disturbo di scrivere questa sorta di *prefazione*. Questo paragrafo, in sostanza, si prefigura come un *paratesto*, ovvero, secondo la definizione di Gérard Genette, è costituito da «quell’insieme di messaggi che precedono, accompagnano o seguono un testo<sup>2</sup>» con lo scopo di fornire delle

---

\* Indirizzo a cui inviare le comunicazioni. Per quanto il presente documento sia il risultato di un lavoro di ricerca e di stesura congiunti, l’incipit (o *paratesto*) della presente testo narrativo è attribuibile a Andrea Moretti mentre le restanti parti a Francesco Crisci. Il poscritto è attribuibile ad entrambi gli autori.

<sup>1</sup> Le citazioni sono tratte da: Blodé M., *Les tombeaux de Josef Nadj*, Éditions L’Œil d’or, Paris, 2006.

<sup>2</sup> Genette 1972, 1982. Inoltre: (i) a causa della nostra pretesa di realizzare un *testo narrativo* quanto meno particolare (per il pubblico e per il consesso a cui è esplicitamente rivolto e di cui, caro lettore, tu stesso sei parte), in qualità di “autori” abbiamo ritenuto opportuno inserire un apparato di *note a piè di pagina* che, in alcuni casi, come questa nota metodologica, esulano dalla narrazione in senso stretto; (ii) e con riferimento a tali note a margine, ritenendo utile e opportuno segnalarti cosa considerare come *paratesto* (le Note dell’Autore) e cosa invece come parte integrante della narrazione (le Note di Testo), nel racconto

informazioni aggiuntive e di natura esplicativa che, teoricamente, non sono indispensabili al *processo di interpretazione di un testo narrativo*<sup>1</sup>. Fatto questo avvertimento, cominciamo a fornire informazioni aggiuntive al lettore su delle questioni più profondamente di metodo.

Da sempre, nell’ambito del “moderno” metodo scientifico, la *scrittura* costituisce un fondamentale strumento di *diffusione* del sapere scientifico all’interno delle comunità di riferimento (Latour 1989, 1991, Lyotard 1979). Ecco dunque che la *forma* (intesa come struttura fisica, architettura delle ricerche scientifiche) costituisce un passaggio fondamentale nel processo di produzione di conoscenza *valida*<sup>2</sup>.

Parafrasando Rullani (2004b), l’articolo sotto forma di *racconto* proposto nelle pagine successive è il risultato di questa riflessione: perché usare le stesse *forme e modalità di diffusione* della conoscenza che sono specifiche di certe *strutture logiche* (ovvero dell’approccio statistico-matematico che Bruner definisce come “pensiero paradigmatico”) anche per *strutture logiche* “radicalmente” differenti dalle prime dal punto di vista del linguaggio utilizzato, ma capaci anch’esse di produrre conoscenza altrettanto *valida* (il “pensiero narrativo” à la Bruner)? Utilizzare il racconto non significa solo organizzare la *forma* della scrittura scientifica in modo più o meno “romanzato”, per diffondere la conoscenza scientifica che dovrebbe essere prodotta in tale processo (Yin 1989); il racconto (in quanto *conoscenza connettiva*, come direbbe Rullani) costituisce di per sé anche una *struttura logica* governata da precise scelte epistemologiche di fondo (Weick 1979, 1995, Czarniawska 1997, Rullani 2004b, Crisci 2006b).

Di *narrazione* negli studi di management (*war stories*, *case studies* o *case histories*, saghe organizzative o etnografie), in effetti, si *discute* da molto<sup>3</sup> (Dumez, Jeunemaître 2005), ma: (i) da un lato non ci sembra venga prestata la dovuta attenzione alle giustificazioni di ordine epistemologico legate agli approcci qualitativi che, sbrigativamente e con notevole semplificazione, vengono definitivi “interpretativi” (Czarniawska 1997); (ii) e dall’altro, chi utilizza i *case studies*, le storie organizzative, una etnografia tradizionale o altri generi di testo, non sembra considerare fino in fondo cosa comporti l’utilizzo delle teorie letterarie nella produzione di testi scientifici di questo tipo, vale a dire gli aspetti di natura tecnica e “stilistica” collegati all’idea stessa di “cooperazione interpretativa” di un testo narrativo<sup>4</sup> (Eco 1975, 2004a, 2004b, Crisci 2006b).

procederemo distinguendo le prime (*N.d.A.*) dalle seconde (*N.d.T.*). Resta inteso che, da un punto di vista *teorico e metodologico*, questa distinzione non va considerata inutilmente sottile o fine a se stessa.

<sup>1</sup> Eco 2004a, 2004b.

<sup>2</sup> In questa logica la *forma standard* di ogni *abstract* “scientifico” dovrebbe contenere: le indicazioni sull’oggetto della ricerca; i richiami alla letteratura di riferimento da cui la domanda di ricerca, presumibilmente, ha avuto origine; gli obiettivi che l’articolo andrà a trattare; la metodologia che verrà utilizzata; i risultati ottenuti e che, attraverso l’articolo, vengono portati all’attenzione della comunità scientifica; nonché i possibili sviluppi futuri della ricerca o le implicazioni operative, pratiche dei risultati.

<sup>3</sup> Il lettore può fare riferimento, tra gli altri, a: Barley, Orr 1997; Barley, Kunda 2004; Czarniawska 1997, 2004; Gagliardi, Czarniawska 2003; Garfinkel 1984; Glaser, Strauss 1967; Kunda 1992; Orr 1996; Van Maanen 1988; inoltre un recente numero della *Revue française de gestion* è interamente dedicato a “*Recits et management*”, il n. 31 (159) del novembre-décembre 2005; così come per *European Management Review*, n. 3, 2006. Per alcuni richiami legati agli studi di marketing e di *consumer behavior*: Holbrook 1993; Brownlie 1997; Valliquette, Murray, Creyer 1998; Evrard, Bourgeon, Petr 2000; Sherry, Schouten 2002.

<sup>4</sup> In sostanza, il *metodo* non corrisponde necessariamente alla *forma*, benché pare vi sia una sorta di appiattimento in tale direzione nell’attuale paradigma degli studi economici (McCloskey 1986); e questo

Inoltre, contenuto e stile (Genette 1972, Iser 1978) sono indissociabili l'uno dall'altro: chi è interessato a studiare i fenomeni sociali come processi piuttosto che limitarsi alla descrizione dei loro risultati (o, detto altrimenti, in una epistemologia costruttivista), non può che prendere molto seriamente in considerazione la proposta narrativa (Czarniawska 1997, Latour 2002, 2006). Nel caso del fenomeno del consumo teatrale in senso stretto, non ci interessava solo evidenziare come quel problema di ricerca viene (eventualmente) risolto, fornendo “una ed una sola” soluzione interpretativa; più interessante ci sembrava evidenziare anche il modo in cui il problema di ricerca viene posto, proprio in una logica processuale. In fondo, nel momento in cui gli studiosi di scienze sociali prendono in considerazione il concetto di “oggettività” nel loro campo di ricerca, non dovrebbero fare riferimento a quella capacità della conoscenza prodotta di mostrare le condizioni stesse della propria esistenza? Produrre conoscenze “riflessive” significa cercare un concetto di oggettività che sia “storicizzato e non storicistico” (come direbbe Bourdieu): il pensiero narrativo, utilizzato al meglio delle proprie possibilità, può essere straordinariamente e vividamente “relativo” senza per questo dover essere tacciato *a priori* di “relativismo” o di altri peccati originali che forse non ha (Ricoeur 1991, Rullani 2004b, Crisci 2006b, Hardy, Clegg 1997).

Restando fedele alla logica interpretativa del testo (Eco 2005), al lettore più attento alla teoria che ai fatti narrati possiamo anticipare che l'architettura del testo è organizzata su almeno tre livelli tra loro complementari<sup>1</sup>. In modo più o meno evidente, il narratore li ha inseriti all'interno del racconto, ma in questo momento crediamo di potere intervenire suggerendoli in modo un po' più aperto al lettore: (i) il livello principale che *incornicia* gli altri due resta a lungo sullo sfondo della trattazione, tra le righe del testo; all'interno di una “particolare” prospettiva *knowledge-based* (Rullani 2004a, 2004b, Crisci 2006a) esso prende in considerazione il consumatore quale produttore di *conoscenza connettiva* all'interno di una particolare filiera cognitiva (in questo caso del teatro contemporaneo), conoscenza che egli *propaga* in altri contesti d'uso anche molto differenti da quello originario<sup>2</sup>; (ii) il secondo livello, più esplicito, propone di considerare le forme artistiche contemporanee attraverso il *modello dell'opera aperta* di Umberto Eco (2004a, 2004b), un *modello fruitivo* che può fornire una chiave di lettura particolarmente interessante del linguaggio artistico; (iii) infine nel terzo livello, intermedio rispetto ai due precedenti, anche se forse è il più appariscente fornendo la struttura al testo e la sua divisione in paragrafi, la prospettiva di management *knowledge-based à la* Rullani e il modello dell'*opera aperta* di Eco vengono collegati cercando di ricostruire il processo di consumo teatrale in senso stretto, ovvero i fenomeni di percezione estetica che avvengono durante lo spettacolo

---

è particolarmente vero anche nel caso delle ricerche qualitative e della narrazione, in cui la questione dello “stile” (di scrittura) è importante ma non fine a se stessa (Geertz 2004, Weick 1979, Latour 1989, 1991).

<sup>1</sup> Per quanto un testo narrativo sia uno “spazio interpretativo finito ma potenzialmente illimitato”, ciò non toglie che l'autore vi introduca delle “chiavi” perché desidera che l'opera venga letta in un certo modo (Eco, 2004b).

<sup>2</sup> Non è nostra intenzione, ora e in questa sede, approfondire i motivi che ci spingono ad affermare quanto complicato, imprudente ma considerevole sarebbe per gli studi di economia e management *praticare* il “salto paradigmatico” all'economia della conoscenza *à la* Rullani. Rinviamo ai testi originali, il lettore sappia solo che per chi scrive, alla luce dell'attuale dibattito sia interno alle discipline economiche che a livello di *policy makers*, l'*economia della conoscenza* è forse il più formidabile, indecifrabile e affascinante *ossimoro* che sia stato concepito dalla letteratura economica dell'ultimo secolo (Crisci 2006a, 2006b).

teatrale, attraverso una prospettiva semiotica<sup>1</sup>, riconducendo l’analisi allo studio “tradizionale” del testo spettacolare e del testo drammatico della performance stessa (Elam 1980).

Detto della struttura, vorremmo ora puntualizzare quattro aspetti di contenuto: 1) l’ambito della *nostra* ricerca; 2) che valore abbiano la nozione di *opera aperta* e la prospettiva *knowledge based* per lo studio dei processi di produzione e consumo dell’arte; 3) cosa significhi parlare di “struttura di un’*opera aperta*”, nonché di *propagazione della conoscenza* con riferimento ai fenomeni culturali; 4) infine, i limiti del nostro “discorso”.

1. Anzitutto, ci preme definire in modo più esplicito l’ambito di questo lavoro e della ricerca di cui fa parte. Questo è principalmente un saggio di marketing delle organizzazioni artistiche, e in particolare di comportamento del consumatore di teatro contemporaneo. Come il lettore potrà appurare, *né noi né il narratore* del racconto che segue *siamo* professori di estetica, di semiotica, di storia o di sociologia dell’arte. Ma nonostante questo, nel titolo di questo saggio compare, bene in evidenza, il termine «*poetica*». Può risultare sconvolgente che degli studiosi di management intendano in un qualche modo occuparsi di questo tema, ma confidiamo di svelare subito l’arcano e la prospettiva di ricerca che intendiamo qui proporre al nostro lettore. Come sottolinea Eco nel suo “*Opera aperta*”<sup>2</sup>: se «l’opera d’arte è un messaggio fondamentale ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante» (p. 16); allora il filone più tradizionale degli studi di estetica definisce il termine *poetica* come «lo studio delle strutture linguistiche di un’opera letteraria» (p. 17). Tale prospettiva può allargare «l’accezione di tale termine a tutti i generi artistici», considerando la *poetica* come «le modalità di quell’atto di *produzione* che mira a costituire un oggetto in vista di un atto di *consumazione*» (*ibidem*: 17-18, corsivo originale). Dunque, la *poetica* può essere definita «come il programma operativo che volta a volta l’artista si propone, il progetto di opera a farsi quale l’artista esplicitamente lo intende» (p. 18); e una ricerca sulle poetiche dovrebbe fondarsi tanto sulle «dichiarazioni espresse degli artisti» quanto «su una analisi delle strutture dell’opera, in modo che, dal modo in cui l’opera è fatta, si possa dedurre come voleva essere fatta» (p. 18). Recuperare l’idea che non sia possibile tenere lecitamente distinti il processo dal suo risultato ha dei risvolti importanti con riferimento all’oggetto di questo lavoro: permette di introdurre una prospettiva “estetica” per cui «un’opera è al tempo stesso la traccia di ciò che voleva essere e di ciò che di fatto è»; la qual cosa non è troppo lontana da una concezione “teorica” di produzione che riteniamo particolarmente congeniale alla prospettiva di ricerca (di management) che costituisce l’ossatura, l’architettura stessa, dell’intero progetto in cui questo studio si inserisce. In altri termini, ciò ci permette (e forse costringe lo studioso di economia e di management interessato alla produzione artistica) di introdurre l’idea di *produzione di conoscenza* come «un processo circolare, [in cui] l’output deve *rigenerare le proprie premesse*; [...] ma non deve *riprodurre* il suo input, deve

<sup>1</sup> Holbrook, Hirschman 1982, 1988, 1994; Holbrook 1986; Thompson, Locander, Pollio 1989; Firat, Venkatesh 1993; Bergardaà, Nyeck 1995; Firat, Dholakia, Venkatesh 1995; Schouten, McAlexander 1995; Thompson, Hirschman 1995, 1997; Holt 1995; Cova 1997; Holt 1997; Hirschman, Stern 1999; Bourgeon 2000; Evrard, Bourgeon, Petr 2000; Cova, Cova 2001; Carù, Cova 2003; Joy, Sherry 2003.

<sup>2</sup> I numeri di pagina si riferiscono all’“introduzione alla II edizione”, presente nella edizione del 2004 di “*Opera aperta*”, per i Tascabili Bompiani.

*innovare* per giustificare la *propagazione*<sup>1</sup>». Inoltre, l'accostamento tra produzione artistica e processi di produzione (cognitivi) analizzati da quella particolare prospettiva manageriale passa anche e soprattutto per lo studio dei processi di consumo (artistici), in quanto parte integranti della definizione stessa di “poetica” (leggi di “produzione artistica”).

2. Quel che è possibile anticipare, a tal proposito, è che per creare un progetto serio per la comprensione della produzione artistica ci è sembrato determinante accostare una teoria che permettesse di comprendere quel particolare linguaggio umano che è l'arte, con una teoria che fosse in grado di interpretarne i processi di produzione (e in questo caso di creazione di significati) all'interno della “fabbrica” demandata a creare e diffondere tale linguaggio sotto forma di “prodotti culturali”. Secondo Umberto Eco<sup>2</sup> per un uso antropologicamente corretto del termine “*cultura*” è infatti necessario mettere assieme almeno tre fenomeni (culturali) differenti per arrivare a comprendere a pieno il concetto principale: (i) la *produzione* e l'uso di oggetti (sotto forma di conoscenze) che, assumendo varie forme (cognitive), trasformano la relazione uomo-natura; (ii) la *diffusione* di quelli che diventano prodotti “cognitivi” (nel significato economico-manageriale del termine); (iii) le *relazioni* (sociali e si potrebbe dire organizzative) all'interno di rapporti istituzionalizzati e la *regolamentazione* di tali relazioni (su basi cognitive). Assieme alla nascita di un linguaggio, questi tre fenomeni sembrano essere costitutivi di ogni “*cultura*”. Riletto in questi termini, lo scopo della nostra ricerca è esplorare le possibilità teoriche di uno studio in chiave organizzativa e manageriale dei fenomeni di produzione artistica, identificando e descrivendo il caso specifico dello spettacolo teatrale come un particolare fenomeno di significazione e di comunicazione (un mediatore cognitivo e un tipo di *conoscenza connettiva*) la cui produzione avviene all'interno di un sistema (sociale) di regole che è dato dalla sua filiera (cognitiva). La struttura di questo più complessivo progetto di ricerca per lo studio dei processi di produzione artistici (e questo lavoro ne costituisce solo una tappa), ha seguito, quindi, due esigenze specifiche: (i) da un lato permettere di intendere la cultura stessa come un fenomeno di significazione e di comunicazione, assumendo una prospettiva semiotica (e antropologica) per la comprensione della produzione artistica quale esempio particolare di studio della “*cultura*”<sup>3</sup>; (ii) e dall'altro, considerare fino in fondo i risvolti legati alla formula “*creare conoscenza attraverso altra conoscenza*”<sup>4</sup>, permettendo di allargare la prospettiva di ricerca degli studi di management a livelli di analisi per certi versi non completamente percorsi da tale disciplina.

3. Una *coerente* prospettiva *knowledge-based* dei processi di produzione passa per lo sviluppo dell'idea che<sup>5</sup>: (a) «[...] la conoscenza viene ad essere, nello stesso tempo, il principale *fattore produttivo*, ma anche il principale *prodotto* ottenuto dai processi produttivi [...]»; (b) che «la materia prima, da cui parte il processo di produzione, è fornita da *conoscenze precedenti* che mettono a disposizione informazioni, rappresentazioni, metodi e significati di partenza»; (c) e che «sono sempre le precedenti

<sup>1</sup> Rullani 2004b: 23-24, il corsivo è nostro.

<sup>2</sup> Eco 1975.

<sup>3</sup> Ad esempio, Eco 1975 in generale, e Elam 1980 nel caso specifico del teatro.

<sup>4</sup> Rullani 2004a e 2004b.

<sup>5</sup> Rullani 2004b: 24.

conoscenze a fornire le “*macchine*” richieste dalle lavorazioni cognitive, ossia quei *dispositivi logici e metodologici* che consentono di “*lavorare*” le conoscenze possedute, mettendole a confronto con quanto di nuovo viene osservato o sperimentato». In attesa di fare incontrare Umberto Eco (e “sua” concezione di *opera aperta*) ed Enzo Rullani (con la “sua” *fabbrica dell’immateriale*), affinché ci possano dare la loro interpretazione “autentica”, nel senso di “autorevole”, circa l’attribuzione di significato a questi termini e il collegamento tra questi concetti, il lettore indulgente si accontenterà della nostra interpretazione “letterale” e “autentica”, nel senso di “originale”, che vorremo darne. In breve, il passaggio chiave del nostro ragionamento è stato che il “dialogo” ipotetico tra le due prospettive richiamate nel punto precedente – la i) e ii) – oltre che possibile, può risultare estremamente interessante e utile per affiancarle nello studio di quei particolari processi che costituiscono la produzione artistica<sup>1</sup>. Soprattutto con riferimento al ruolo dei *consumatori*<sup>2</sup>, ovvero a quel rapporto tra opera e fruitore caro anche agli studi di sociologia e psicologia dell’arte oltre che di estetica, sembra possibile riscoprire «il momento di una dialettica tra la *struttura* dell’oggetto, come sistema fisso di *relazioni*, e la risposta del consumatore come *libera inserzione* e attiva *ricapitolazione* di quello stesso sistema» (p. 20, il corsivo è nostro). E il passo verso una prospettiva *knowledge-based* degli studi economici e della *fabbrica dell’immateriale* per gli studi di management non pare eccessivamente lungo qualora si prenda seriamente in considerazione l’idea che anche il consumatore, all’interno di una filiera cognitiva, sia anch’egli un “*creatore di conoscenza a mezzo di altra conoscenza*”. Ciò presuppone la possibilità di sgombrare il campo da molti dei problemi di ordine “ontologico” (oltre che teorico), che altre prospettive di ricerca (economiche ma anche di management) hanno riscontrato nell’affrontare i fenomeni artistici in tutta la loro casualità, indeterminatezza, aleatorietà, ambiguità, plurivalenza. In sostanza, quella dell’*opera aperta* è qualcosa di più di una *analogia* particolarmente forte rispetto al concetto di *propagazione della conoscenza*: per certi versi ne costituisce un caso esemplare in quanto utilizza contemporaneamente e in modo piuttosto efficace, molte delle possibili *strategie di trasformazione* di una conoscenza originaria e in questo processo adotta *macchinari* e *lavorazioni* piuttosto singolari rispetto ai casi ideal-tipici che possono essere rintracciati nei tradizionali campi di indagine degli studi di economia e management. E sono proprio queste particolarità a farne un adattamento (teorico e pratico) straordinariamente dimostrativo.

4. Sempre secondo Eco, l’ambiguità è insita nel messaggio dell’opera d’arte e l’ambiguità è collegata alla *dialettica* (al *discorso*) tra la sua *forma* e la sua *apertura*. A tale rapporto dialettico, come parte integrante del concetto stesso di “poetica”, partecipa, attivo più che mai rispetto ad altre attività umane, il consumatore d’arte il quale dovrebbe avere a disposizione l’opera intesa come «[...] un oggetto dotato di *proprietà strutturali* definite, che permettano ma coordinino l’avvicinarsi delle interpretazioni, lo spostarsi delle prospettive» (p. 16).

L’*opera aperta* e un “adeguato” approccio allo studio dei *processi produttivi attraverso la conoscenza* costituiscono dei *modelli ipotetici* per affrontare il fenomeno della produzione artistica con in più la particolarità legata al fatto che «tali nozioni non indicano tanto come i problemi artistici vengono *risolti*, ma come vengono *posti*» (p.

<sup>1</sup> Crisci 2006a, 2006b.

<sup>2</sup> Sherry 1983; Belk 1988; Celsi, Rose, Leigh 1993; Holt 1995; Schouten, McAlexander 1995; Valliquette, Murray, Creyer 1998; Dalli, Romani 2003; Joy, Sherry 2003.

19); altrimenti detto, studiare il processo piuttosto che il suo risultato costituisce un cambiamento di prospettiva non facile da sostenere fino in fondo. Infatti, se a suo tempo ha scandalizzato «[...] applicare il *modello fruitivo* dell’opera aperta sia a un quadro informale che a un dramma di Brecht» (p. 20, il corsivo è nostro); altrettanto avventato potrebbe apparire, oggi, l’applicazione della *propagazione della conoscenza* tanto alla lettura *storica* della fabbrica fordista quanto alla interpretazione *attuale* del capitalismo delle reti<sup>1</sup>. I parallelismi non sono però solo in negativo: come, infatti, il *modello dell’opera aperta* può risultare utile all’individuazione di una forma comune al fenomeno dell’arte *contemporanea*; così quello della *propagazione della conoscenza* può contribuire ad una interpretazione *contemporanea* del concetto *reale* di *creatività* e di valore nella produzione economica<sup>2</sup>.

In termini di linguaggio specifico, di seguito parleremo dell’opera come “forma” e cioè: «[...] di un tutto organico che nasce dalla fusione di diversi livelli di *esperienza precedente* (idee, emozioni, disposizioni ad operare, materie, moduli d’organizzazione, temi, argomenti, stilemmi prefissati e atti d’invenzione). Una forma è un’*opera riuscita*, il *punto di arrivo di una produzione* e il *punto di partenza di una consumazione* che – articolandosi – torna a dar vita *sempre* e di *nuovo*, da prospettive diverse, *alla forma iniziale*» (p. 21, il corsivo è nostro). Il concetto di *opera riuscita* può essere raffrontato a quello di *conoscenza connettiva* che utilizza Rullani: se la prima è un’esperienza che è al contempo punto di arrivo e punto di partenza di una forma che si rinnova continuamente attraverso il suo consumo; la seconda altro non è che «un’esperienza originale *assimilata* e incorporata in una conoscenza [di partenza] che ha la qualità di essere *valida, riproducibile, distribuita e integrata*» divenendo così pronta all’uso in altri contesti diversi da quello di partenza<sup>3</sup>.

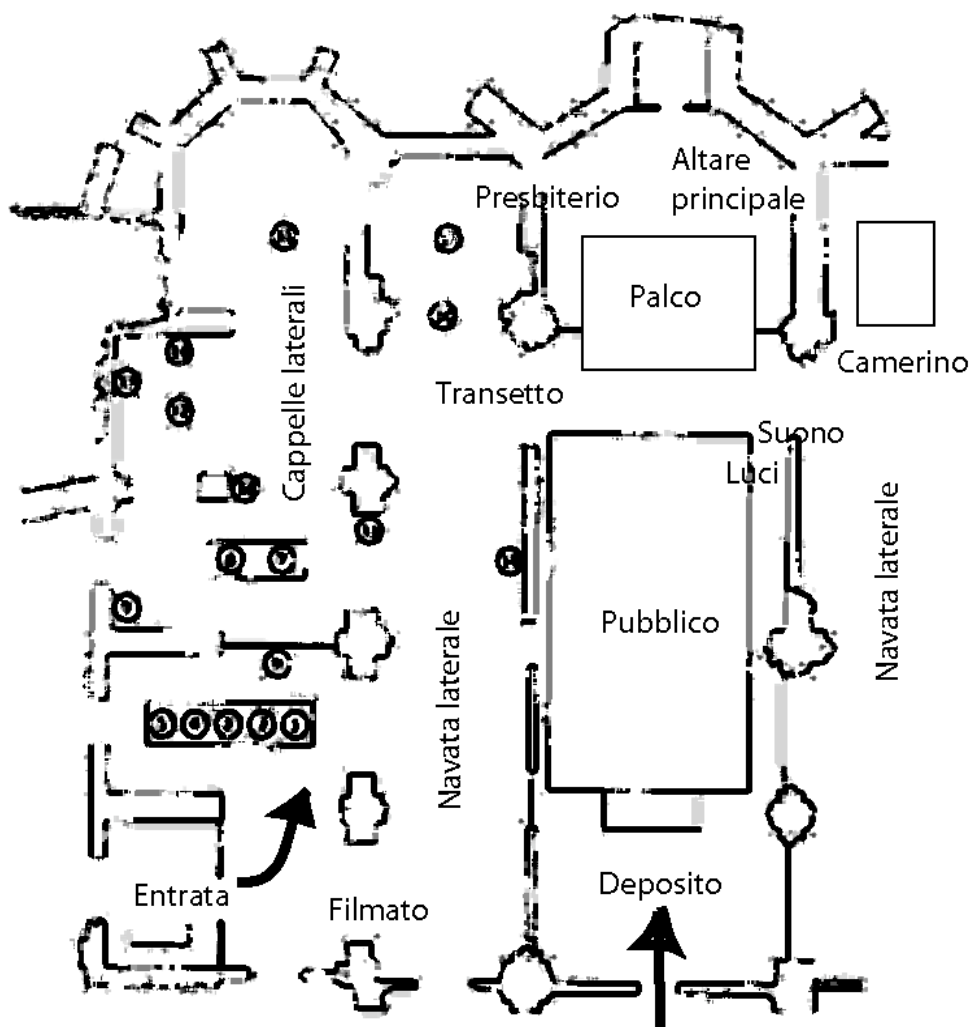
In breve: lo schema che proponiamo risponde a tutte le domande circa la natura e la funzione del teatro contemporaneo, del teatro in generale e dell’arte *tout court*? Certamente no. L’architettura del presente saggio, che poggia le sue fondamenta su un certo modello teorico, non intende riprodurre una presunta struttura oggettiva del fenomeno che tratta, sia esso quello del pubblico dei festival o, quello più generale, dei processi di produzione artistici e del ruolo dei consumatori in tale processo. Ogni ulteriore obiettivo rispetto all’analisi della *dimensione culturale delle esperienze di consumo artistico*<sup>4</sup> potrebbe risultare fuorviante e concettualmente scorretto. Questione, quella dei livelli di analisi, piuttosto controversa nel caso del consumo d’arte, e che merita di essere attentamente chiarita, prima di lasciare il lettore alle prese con il *suo* racconto, in quanto ogni testo è “*una macchina pigra*” che richiede il *suo* contributo per mettersi in moto.

<sup>1</sup> Rullani, 2004b: capitoli 7, 8, 9 e 10.

<sup>2</sup> Rinviamo a quanto già sottolineato nella nota n. 2 a pagina 3.

<sup>3</sup> Rullani 2004b, p. 58.

<sup>4</sup> Arnould, Thompson 2005.



### ***Prologo: poetica e segni nel teatro***

*«Comme la première répétition consistait à lire toute la pièce, j’ai attendu mon tour, j’ai dit ma réplique: “Qui es-tu? Comment tu t’appelles?”. Et puis je suis parti en déclarant que, de ma vie, jamais je ne ferais de théâtre. J’étais tellement vexé... Mais il fallait quand même que je bouge, alors j’ai choisi de faire de la lutte gréco-romaine»*

Josef Nadj

Per quanto nel *suo* teatro utilizzi assai poco la parola, Romeo Castellucci è straordinariamente espressivo quando parla della *sua* arte. In un recente incontro, non ricordo bene né dove né in quale occasione, gli ho sentito pronunciare queste osservazioni, quasi un *suo* “manifesto poetico”: “L’incontro col pubblico si percepisce attraverso una reazione magnetica e collettiva. Ma la cosa più interessante è l’ineffabile, qualcosa che va più a fondo di una reazione immediata, che pure c’è. È come se la rappresentazione colasse dentro lo spettatore e provocasse una reazione intima, capace di rivelarsi anche dopo molto tempo. In diverse occasioni, dopo gli spettacoli, gli spettatori si sono rivolti a me parlando del mio lavoro, e descrivevano spettacoli che io non conoscevo più o che non avevo mai conosciuto...”.



Mi venne in mente una situazione vissuta assieme e che risaliva al Festival di Avignone del 2005 quando, in un incontro a Cloître Saint-Louis, una deliziosa signora del pubblico aveva fornito una sua delicata e strabiliante lettura dell’episodio di Berlino della Tragedia<sup>1</sup>. “Bene! Ero stato fatto fuori! [Lo spettacolo non mi apparteneva più] Si può dire, allora, che l’intimità dello spettatore è davvero il palcoscenico definitivo. ...Io rifiuto l’idea di presentare un progetto che abbia un significato, o tanto peggio, un messaggio, un giudizio. Non posso fare un commento del mondo. Di come è ingiusto. Non sono capace di consegnare al pubblico un oggetto, perché ciò significherebbe assumere una posizione. Il dovere morale per me risiede nella trasmissione di una immagine. Buona o cattiva non fa differenza. Deve essere esatta. Punto. È l’esattezza che trafugge il cuore umano. Io voglio essere ovunque e allargarmi nello spazio per essere trapassato da tutte le cose di questa realtà. E poi non amo la decorazione; è un ambito che rispetto, ma non mi appartiene. Il lavoro da un’altra parte, credo”.

Ed è questo che tu chiami Teatro?

“Teatro. Non voglio dire teatro con la T maiuscola. T maiuscole o minuscole non mi interessano. Dico, teatro. Scavando in questa parola – se ha ancora un senso il ricorso all’etimologia – scopriamo che teatro è il luogo della visione. D’accordo? Non il luogo della visione di qualcosa che qualcuno ha prodotto per te, perché allora entreremmo nella pedagogia del mondo della comunicazione. Il teatro non appartiene al mondo della comunicazione. Non ha nulla da comunicare. Mai. *Teatro, secondo l’idea greca, è il luogo in cui lo spettatore produce con il suo stesso sguardo l’oggetto della sua contemplazione.* Lo sguardo tragico, l’esperienza della tragedia, sono un’esperienza intima. Non esistono fatti e avvenimenti tragici in sé. Esiste uno sguardo tragico che è capace di caricare di tragico qualsiasi cosa. Le cose immense e quelle infinitamente piccole. ...Questo è interessante, perché è da qui che emerge il ruolo fondamentale dello spettatore. Non quello dell’artista. *Solo uno spettatore può vedere l’immensità della tragedia, ovunque*<sup>2</sup>”.

Crediamo che a Romeo sarebbe piaciuto lo spettacolo che N. andrà a raccontare: c’è molto di questa poetica in Josef Nadj; e c’era molta di questa poetica in buona parte di quel sessantesimo Festival di Avignone. *Alla fine molti se ne accorsero e la condivisero e forse anche per questo è stato un bel Festival.*

\*\*\*

Era il pomeriggio del 26 luglio e credo fosse stato un mercoledì, ma dopo tre settimane di Festival, ad Avignone, i giorni non hanno più i nomi usuali, lo spazio si concentra e il tempo sembra dilatarsi tanto da modificare la velocità con cui gli eventi si manifestano; non è un luogo e un periodo dell’anno come altri, è una sorta di *aleph*, “un punto in cui si concentrano tutti i punti”.

N. era arrivato con più di mezz’ora di anticipo, visto che si trattava di uno spettacolo “à *placement libre*”. La navata di sinistra lo accolse in un buio quasi completo, in contrasto con il vigore della luce solare estiva all’esterno e la tenue luce dei riflettori sull’altro lato. Sempre a sinistra, da cui stava ancora affluendo il pubblico

<sup>1</sup> Si tratta di *B. #03 Berlin*, il terzo episodio del *Ciclo della Tragedia Endogonia*, uno spettacolo “a tappe”, una grande avventura teatrale, della Societas Raffaello Sanzio realizzato in tre anni di lavoro in dieci differenti città europee (*N.d.T.*)

<sup>2</sup> Per alcuni spunti interessanti in chiave di *consumer behavior*: Belk, Wallendorf, Sherry 1989; Hirschman, Holbrook 1992; Bourgeon 2000 (*N.d.A.*).

dall'ingresso laterale alla chiesa, le varie cappelle, le colonne, le alte pareti oramai disadorne, e quello che restava del presbiterio ospitavano le opere della mostra di Miquel Barcelo e che egli aveva già visitato: “*Cheval crucifié*”<sup>1</sup>, “*Mapamundi III*”<sup>2</sup>, “*Vase des Vases*”<sup>3</sup>, “*Deserto giallo*”<sup>4</sup> e “*Poissons blancs avec 2 hameçons*”<sup>5</sup> si trovavano su un tavolo appena all'ingresso; di fianco, “*Sin titolo*”<sup>6</sup>; poi, una maschera dalla forma animale, appesa alla parete della prima cappella e la famosa “*Tête de cochon*”<sup>7</sup>; ancora una serie di vasi scolpiti, alcuni anche di grosse dimensioni, “*Grand pot aux scories*”<sup>8</sup>, “*Peix blau*”<sup>9</sup> e “*Pane*”<sup>10</sup>; e a lato del presbiterio, “*Les 3 C.*”<sup>11</sup>, “*Pouple à l'envers*”<sup>12</sup> e “*Scène de copulation sur tarbouret noir*”<sup>13</sup>. Inoltre, alcune pareti spoglie delle cappelle laterali erano state ricoperte di graffiti. In fondo alla prima navata, tornando verso l'uscita, era stato sistemato un video con gli estratti di due documentari: uno di questi riprendeva parte del lavoro che Barcelo stava realizzando nella Cattedrale di Majorca, sua città natale<sup>14</sup>.

Sotto e dietro la tribuna, praticamente davanti agli occhi di chi entrava, era ricavato il “retropalco” e il deposito di scena; sulla destra, anch'essi ben visibili al pubblico, molto vicini alla base della tribuna, gli strumenti del tecnico delle luci e dell'artista che aveva realizzato i suoni dello spettacolo; più avanti, sotto una cappella o un altare secondario di quella che forse era la navata di destra, si vedeva una costruzione in legno. Anche l'anno scorso, pensò N., c'era un qualcosa di simile ma ospitava una sala molto particolare di un'altra mostra (ma quella era un'altra storia): «non so se fosse esattamente la stessa casetta di legno, le somigliava molto, ma quest'anno doveva fungere da camerino dei due artisti». Alle spalle del pubblico, che già era numeroso sulla tribuna mobile in ferro montata in quella che doveva essere la navata centrale della chiesa, cominciava ad entrare una bella luce chiara e naturale che, dall'alto, andava a riflettersi esattamente sotto l'abside, all'altezza del transetto e proprio davanti a ciò che restava dell'altare. Il palcoscenico era rialzato, a trenta o quaranta centimetri dal suolo, sicché anche lo spettatore di media statura in prima fila, seduto a non più di un metro e mezzo dalla struttura, aveva una visuale perfetta anche in altezza; il fondo della scena era formato da un piano verticale, leggermente inclinato all'indietro rispetto al primo, col quale, in sostanza, andava ad intersecarsi a formare un angolo di poco più ampio di novanta gradi. Sia il palco orizzontale che il piano inclinato, a formare una sorta di libro aperto, erano ricoperti da un grosso strato di argilla all'apparenza quasi perfettamente liscio: di un colore rosso naturale l'uno, artificialmente bianco, l'altro, sul piano inclinato. Inoltre un filo d'acqua doveva scorrere su quella scena improvvisata,

<sup>1</sup> 1999, Les Raires, 27x75x56 cm. (N.d.T.).

<sup>2</sup> 1999, Les Raires, diametro di 40 cm. per 40 cm. di altezza (N.d.T.).

<sup>3</sup> 2001, Vietri (Italie), diametro di 28 cm. per 54 cm. di altezza (N.d.T.).

<sup>4</sup> 1999, Les Raires, diametro di 48 cm. per 75 cm. di altezza (N.d.T.).

<sup>5</sup> 2001, Vietri (Italie), 33x65 cm. (N.d.T.).

<sup>6</sup> 2001-2002, 75x67x15 cm. (N.d.T.).

<sup>7</sup> 1996, diametro di 26 cm., 17 cm. di altezza e 30 cm. di lunghezza (N.d.T.).

<sup>8</sup> 1999, Galerie Bischofberger, Zurich, 140x90 cm. (N.d.T.).

<sup>9</sup> 1998, 21x36 cm. (N.d.T.).

<sup>10</sup> 2001, Vietri (Italie), 40x25 cm. (N.d.T.).

<sup>11</sup> 2000, Les Raires, 148x58 cm. (N.d.T.).

<sup>12</sup> 2001, Vietri (Italie), diametro di 74 cm. per 9 cm di altezza (N.d.T.).

<sup>13</sup> 2000, Les Raires, 117x52 cm. (N.d.T.).

<sup>14</sup> Tra gli altri, in Joy, Sherry 2003, Thompson, Hirschman 1995 e Holt 1997 trovai interessanti riflessioni collegabili a parte di quella mia esperienza, specie con riferimento all'esposizione di Barcelo (N.d.T.).

impercettibile alla vista e all’udito se non fosse stato per il forte riverbero prodotto dalle luci artificiali; con tutta probabilità doveva mantenere costante la consistenza, la plasticità dei due strati di terra. La struttura, nel suo complesso, era abbastanza voluminosa creando uno *spazio scenico* complessivo inusuale: la parete di fondo, più alta della statura di un uomo, formava una sorta di quinta o retropalco dietro al quale già tutti immaginavamo ci fosse celato qualcosa; anche in larghezza e in profondità occupava molto spazio, dal transetto fino a buona parte dell’abside, esattamente sotto la volta della chiesa. Vista la posizione, mi aspettavo che da un momento all’altro, un enorme pendolo d’argilla cominciasse a penzolare dall’alto a ricreare un altro simbolico punto di stabilità cosmica<sup>1</sup>. L’interno della chiesa, anche a causa della temperatura esterna, forse per l’acqua che scorreva sulla scena, e certamente per la presenza di molte persone concentrate in uno spazio che non era poi molto ampio, accentuava tanto la sensazione di umidità e di calore quanto la percezione di precarietà e di relativo abbandono di quel luogo tanto affascinante.

Lasciamo ancora per un attimo N. all’interno dell’Eglise des Celestins: lo ritroveremo poco prima dell’inizio dello spettacolo. Come probabilmente il lettore sa, secondo l’uso romano, i terreni di sepoltura dovevano trovarsi fuori dalla città, lungo la via principale. Lessi da qualche parte che ad Avignone, dove tra l’altro, poco lontano da questi luoghi c’è uno splendido museo lapidario, i ritrovamenti più importanti furono realizzati all’inizio del ‘900 tra la Porte de la République e cours Jean Jaurès (oggi costituiscono una delle principali vie di accesso alla città, a due passi dalla stazione centrale), l’attuale *Cité administrative* (davanti alla quale si sta scavando ma per realizzare un enorme parcheggio sotterraneo), rue Henri-Fabre e Place des Corps-Saints, fino alla Porte Saint-Michel. Oggi è un’area piuttosto vasta all’interno delle mura rinascimentali, ma in passato si trovava all’esterno della città più antica e da qui, per oltre un chilometro in direzione di Arles vi erano appunto i terreni di sepoltura lungo l’antichissima via Domizia, risistemata (per questioni militari) da Agrippa fin dal 22 a.C. ma preesistente a tale data. Provenendo dai Pirenei, attraversava il sud della Francia permettendo di arrivare sino a Milano.

L’Eglise des Célestins, che faceva parte di una più ampia struttura con molti edifici annessi, fu uno degli ultimi interventi dei Papi durante il loro periodo avignonese, in un’area nei pressi della quale vi era anche l’omonimo convento e, poco lontano, il più antico monastero-collegio di Saint-Martial, uno dei più importanti di Avignone. Molta storia è passata per Avignone e ogni singola pietra di questa città ha assistito a vortuose vicende. Il nostro lettore avrà senz’altro sentito parlare, quanto meno dai vecchi ricordi scolastici, del periodo avignonese della corte papale: ebbene, per eventi che lasciamo alla curiosità del lettore approfondire o che egli potrà riscoprire scavando nella sua memoria, Clemente V era arrivato da Perugia nel sud della Francia subito dopo la sua elezione, nel 1305; di fatto si installò ad Avignone nel 1309 e il papato vi soggiornerà fino al 1377 quando Gregorio XI farà il suo ritorno a Roma appena prima delle vicende che portarono allo scisma d’occidente. Poco lontano rispetto alla chiesa dei Celestini sorgeva anche il palazzo in cui fu firmata la vendita di

---

<sup>1</sup> Oltre all’effetto emotivo che voleva suscitare, il richiamo abbastanza esplicito (degli autori – *sic!*) alla volta della antica chiesa abbaziale di Saint-Martin-des-Champs che ospita il pendolo più famoso, incastonata nel complesso più tardo del *Conservatoire des Arts et Métiers* di Parigi, serve anche a dare al lettore un’immagine attuale e realistica della chiesa e dell’effetto scenico complessivo. In effetti, dal punto di vista architettonico i due luoghi si dovevano somigliare parecchio nonostante l’attuale decadenza della chiesa di Avignone (*N.d.A.*).

Avignone a Clemente VI, nel 1348, da parte di quella regina Giovanna alla cui storia si appassionò anche Dumas padre nei suoi celebri racconti criminali. A lungo Avignone sarà una città “italiana” in terra francese.

La chiesa fu edificata tra il 1396 e il 1401 proprio su un antico cimitero in cui trovavano sepoltura “*des pauvres suivant la cour romaine*<sup>1</sup>”: la storia vuole che, nel 1387, vi fosse seppellito anche il giovane cardinale di origine lorena Pierre de Luxembourg, morto a soli diciannove anni. Visto che già in vita era in odore di santità, la sua tomba non poteva certo essere un posto normale e in seguito al moltiplicarsi dei miracoli, divenne presto luogo di venerazione, tanto che Marie de Blois, allora regina di Sicilia, già nel 1389 fece costruire una cappella in legno. Clemente VII, l’antipapa di Avignone, subito dopo ordinò agli esecutori testamentari del futuro beato Pierre de Luxembourg<sup>2</sup> di fare costruire in quel luogo un monastero e che fosse affidato all’ordine dei Celestini, fondato di recente e molto in voga all’epoca. Già nel 1394 cominciarono i lavori e il re Carlo VI di Francia in persona, il 24 giugno dello stesso anno, mandò gli zii, duchi di Berry e di Borgogna, e il fratello, il duca di Orléans, a deporre la prima pietra. Il primo architetto fu il celebre Perrin Morel, di Lione, ma originario delle isole Baleari.

Scelsi con cura il mio posto: le prime file erano occupate, ma non sarebbero state comunque oggetto del mio interesse. Piuttosto, ricordo che salii qualche gradino; contai tre, quattro, cinque, sei file. Qui poteva andare bene: mi diressi verso il centro, quasi in asse con la volta absidale. Ben presto venni raggiunto da altro pubblico, altrettanto impaziente: una coppia nord americana (ma che parlava francese), non giovane ma neppure troppo matura, alla mia sinistra; una coppia di anziane signore alla mia destra. In attesa dello spettacolo, pensavo che oggi dell’Eglise des Célestins e degli edifici ad essa contigui restano solo le vestigia del loro antico splendore: a dispetto del progetto iniziale che Morel non poté terminare, nonostante il suo aspetto robusto e massiccio e la sua altezza non eccessiva, la chiesa rientra a tutti gli effetti nella tradizione del gotico provenzale; inizialmente a tre navate, la navata centrale venne terminata solo una ventina d’anni dopo la sua consacrazione, avvenuta nel 1402; la forma del suo transetto rispecchia il fatto di essere stata costruita in fasi differenti, con l’aggiunta di diverse cappelle laterali compresa quella di Pierre de Luxembourg<sup>3</sup>; la sua volta absidale è tutt’ora di una eleganza incredibile nonostante gli interni siano spogli e si possa solo immaginare l’originaria ricchezza architettonica di quelle mura e di quelle colonne. All’esterno, il suo chiostro, terminato nella prima metà XV secolo, è aperto verso i grandi e robusti archi dei contrafforti, mentre degli altri edifici collegati è rimasto molto poco rispetto al carattere originario: del vecchio refettorio, ad esempio, restano almeno le grandi travi che ne delimitano il *plafond*; e le facciate gotiche della chiesa e del chiostro hanno lasciato il posto a forme più classiche, a cominciare dall’enorme timpano che troneggia sul portone che introduce al chiostro.

Dopo la Rivoluzione quello che era il convento più ricco di opere d’arte di tutta Avignone, fu lasciato nell’abbandono, prima di diventare succursale dell’*Hôtel des Invalides* di Parigi (tra il 1801 e il 1850), poi penitenziario militare (tra il 1859 e il 1900) e in seguito confluire nella caserma del genio. Oggi l’intera area è adiacente e in

<sup>1</sup> Per il lettore incuriosito, queste informazioni sono tratte da Girard 1958 (N.d.T.).

<sup>2</sup> Per questioni complicate da spiegare ora, la sua beatificazione arriverà “solo” nella prima metà del ‘500 (N.d.T.).

<sup>3</sup> Oggi le spoglie terrene di Pierre de Luxembourg sono venerate in una piccola chiesa di Avignone (N.d.T.).

parte inserita all’interno del recinto della *Cité administrative* che ha preso il posto della caserma. La piazza antistante, non lontana da Cloître Saint-Louis, sede della direzione e degli uffici amministrativi del Festival di Avignone, è occupata dai tavoli di un gran numero di locali animati tutto il giorno e la notte durante l’estate, luogo di ritrovo privilegiato per chi voglia girare al largo da Place de l’Horloge e Place du Palais des Papes, congestionate, affollatissime.

## **Il testo spettacolare di «Paso Doble» al Festival di Avignone**

«Une langue demande de la compréhension. Pas l’image ni le son, c’est pourquoi j’ai immédiatement mis l’accent sur ce matériau-là. Sur un langage commun qui est le geste»

Josef Nadj

Quando entriamo in un teatro, in qualità di spettatori, acconsentiamo alla stipula di una sorta di *duplice patto finzionale* in quanto ciò che verrà rappresentato non è un avvenimento spontaneo e accidentale, ma un mondo *finzionale* che è pur sempre “parassita” del mondo reale di cui è approssimazione<sup>1</sup>: quindi, in modo più o meno automatico, applichiamo dei codici specifici che ci permettono di comprendere l’interazione tra attore e pubblico (*codici teatrali*), e mettiamo in gioco le nostre “conoscenze” più *specialistiche* quali ad esempio regole generiche, strutturali, stilistiche (*codici drammatici*); inoltre, non potendo trascurare l’intero contesto in cui tutto ciò avviene, utilizziamo anche quelle “conoscenze” legate alle nostre attività *extra-teatrali* (principi culturali, ideologici, etici ed epistemologici). In questo modo, l’interpretazione dello spettacolo teatrale, quale «*spazio finito ma potenzialmente illimitato*», non costituisce un fenomeno artificioso ma «farà continuamente appello alla nostra comprensione generale del mondo»; e non mette in gioco il problema della “verità”, in quanto in un mondo narrativo o teatrale una asserzione o un evento sono veri «*nel quadro del Mondo Possibile di quella data storia*». Come direbbe il più esperto dei criptoanalisti: “ogni messaggio può essere decrittato purché si sappia che si tratta di un messaggio”. A differenza del mondo reale, in qualunque modo lo si voglia considerare, il vantaggio di un *universo finzionale* è che «noi sappiamo per certo che esso costituisce un messaggio e che un’ autorità autoriale sta dietro a esso, come sua origine e come insieme di istruzioni per la lettura<sup>2</sup>».

In sostanza, ciò a cui mi accingevo ad assistere era contemporaneamente spettacolare e finzionale, o meglio, tanto *teatrale* quanto *drammatico*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> L’espressione è di Umberto Eco (N.d.A.).

<sup>2</sup> Eco 2004b, p. 143 (N.d.A.).

<sup>3</sup> Quanti “testi” mi sarebbero passati davanti nella prossima ora, nonostante il palco di argilla fosse in quel momento – apparentemente – vuoto? A posteriori, ragionando in questi termini, mi venne in mente cosa significasse che l’aggettivo «teatrale» doveva essere limitato a ciò che avviene tra attori e spettatori; e di come l’epiteto «drammatico» indicasse invece l’insieme di fattori che sono relativi alla *fiction* rappresentata. Non si possono tenere distinte queste due componenti di un fenomeno unitario, di un processo che è contemporaneamente di *significazione “e” di comunicazione*. Ad ogni modo gli studiosi moderni di semiotica del teatro tendono ad utilizzare questa distinzione artificiale a soli fini analitici per considerare, appunto, i due tipi di materiale testuale tanto dissimili tra loro quanto intimamente collegati: il testo prodotto *nel* teatro (o *testo spettacolare*) e quello composto *per* il teatro (o *testo drammatico*) (Elam 1988) (N.d.T.).

Ciò su cui stava ragionando N. è una sorta di confronto con quanto avviene nel caso di un testo narrativo, in cui, invece, il patto finzionale è legato all’interpretazione cooperativa del “solo” testo scritto (Eco

\*\*\*

Erano passate le sei da qualche minuto e c’era ancora una certa confusa agitazione *in sala*. Oramai i posti erano stati quasi completamente occupati eppure altro pubblico affluiva rapido, cercando una postazione che potesse ospitarlo; e l’animazione era aumentata dal confuso incedere delle maschere che avevano il compito di dare una parvenza di presentabilità alla sala, affinché lo spettacolo potesse cominciare. Si stavano spegnendo le luci, quelle artificiali; era forse l’unico deterrente perché il vociare insistente delle persone diminuisse a poco a poco; intanto, rimaneva uno straordinario alone chiaro di quella luce naturale che proveniva dall’esterno, da quel buco in alto, sopra il portone principale, una volta forse ornato da un rosone o da una antica vetrata. L’effetto che ne risultava, di morbida naturalezza, forniva un’aura quasi mistica a quel palcoscenico così particolare. E finalmente, in modo distinto, era possibile percepire il leggerissimo fruscio dell’acqua che scorreva, impercettibile alla vista ma evidente all’udito. A dire il vero non ero in grado di capire se quel fruscio fosse naturale o artificiale; ma ben presto ebbi conferma che dell’acqua sulla parete e sul pavimento di argilla c’era veramente. Infatti, la terra che componeva quella parete chiara cominciò a pulsare come fosse viva sotto i colpi che le venivano assestati da dietro la scena, come da dietro una quinta. Dapprima in alto, alla sinistra del pubblico. Poi ancora in alto, ma a destra. Di nuovo a sinistra, ma più in basso; ora verso il centro, ma con maggiore sincronismo e continuità. Non erano due sole mani a colpire; ad un certo punto, forse, non erano nemmeno solo delle mani a colpire in quanto il rumore prodotto era differente. Tant’è che un istante dopo quella osservazione sonora la punta di un bastone circolare sbucava dalla parete lasciando partire un pezzo di argilla che atterrava poco più avanti, in direzione del pubblico. Un altro piccolo buco; un altro ancora; poi, una mano apparve da uno di quei fori e un’altra si faceva largo in un bozzo della parete. In quel modo il muro di argilla, inizialmente rugoso, cominciava a presentare irregolarità diverse: crepe, protuberanze e fori erano gli unici segnali percepibili dal pubblico; la parte inclinata era come la tavolozza di un pittore o la materia inerte di uno scultore che cominciavano a prendere forma in assenza dell’artista, senza che apparentemente questo si manifestasse se non per il tramite di quei colpi oscuri.

Forse non era importante che la figura che cominciava ad emergere su quell’ipotetico pannello fosse il risultato di un colpo di pennello, di quattro mani che plasmavano direttamente la materia viva o di uno scalpello; e aveva poca importanza che il gesto teatrale fosse visibile, proprio perché doveva dare l’idea di essere un fenomeno *emergente*, apparentemente celato agli occhi di tutti nonostante tutti avessero ben chiaro in mente chi faceva cosa. Pensai: una bella metafora del comportamento artistico; in quel luogo c’erano chiaramente Josef Nadj e Miquel Barcelo che impersonavano loro stessi, “*mostravano l’atto stesso del fare arte*”. Parafrasando Barthes con riferimento alla finzione narrativa: se «la posta del lavoro letterario (della letteratura come lavoro), è quella di fare del lettore non più un consumatore ma un produttore di testo<sup>1</sup>»; allora anche quello spettacolo era un limpido esempio di “testo scrivibile” e non solo “leggibile”, era un’*opera aperta* in divenire, non solo una pluralità

---

2004a, 2004b, 1975). Inoltre, introduce il ruolo del contesto per la comprensione di alcuni fenomeni di consumo: Holbrook, Hirschman 1982, 1994; Holbrook 1986, 1993, 1999; Firat, Venkatesh 1993; Cova 1997; Holt 1995, 1997 (N.d.A.).

<sup>1</sup> Barthes 1970 (N.d.A.).

di significati che convivevano in un solo significante, ma anche *un modo per porre un problema artistico e non certo per risolverlo in modo oggettivo*<sup>1</sup>.

In quel modo noi spettatori avevamo già cominciato a *connotare* importanti significati (secondari) sulla *performance* teatrale, in quanto le caratteristiche della scena e il comportamento (al momento celato) degli artisti ci permetteva di creare delle aspettative o di rafforzare quelle che già avevamo<sup>2</sup>: la comunicazione attore-pubblico in quello spettacolo assumeva una *forma* del tutto peculiare, denotando eventualmente un *genere* di rappresentazione (ma quale?) e soprattutto una vera e propria *struttura* artistica specifica. Il pubblico era messo in guardia fin da subito, ed anche i più sprovveduti tra noi (o semplicemente i *meno esperti o meno informati*) avevano avuto modo di rendersene conto. In fondo, quella era la penultima rappresentazione dello spettacolo; il pubblico in parte sapeva cosa attendersi, anche per coloro che avevano cercato di mantenere sgombra la mente da ogni suggestione derivante dalla *rumeur* generata i giorni precedenti dall’effetto passaparola o dai titoli dei giornali. Ma la curiosità e l’interesse generali non potevano riguardare solo l’*effettiva conoscenza* della *pièce* in sé: in quel caso, più che mai, proprio perché mancava un testo propriamente detto, le sensazioni e le fascinazioni che circolavano erano straordinariamente legate ad immagini e sentimenti singolari che neanche il migliore dei critici era riuscito a trasmettere riducendo così l’attesa per quell’evento. Tra l’altro, lo spettacolo era destinato a rimanere “unico”, in quanto la volontà degli artisti era quella di non distribuirlo altrove, di non sganciare la rappresentazione dal vivo da quel luogo, ma di diffonderne una forma *virtualizzata* attraverso una ripresa video e la produzione di un DVD. Lo spettacolo si sarebbe fermato a quelle dieci rappresentazioni ad Avignone.

Ad ogni modo la scena proseguiva, apparentemente lenta. Da dietro il muro di argilla spuntarono Josef Nadj e Miquel Barcelo, in abito nero e camicia bianca. Inoltre, in scena, o meglio appena sotto il palco, venne portato un secchio da muratore con un po’ d’acqua e improbabili “attrezzi” in legno al suo interno. Al centro della scena i due si divisero l’azione: l’uno, Barcelo, imbracciando una specie di zappa, produceva delle sfere di argilla colpendo ripetutamente il pavimento; l’altro, Nadj, con un grosso scalpello, alzava lingue di terra lasciandole sollevate come dei *menhir* conficcati con regolarità nel suolo. In pochi minuti, nella parte del piano più vicina al pubblico, le strisce di argilla si alternavano a buche circolari mentre i residui di lavorazione, e in particolare le sfere prodotte dall’asportazione di argilla dal palco, diventavano o materiale per improbabili sculture o proiettili da lanciare sul retrostante muro chiaro. Depositati quegli attrezzi nel secchio d’acqua piazzato sempre al lato della scena, Nadj, su un ginocchio, ruotava su se stesso al centro del palco utilizzando la sua rotula per produrre una buca. Successivamente, impugnate due grosse clave, Barcelo e Nadj colpivano ripetutamente il centro di quella buca, con forza e sincronismo, quasi fossero galeotti ai lavori forzati alle prese con una enorme pietra da spaccare. Allargandola sempre più ora la buca risultava pronta ad accogliere alcune secchiate d’acqua, fin quasi a riempirla: l’argilla circostante, ovviamente, rendeva impermeabile quel solco artificiale creato sul palcoscenico.

Al di là della struttura temporale della rappresentazione (per quanto il tempo sembrasse dilatato, mi accorsi successivamente che potevano essere trascorsi al massimo una decina di minuti), in quel caso più che mai erano le relazioni spaziali

<sup>1</sup> Eco 2004b (N.d.A.).

<sup>2</sup> Dalli, Romani 2003; Belk 1988; Holbrook, O’Shaughnessy 1988; Belk, Wallendorf, Sherry 1989; Holbrook, Hirschman 1982, 1994; Holt 1995; Zaltman 1997, 2000 (N.d.A.).

quelle che venivano maggiormente definite e percepite. Lo «spazio vuoto» (come lo definisce Peter Brook) era costituito dalla piattaforma sopraelevata, dalla parte inclinata sul fondo, dalla luce prodotta artificialmente e che, altrettanto artificialmente, lasciava nel buio i lati del palco e la parte retrostante. Tutto sommato, lo *spazio preordinato* era abbastanza tradizionale: il pubblico era seduto; era seduto su una tribuna; la tribuna si trovava di fronte al palco in un'area ben delimitata; tra platea e palco non vi era certamente un vero e proprio arco di proscenio, benché la volta dell'abside e le robuste colonne supplivano, almeno visivamente, a tale assenza. Al contrario, non poteva essere individuata una vera e propria scenografia se si escludono le luci o la particolarità stessa del palco, ricoperto di argilla. Per contro, lo *spazio informale* tornava ad essere per nulla anomalo, potendosi considerare assolutamente ordinari i rapporti di vicinanza tra attore e spettatore e tra spettatori: in particolare, ognuno aveva il proprio spazio demarcato, il posto a sedere individuale e una relativa immunità dai contatti fisici con altri spettatori. Per quanto riguarda quest'ultimo punto, il contatto con le mie vicine si limitava ad una fortunata combinazione che mi permetteva di poter beneficiare del fresco vortice d'aria prodotto dal ventaglio impugnato nella mano destra della signora alla mia destra e nella mano mancina della signora alla mia sinistra.

Solo successivamente, interpretando lo spettacolo come metafora della produzione artistica, immaginai che, forse, quell'uso tradizionale delle *relazioni prossemiche* di base fosse voluto, addirittura ricercato: era infatti nella relazione tra attore e spettatore che l'uso dello spazio cambiava, in quanto i due artisti cominciarono lo spettacolo rivolti al pubblico, ma da dietro un muro, lo proseguirono rivolgendosi al pubblico, voltandogli a lungo le spalle, per poi concluderlo tornando da dove erano venuti. La rottura non era legata alla fissità architettonica più formale, ma a come gli artisti utilizzavano lo spazio direttamente sul palco. Non vi erano altre limitazioni visive, fermo restando il fatto che la scena era perfettamente in grado di descrivere (o, perlomeno, di suggerire) un *territorio finzionale* «che non coincide con i suoi reali limiti fisici<sup>1</sup>». Si trattavano di tanti indizi visivi che permettevano a noi spettatori di realizzare il nostro costruito mentale, di usare quello spazio come meglio credevamo. Indubbiamente, rispetto a situazioni più tradizionali, il vuoto della scena iniziale colpì molto. Almeno colpì molto me, in quanto mi costrinse a cercare altrove l'azione, nonostante il fatto che l'immagine di apertura (vuota) permettesse di concentrarsi sull'uso del suono e dell'immagine pura. L'uso dello spazio risultava così, fin da subito, semioticamente pregnante; e questo divenne evidente con l'ingresso (visivo) degli artisti (la percezione della loro presenza c'era già stata...). Inoltre, a mano a mano che procedeva l'azione sulla scena, questa, gioco forza, si modificava sotto gli occhi del pubblico: alla lunga, in seguito alle lavorazioni artistiche prodotte da Barcelo e Nadj, era difficile non considerare quei piani di argilla come una vera e propria scena, se non addirittura, come un'opera d'arte visiva dentro un'altra opera d'arte spettacolare: «il concetto di *ut pictura spectaculum* riduceva le reali tre dimensioni della scena a un qualcosa che assomigliava esattamente alla bi-dimensionalità della tela<sup>2</sup>». *Visual e performing arts* unite indissolubilmente, ma non in quel rapporto antico per cui la pittura, al massimo, serviva per produrre scenografie che al più camuffavano in modo bi-dimensionale uno spazio che doveva essere tri-dimensionale<sup>3</sup>. Rispetto al caso delle

<sup>1</sup> Elam 1988: 72 (N.d.T.).

<sup>2</sup> *Ibidem*, 73 (N.d.T.).

<sup>3</sup> Anzi, forse è qualcosa di molto più simile al concetto di spazio virtuale a cui aspirava un altro grande artista come Adolphe Appia (N.d.T.).



arti visive, i messaggi teatrali (e quelli delle arti plastiche) sono particolarmente *non-ridondanti* nella misura in cui, anche in presenza di bassa informazione semantica, ciascun segnale, ciascuna ripetizione (di un gesto come di una frase), ha una giustificazione estetica: in presa diretta mi veniva in mente questa riflessione nell’osservare l’uso che Nadj e Barcelo stavano facendo dei loro attrezzi di legno.

Successivamente, abbandonati per un attimo gli attrezzi, rimasi attratto dai gesti eleganti di Nadj, mentre dei movimenti di Barcelo mi attirava la loro indubbia “predisposizione” e abitudine a lavorare con quel materiale: l’uno si spostava con grazia anche nel caso degli scatti più bruschi e che richiedevano più energia; l’altro si accaniva con violenza ma anche con perizia e cognizione, tanto sul tappeto quanto, in questa fase specifica, sul muro di argilla, dando libero sfogo alla sua inventiva. Nadj, in particolare, dimostrava un ritmo tutto particolare, quello tipico di un danzatore e coreografo: i suoi movimenti erano limpidi, per certi versi richiamavano quelle arti marziali che soprattutto da giovane, Nadj aveva lungamente praticato. Barcelo, dal canto suo, era frenetico, operava cercando di assecondare il compagno ma era evidente la sua abitudine a seguire ritmi differenti. E questo ritmo differente era evidente anche dai rumori che erano provocati dal contatto con la materia. Entrambi, quindi, bucavano, tagliavano, sollevavano, scolvevano, disegnavano creando solchi e dissotterrando improbabili figure.

Lo *spazio informale*, ovvero il palcoscenico in sé, si collegava ora più che mai all’aspetto più dinamico e naturale del discorso teatrale, vale a dire al movimento del corpo sulla scena. Tra i teorici più importanti del teatro Artaud era, forse, quello che con maggior forza aveva sognato “un linguaggio teatrale puro” fatto di segni, gesti e atteggiamenti puramente ideografici, definitivamente “liberato dalla tirannia del discorso verbale”. Mi vennero in mente le chiacchierate con Romeo Castellucci e gli spettacoli “visionari” di Pippo Delbono che tanto amavo e avevo apprezzato, anche di recente, a Parigi<sup>1</sup>; ma mi ricordai anche delle sterili discussioni dell’anno passato sul teatro di Jan Fabre<sup>2</sup>. Soprattutto Fabre richiamava spesso il teatro di Artaud e la sua ricerca di “un linguaggio scenico plastico” come nelle tradizioni teatrali orientali. A tal proposito, non era neppure un caso che, al festival di quest’anno, lo spettacolo di apertura di Josef Nadj, ospitato nel più importante spazio della Cour d’honneur del Palazzo dei Papi, fosse dedicato al Giappone e al viaggio di una figura per lui molto emblematica come Henry Michaux<sup>3</sup>.

Intanto, i due artisti in scena continuavano la loro opera: senza strumenti artificiali, ma usando ogni parte del loro corpo, erano dediti a realizzare le figure più impensabili sul muro di argilla. E col passare del tempo, i loro abiti neri ed eleganti, le loro scarpe nere, assumevano il colore e il peso della materia prima che stavano lavorando: l’argilla umida, ovviamente, lasciava le sue tracce anche sul viso dei due

<sup>1</sup> N. fa qui riferimento all’artista italiano Pippo Delbono e alla sua lunga *tournee* parigina dell’inverno precedente. Anche Delbono era presente al Festival di Avignone 2006 (*N.d.A.*).

<sup>2</sup> Jan Fabre, artista fiammingo di fama internazionale, è stato l’artista associato del Festival di Avignone del 2005. Figura geniale e controversa, artista plastico e scultore, attore, cineasta, editore, coreografo, autore teatrale e regista, fu protagonista di una edizione del festival molto discussa. Il lettore può fare riferimento a Banu, *Tackels 2005* per farsi una idea del caso Jan Fabre ad Avignone 2005. Per una indagine recente sul teatro di Jan Fabre, rinvio a Bortoluzzi, Collodi, Crisci e Moretti 2005 (*N.d.A.*).

<sup>3</sup> N. si riferisce all’altro spettacolo presentato da Josef Nadj al Festival di Avignone, vale a dire “Asobu” (“Gioco” in giapponese), sei rappresentazioni realizzate nello spazio storico, più importante, del festival: la Corte d’onore del Palazzo dei Papi ad Avignone (*N.d.A.*).

artisti, sulle loro mani (strumenti privilegiati della loro azione), sui loro pantaloni, sulle giacche, e sulle camicie oramai non più bianche.

Rispetto alle esplicite *convenzioni cinesiche* del teatro-danza indiano Kathakali o del teatro Noh giapponese, nel teatro occidentale non vi sono sottocodici gestuali altrettanto forti: e in quel caso specifico non mi risultava facile andare al di là della percezione di indicazioni generali; per di più il movimento di Nadj e Barcelo non serviva ad accompagnare il linguaggio della parola. In effetti, il movimento del corpo come mezzo comunicativo costituisce ancora uno spazio tutto da esplorare per artisti e spettatori<sup>1</sup>. Che sia considerato un linguaggio di simboli (vale a dire come unità significanti) o un complesso sistema di funzioni pratiche e fisiologiche (con uno *status* semiotico proprio), il movimento è centrale nel teatro anche per «legare l'attore al contesto, al destinatario e agli oggetti del discorso. [...] Il gesto, in breve, costituisce la modalità essenziale dell'*ostensione* del corpo, del palcoscenico e dell'azione sul palcoscenico nello spazio (reale)<sup>2</sup>». In “*Paso Doble*” (il titolo era ancor più efficace ora) il gesto era più che mai strumentale alla creazione artistica, essendo Nadj e Barcelo impegnati a svelarne i misteri.

Oramai i due artisti avevano lasciato molti *segni* sul muro e sul pavimento di argilla; un altro *tableau* era stato realizzato. Si trattava ora di modificarlo ulteriormente. E impugnati altri strumenti, una spatola, una clava e il grosso scalpello a “U”, i due ripresero a modellare la parete infliggendo ulteriori colpi, assestando tagli e scavando altri solchi attorno alle figure precedenti, in modo complementare o talvolta distruttivo, a sovrapporsi alle tracce lasciate precedentemente, oppure infierendo su alcune altre. Altri colpi di taglio inferti con la spatola di legno, altri lanci di residui di argilla lasciati sul pavimento, altri colpi con mani, gomiti, ginocchia, piedi o talloni.

Poi un attimo di pausa, legato al momentaneo abbandono della scena da parte di entrambi gli artisti. Per un attimo il pubblico poteva rivedere la scena vuota: da quella prospettiva nuova quei segni apparentemente immotivati sulla parete, frutto di una improvvisazione senza regole, gli attrezzi lasciati nella buca al centro del palco, le lavorazioni sul pavimento, assumevano una forma quasi sensata. Giunti praticamente a metà dello spettacolo, si era arrivati ad una sorta di equilibrio: il pubblico partecipava, quanto meno *riconoscendo la performance in quanto tale*; il *frame* entro cui i partecipanti collocavano quell'avvenimento estetico era stato sapientemente circoscritto da Nadj e Barcelo. E quella pausa, inattesa forse, aveva proprio il compito di fornire una ulteriore struttura concettuale allo spettatore, una specie di ancoraggio, attraverso cui potesse: (i) cominciare a dare senso a quei comportamenti, qualora non lo avesse ancora fatto; (ii) o cominciare a trovare conferme al senso che *stavamo producendo* assieme. Come suggerisce Goffman, il pubblico, in generale, non ha né il diritto né l'obbligo di

<sup>1</sup> Alcune interessanti suggestioni possono essere ricondotte alla prospettiva fenomenologica dei Merleau-Ponty (1945) che nelle ricerche di *consumer behavior* ha attratto molti studiosi, tra gli altri: Sherry 1983; Thompson, Locander, Pollio 1989; Hirschman, Holbrook 1992; Celsi, Rose, Leigh 1993; Schouten, McAlexander 1995; Thompson, Hirschman 1995; Holt 1997; Joy, Sherry 2003 (N.d.T.).

<sup>2</sup> Elam 1980, p. 77. Ancora: «il movimento ha una funzione esplicitamente indicale [...] che può legittimamente essere definito come “*deittico*” (etimologicamente significa “che indica, che attira l'attenzione su”) poiché la deissi ha nel discorso linguistico esattamente il ruolo di definire il protagonista («io»), il destinatario («tu») e il contesto («qui») e quindi di determinare una situazione comunicativa». Secondo i teorici, è attraverso la deissi che viene gettato un ponte fondamentale fra gesto e linguaggio, comunque destinati a cooperare nella produzione del discorso teatrale (*ibidem*, p. 78) (N.d.T.).

partecipare direttamente all’azione drammatica che si svolge in scena<sup>1</sup>; ma quanto meno è necessario metterlo nelle condizioni di poter scegliere il suo livello di partecipazione e di attenzione.

La conoscenza delle “regole del gioco”: in effetti la padronanza di tali regole (di comportamento) da parte di chi va a teatro avviene, in larga misura, attraverso l’*esperienza*. Non ci sono contratti espliciti, regole scritte, codici validi *a priori* in una comunità di consumo come questa: «lo spettatore è costretto ad impadronirsi induttivamente dei principi organizzativi della *performance*, sperimentando cioè testi differenti e deducendo regole comuni<sup>2</sup>». Anche in quel caso, il *frame* teatrale era tipicamente intertestuale, anzi, una specie di “*palinsesto intertestuale*<sup>3</sup>”, non fosse altro per il fatto che anche quello spettacolo: (i) richiamava apertamente ad altre *performance* di Josef Nadj, come *Last Landscape*<sup>4</sup> dell’anno precedente; (ii) e mi era possibile individuare le continue *citazioni* legate alle influenze estetiche e alle preferenze di gusto tanto di Nadj (ad esempio, la sua passione per la foto e il disegno, l’amore per i paesaggi della sua terra natale o la maniacale attenzione e cura per la musica e il suono) quanto di Barcelo (come gli evidenti richiami alle figure della sua esposizione).

A tutto questo bisognava aggiungere anche le competenze extra-testuali dello spettatore: ciò che accade durante lo spettacolo è basato su un “*orizzonte di attese*” che non si limita ad altri spettacoli e all’esperienza diretta dello spettatore stesso. Delle *relazioni inter-testuali* e di quelle *extra-testuali* per la comprensione della *performance* fanno parte anche l’influenza esercitata dalla *critica* e dal *contesto sociale* di cui lo spettatore fa parte (ad esempio: i parenti, la cerchia di amici, la *community* di appartenenza). In fondo, era indubbio che la stampa specializzata aveva già battezzato quello spettacolo come l’“evento” di quel festival.

Intanto, quella seconda parte (se così poteva definirsi) dello spettacolo non faceva che rafforzare quelle mie riflessioni “a caldo”. Ma stava cambiando il ritmo della musica, i suoni artificiali di sottofondo si facevano più evidenti e incalzanti. Era indubbio che stava per accadere qualcosa e i due artisti ci tenevano a farlo sapere.

Dapprima il cambiamento si esprimeva con una diversa partecipazione diretta<sup>5</sup> alla “loro” opera: questa si manifestava attraverso la produzione di una serie incredibile di improbabili maschere, un bestiario immaginario completo e affascinante realizzato a partire da una serie di vasi che, uno dopo l’altro, essi portavano in scena da dietro il muro di argilla. Ciascuno di loro, rivolto al pubblico, “vestiva” letteralmente quei vasi mantenuti malleabili dall’umidità, modellandoli, ognuno per proprio conto, direttamente sul proprio viso. A quel punto, non risultava più difficile trovare il collegamento tra quei vasi, quelle maschere e le opere che, in parte, erano esposte lì di fianco. Ogni maschera veniva poi attentamente tolta e scagliata contro il muro per diventare parte della parete retrostante. Una, due, tre, quattro volte: ogni coppia di maschere era così creata e distrutta, o meglio, riconvertita a ulteriore componente dell’immagine in formazione sul muro di argilla. Terminata la sequenza delle maschere, Barcelo, da solo in scena, con una pompa nebulizzò il muro di argilla, ridonandogli l’artificiale colore

<sup>1</sup> Goffman 1959 (*N.d.T.*).

<sup>2</sup> Elam 1980, p. 96 (*N.d.T.*).

<sup>3</sup> Il termine “palinsesto” è da ricondurre, ovviamente, a Genette 1982 (*N.d.T.*).

<sup>4</sup> N. si riferisce allo spettacolo che Josef Nadj, in coppia con il musicista Vladimir Tarasov, aveva creato per l’edizione del 2005 del Festival di Avignone, quasi un’anteprima, uno straordinario biglietto da visita, rispetto a quanto avrebbe mostrato proprio l’anno seguente in qualità di artista associato (*N.d.A.*).

<sup>5</sup> Belk 1988; Schouten, McAlexander 1995; Valliquette, Murray, Creyer 1998 (*N.d.T.*).

bianco (ogni segno sul muro, scavando più o meno in profondità, faceva affiorare il sottostante colore originario dell’argilla). Solo al termine di quella operazione Nadj tornò in scena.

*In quella fase si stava per compiere il progetto estetico di Nadj, per mano di Barcelo.*

Il primo si mise al centro del palco, gambe e braccia divaricate, mano chiusa a pugno. Il secondo, arrivando da dietro la scena, gli lanciò sul capo un grosso vaso di argilla che si deformò immediatamente a contatto con il corpo di Nadj. Poi due vasi, lunghi e stretti, furono infilati nell’avambraccio dello stesso Nadj: prima a sinistra, poi a destra. Ancora un grosso vaso sul primo, a cui Barcelo cercò di dare un’immagine vagamente animale. Sotto quel peso Nadj, sempre in piedi, voltò le spalle al pubblico: intanto Barcelo arrivò altre tre, quattro, cinque, sei volte con altrettanti vasi di morbida argilla, ogni volta lanciati sul capo di Nadj. Mentre Barcelo continuava a modellare dal vivo la sua opera viva, la musica si faceva sempre più stridula, quasi ad accompagnare il movimento di Nadj che, a poco a poco, scivolava sulle ginocchia, appoggiandosi al muro di argilla nella parte bassa più alla destra del pubblico. Sfruttando quella favorevole posa di Nadj, in ginocchio appoggiato alla parete, Barcelo continuava a depositare e modellare argilla sulle spalle del compagno, vaso dopo vaso.

Due piccoli vasi neri vennero posti in cima a quel cumulo di argilla; Barcelo entrò nuovamente in scena; Barcelo impugnò due lame (in legno), una in ciascuna mano; Barcelo le alzò mimando il gesto del torero; Barcelo si avvicinò; Barcelo colpì la parte più alta di quella creatura d’argilla e trapassò da parte a parte i vasi neri in cima; e le due lame si conficcarono nella parete.

Poi nuovamente il nebulizzatore: Nadj, in ginocchio, con quella montagna di argilla sulle spalle, faceva pochissimi movimenti; o meglio si potevano percepire giusto i movimenti degli arti inferiori; e Barcelo stava completando l’opera dando nuovamente quell’artificioso colore bianco, ricoprendo anche Nadj, la parete su cui continuava a restare appoggiato e anche il pavimento (fino a quel momento rimasto di un colore rosso naturale).

In quel momento, Nadj era *entrato* davvero in quel *tableau* di Barcelo.

Pochi attimi dopo Barcelo impugnò un nuovo strumento attraverso cui tracciò altri solchi su quel *tableau* bianco, solchi di color terra; usando tutto il piano inclinato, e passando anche sulla schiena bianca di Nadj, intrappolato nel muro di argilla, disegnò la figura di un enorme animale non meglio definito.

*Un enorme, arcaico, graffito rupestre.*

La musica, il suono, i fruscii artificiali sembrarono interrompersi, mentre Nadj, chino contro il muro alla estrema destra del palco, liberandosi le braccia e il capo dal peso dell’argilla, aveva cominciato a scavare la parete. Lo stesso stava facendo Barcelo dalla parte opposta. Scavavano, scavavano, scavavano; e lentamente andavano sempre più a fondo, scivolando dentro quelle brecce nella parete di argilla. Pochi istanti dopo, scomparvero, come inghiottiti, in quei buchi dai contorni irregolari. Lasciando di nuovo il palco vuoto. E si spensero le luci. Neppure la luce naturale dal rosone della antica chiesa c’era più.

«L’interpretazione del testo, da parte di ogni spettatore, è in effetti una nuova costruzione di esso, secondo il carattere ideologico e culturale del soggetto: “il testo (quando viene decodificato) è sottoposto ad una nuova codificazione”. E’ lo spettatore che deve dare, per conto suo, senso alla *performance*, e questo viene spesso celato da un’apparente passività del pubblico. *Per quanto giudiziosa o aberrante sia la*

*decodificazione dello spettatore, la responsabilità finale della decodificazione e della coerenza di ciò che egli costruisce è sua<sup>1</sup>». E sua soltanto.*

### **«Paso Doble» e il Festival di Avignone: “mondi possibili” e “discorso drammatico”**

*«La forme est un drame, elle se sépare et l'unité est perdue»  
Alexandre Hollan*

«Non si potrebbe essere indotti ad affermare per queste opere d'arte, come fa lo scienziato per la sua particolare situazione sperimentale, che la conoscenza incompleta di un sistema è la componente essenziale della sua formulazione [...]?<sup>2</sup>». In generale, «l'analogia tra le strutture dell'opera d'arte e le presunte strutture del mondo» non poteva essere intesa in termini di ingenua trasposizione delle categorie fisiche a quelle estetiche: «indeterminazione, complementarità, non casualità non sono *modi di essere* del mondo fisico, ma *sistemi di descrizione* utili per operarvi<sup>3</sup>. Per cui il rapporto che ci interessa non è quello – presunto – tra una situazione “ontologica” e una qualità morfologica dell'opera, ma tra un modo di spiegare operativamente i processi fisici e un modo di spiegare operativamente i processi di produzione e fruizione artistica. Rapporto quindi tra una *metodologia scientifica* e una *poetica* (esplicita o implicita)<sup>4</sup>». Quello spettacolo aveva una struttura (drammatica) molto particolare in quanto sembrava proprio volesse discutere della formulazione stessa di una poetica, oltre che di una sua rappresentazione.

Durante lo spettacolo avevamo lasciato N. alle prese con l'elaborazione di codici e convenzioni che sono alla base del *frame* teatrale: lo scopo era quello di «permettere allo spettatore di “leggere” in modo appropriato la *performance* come una rappresentazione drammatica<sup>5</sup>». In quanto spettatore di quell'evento artistico, non faceva altro che ricavare qualcosa che, genericamente, possiamo definire informazioni drammatiche, al fine di *tradurre ciò che vede e sente* (o meglio *percepisce*<sup>6</sup>) in “qualcosa di diverso”: un mondo *drammatico fictional*. Questa costruzione era anche e soprattutto il frutto della sua abilità di spettatore di «imporre un ordine ad un contenuto drammatico la cui espressione è discontinua e incompleta<sup>7</sup>» per definizione, effimera nel caso del teatro.

Ora possiamo affrontare la questione che avevamo lasciato in sospeso in precedenza e su cui vale la pena far convergere l'attenzione del lettore. Torniamo quindi allo spettacolo di Nadj e Barcelo. Che tipo di mondo è quello che, all'interno dei limiti convenzionali della rappresentazione, viene costruito nel corso della *performance*? Rispetto al mondo reale di attori e spettatori e al contesto teatrale a cui N. aveva preso parte, quello complessivo dello spettacolo teatrale è un “*mondo possibile*” inteso come

<sup>1</sup> Elam 1980, p. 99 (N.d.A.).

<sup>2</sup> L'espressione è tratta da Eco 2004a, p. 53 (N.d.A.).

<sup>3</sup> Nella letteratura sul *consumer behavior*: Belk 1988; Sherry 1983; Belk, Wallendorf, Sherry 1989; Thompson, Loncander, Pollio 1989; Hirschman, Holbrook 1992; Holt 1995; Cova 1997; Bourgeon 2000; Evrard, Bourgeon, Petr 2000; Zaltman 2000; Dalli, Romani 2003 (N.d.T.).

<sup>4</sup> Eco 2004a, p. 53, nota n. 13: il corsivo è originale (N.d.T.).

<sup>5</sup> Elam 1980, p. 103 (N.d.T.).

<sup>6</sup> Merleau-Ponty 1945 (N.d.T.).

<sup>7</sup> Elam 1980, p. 105 (N.d.T.).

«un altrove spazio-temporale rappresentato come se fosse effettivamente presente per il pubblico<sup>1</sup>». In assenza di un testo drammatico propriamente detto, senza un solo “dialogo parlato” e carico di immagini, “*Paso Doble*” non costituisce propriamente l’archetipo della comunicazione teatrale *standard*: dunque, quale status “ontologico” aveva quel costrutto *fictional*, specie agli occhi dello spettatore? Per quanto si sia portati a pensare che vi fosse poco di *fictional* nello spettacolo di Nadj e Barcelo, a ben vedere non era il caso di restare troppo legati alle “apparenze” che, come nell’antico adagio, spesso ingannano. Per provare ad interpretare quel particolare *mondo possibile* si poteva provare a capire come la pensavano a tal proposito gli stessi artisti.

\*\*\*

Qualche giorno prima della rappresentazione a cui assistetti, partecipai ad uno degli incontri a Cloître Saint-Louis in cui dovevano esserci sia Nadj che Barcelo: la prima occasione di confronto diretto col pubblico avvenne proprio il giorno successivo al debutto dello spettacolo. Quello della tarda mattinata tra artisti e pubblico era un appuntamento consueto, ma in quella occasione Josef Nadj si presentò solo.

“Miquel sta bene, è solo un po’ stanco. E’ ancora in albergo che dorme. Sapete, non è abituato e poi... ieri sera era così contento del suo esordio sul palcoscenico che ha alzato un po’ il gomito!” disse spiritosamente Nadj cercando di rassicurare tutti i presenti. Una risata generale precedette l’inizio di uno dei tanti incontri che doveva vedere la presenza dell’artista associato del Festival di quell’anno.

Pochi giorni dopo, vi fu un’altra opportunità di incontro, questa volta con entrambi gli artisti: non ricordo bene quando e dove avvenne questa conversazione; ad Avignone succede spesso di incontrarsi ovunque e in qualunque momento della giornata. Ad ogni modo, Barcelo e Nadj vennero chiamati in causa con una domanda sulla genesi dello spettacolo.

“Cela fait déjà longtemps que Josef vient passer du temps dans mon atelier et voir ce que je fais; il prenait déjà des photos des dessins sur les murs, des graffitis notamment. Je lui ai également montré des films et ce que je réalisais avec l’argile. Il voulait me proposer de venir au Festival d’Avignon quand il a su qu’il serait l’artiste associé” disse Barcelo.

Nadj annuiva compiaciuto e aggiunse: “Même dans les arts plastiques, il y a peu d’exemples d’une proposition de ce type. [...] j’ai souvent cherché à rester en relation avec quelques peintres, à *prolonger le temps et la possibilité de vivre un peu avec leur tableau*, en restant plus longtemps que ne le permet une exposition, à proximité des œuvres, dans l’atelier. Je suis même resté seul la nuit dans celui de Miquel. Avec des bougies, *j’ai joué avec les ombres et les lumières pour étudier de plus près le mouvement de ses tableaux*, sentir les lignes de force, vivre la paysage. Comme *une préparation intuitive à cette performance* qui n’est visible, approchable que dans ce temps unique de son exécution”.

“Quand il m’a finalement proposé de faire quelque chose ensemble”, disse Barcelo, “j’imaginai, pour ma part, *utiliser le corps humain comme extension de ma main sur l’argile* mais je ne pensais pas du tout me retrouver en train de jouer, c’est-à-dire en action devant un public. Dans mon idée, il s’agissait de travailler avec les danseurs. Je pensais que créer un espace de ce type serait plus intéressant, que je

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 106 (N.d.T.).

pourrais diriger tous les corps sur l’argile. On s’est retrouvé à Naples pour faire des essais. C’était bien, mais on a compris tout de suite tous les deux qu’*il valait mieux que nous participions directement*”.

Indicando al pubblico l’amico pittore, disse: “...un jour, je lui ai dit spontanément – c’était une envie qui s’était accumulée en moi – que *j’aimerais bien faire l’expérience d’entrer dans son tableau*. Il m’a répondu “oui, mais comment?”. Déjà, dans ses œuvres picturales, il y a le travail sur le relief, la profondeur de surface, de déchirure. Qui plus est, la terre qu’il utilise, l’argile, est omniprésente à Kanizsa, ma ville natale. Depuis longtemps, cette matière m’incite à faire quelque chose avec elle, à l’utiliser de manière plus approfondie. *J’ai donc cherché une forme possible de rencontre et c’est la performance qui me semblait être la meilleure solution*”.

Nadj sembrava dire al suo pubblico che i mondi drammatici sono sì dei costrutti ipotetici (seguono la regola del “*come se*”) in quanto vengono riconosciuti *da noi* come stati di cose controfattuali (vale a dire non-reali); ma dall’altro «vengono incorporati *come se* fossero *in progress* nel *qui e ora attuale*<sup>1</sup>» dello spettatore stesso. La particolarità era legata al fatto che quello era uno spettacolo su un’opera d’arte: *un’opera aperta su come si fa un’opera aperta*<sup>2</sup>. Il mondo costruito attraverso il dramma ha la caratteristica di essere “accessibile” in relazione al mondo attuale del pubblico. *La questione chiave è: come si arriva lì da qui?* Attraverso un grado di *sovrapposizione* più o meno esteso tra mondo drammatico e mondo reale; vale a dire, il primo «raccolge un insieme pre-esistente di proprietà dal mondo “reale”, cioè dal mondo a cui lo (spettatore) è invitato a riferirsi come il mondo di *referenza*<sup>3</sup>». In questo senso, vale a dire in termini di metodo, «l’arte, più che *conoscere* il mondo, *produce* dei complementi del mondo, delle forme autonome che s’aggiungono a quelle esistenti esibendo leggi proprie e vita personale<sup>4</sup>». Attraverso “*Paso Doble*”, Nadj voleva *entrare* nel quadro di Barcelo portandoci dentro anche lo spettatore, e in scena aveva trovato il modo per dare forma a questo suo messaggio estetico; inoltre, in quanto egli stesso spettatore che ha un ruolo chiave in tutto ciò, anche Nadj ha voluto partecipare direttamente alla realizzazione del quadro di Barcelo. Mai come in quel caso si poteva concordare con l’idea che «ogni *forma artistica* può benissimo essere vista, se non come sostituto della conoscenza scientifica, come *metafora epistemologica*<sup>5</sup>».

In seguito, secondo una logica che cominciava a convincermi sempre di più nonostante non avessi ancora visto lo spettacolo, Barcelo e Nadj soffermarono sul procedimento, sui problemi tecnici che avevano dovuto affrontare: e dietro ogni problema tecnico risolto c’era, ovviamente, una soluzione esteticamente rilevante.

“*Tout d’abord, j’ai pensé à la durée du spectacle, environ une heure devant les spectateurs. Dans un premier temps, je me suis préparé en travaillant seul la matière, l’argile. Puis, Miquel est venu à Kanizsa [et] très vite s’est imposées l’idée que nous*

<sup>1</sup> Elam 1980, p. 106 (N.d.T.).

<sup>2</sup> Come il lettore avrà inteso, l’opera aperta invita a *fare l’opera con l’autore*; inoltre, vi sono alcune opere che sono già “predisposte” ad «una germinazione continua di relazioni interne che il fruitore deve scoprire e scegliere» al momento della percezione; e, in generale, ogni opera d’arte, in modo più o meno esplicito, è «sostanzialmente *aperta* ad una serie virtualmente infinita di letture possibili». Paso Doble aveva tutte queste caratteristiche, sia come spettacolo sia come metafora dell’opera aperta (N.d.T.).

<sup>3</sup> Eco 1975 (N.d.T.).

<sup>4</sup> Eco 2005, p. 50. Forte è anche il collegamento con la fase di strutturazione delle conoscenze proposta da Rullani (Rullani 2004b, ma anche Crisci 2006a) (N.d.T.).

<sup>5</sup> L’espressione originale credo sia di Umberto Eco (N.d.A.).

devions faire cette performance en duo, lui et moi, et surtout avec *l'intention de dévoiler son propre geste de peintre*, d'exposer l'acte même de faire” disse Nadj.

Barcelo aggiunse: “En effet, dans ce premier essai, j'étais à l'extérieur et je passais mon temps à donner des directives: “pose ici, élargit, creuse!”. Ce n'est pas dans ma nature de procéder de cette façon. ...*Quand je réalise, j'ai un rythme de travail et Josef en a un autre*, un geste de danse, tout en présence, au ralenti. Cela me gênait beaucoup. J'ai essayé d'être moins frénétique et lui d'accélérer, nous avons cherché un rythme commun”.

“Nous avons donc fait des essais à deux pour voir comment cette terre réagit, ensuite seulement *nous avons imaginé cette sorte de trame, de parcours dans l'espace et le temps*” disse Nadj.

Il linguaggio, come avevo inteso più volte e da più parti, «non è un mezzo di comunicazione tra tanti; è “ciò che fonda ogni comunicazione”; meglio ancora “il linguaggio è realmente la fondazione stessa della cultura. In rapporto al linguaggio tutti gli altri sistemi di simboli sono accessori o derivati<sup>1</sup>»; detto altrimenti, il linguaggio «è una organizzazione di stimoli attuata dall'uomo, fatto artificiale, come fatto artificiale è la forma artistica». In questo caso il linguaggio non poteva essere cercato nella parola; ma il movimento e l'immagine costituivano le *strutture cognitive* prevalenti. Ed era questo, *le forme che quelle strutture assumevano*, che rendeva il significato così multiforme e ricco, talmente non univoco da lasciare *appagati* e al tempo stesso *insoddisfatti* a causa di tanta varietà<sup>2</sup>.

“Il s'agit d'une expérience unique” spiegava Nadj “au sens où elle prend son origine dans *l'instant présent*, plus précisément là où j'en suis de mon rapport au traitement des images: *l'image comme travail d'art visuel*. Cela devient un moment, un espace unique d'intervention. Au sens où je me concentre exclusivement sur comment je peux toucher son tableau, quel type de gestes je peux faire sans défigurer son élan, ou sa vision des choses, qu'est-ce que je peux apporter avec mon physique. À un certain moment, il ajoute des matières, des vases d'argile façonnés mais pas encore cuits qu'il lance sur moi et remodèle. Dans cette proposition, aucun de nous deux ne joue. Il s'agit uniquement de rester concentré sur son geste et de voir dans cette heure, cette durée de la performance ou *traversée temporelle et physique, combien de tableaux peuvent surgir, combien d'images peuvent évoluer, se transformer, s'effacer*, avant de tout recommencer le lendemain. À chaque fois, ce parcours se reconstruit tel des vairations-improvisations sur un même thème”.

“Moi, *je peux improviser* chaque jour une structure différente qui s'effondre, cela me plaît énormément tout comme la fin qui devient comme un grand tableau, un grand animal chaque jour différent” aggiunse Barcelo.

In questa logica, l'opera d'arte che restava al termine dello spettacolo e che aveva tanto attratto il pubblico, altro non era che una istantanea di un processo in divenire che era stato brutalmente arrestato. Non era essa stessa un'opera, essendo destinata a scomparire per ricominciare da capo il giorno dopo; ma costituiva una sua immagine, una sua evoluzione a cui, uscendo di scena, i due artisti avevano impedito di svilupparsi ulteriormente per una questione di limiti spazio-temporali (teatrali). Ma per arrivare a questo, una trama c'era, eccome.

<sup>1</sup> Eco 2005, p. 71: corsivo originale (N.d.T.).

<sup>2</sup> Merleau-Ponty 1945, ma anche: Sherry 1983; Thompson, Locander, Pollio 1989; Hirschman, Holbrook 1992; Celsi, Rose, Leigh 1993; Schouten, McAlexander 1995; Thompson, Hirschman 1995; Holt 1997; Joy, Sherry 2003 (N.d.A.).



“Vous avez donc conçu votre travail avec une trame d'improvisation?” domandarono dal pubblico.

“Pour moi” disse Barcelo divertito “l'idée de répéter dix jours une même chose, c'est mortel! C'est le contraire de mon travail. ... Justement, je trouve très bien de jouer avec l'argile, une matière tellement vivante, fraîche, mobile et changeante, qu'on ne peut prétendre que ce qui va passer chaque jour sera pareil. De même, quand je jette un vase sur Josef, sa chute, avec la matière qui est sur lui, ne peuvent produire de formes identiques chaque jour. Cela change; *il faut donc que j'improvise constamment* et c'est vraiment passionnant. J'aime bien ce risque, si on peut dire”.

“*Il y a en effet une petite trame.* Ce sont tout d'abord les formes. Dans nos premières conversations, nous avons évoqué l'espace des grottes, les dessins de la préhistoire, les débuts de la création. C'est pourquoi nous avons gardé l'idée de travailler sur des formes primaires. Puis nous avons déterminé l'espace de cette performance: un mur d'argile, avec l'envie de commencer dans un état dégagé de toute prédétermination afin de pouvoir *se laisser bousculer par tout ce qui advient dans le présent, à travers le geste et l'actualité de la performance*”. E aggiunse ancora Nadj: “Comme nous avons finalement préféré déterminer un nombre de tableaux à construire, *cette trame contient une dimension dramaturgique* puisqu'elle structure dans le temps de la performance différents éléments à mettre en place. En quelque sorte, elle contribue à définir ce parcours. *Si nous sommes tenus de comprimer un certain nombre d'actions dans un temps limité, on ne peut éviter qu'il en résulte malgré tout une dramaturgie*”.

Rivolgendosi direttamente a Barcelo qualcuno gli domandò quale fosse, in quanto pittore, il suo rapporto con il “gesto”.

“Dans le travail que je réalise dans la cathédrale de Majorque, qui est tellement énorme, tout est exagéré, même les outils que nous avons dû fabriquer pour couper l'argile par exemple. “*Paso Doble*” sera comme une version «live» de cette œuvre-là qui est la plus grande que j'aie jamais réalisée. Cela m'a pris des années de travail pour apprendre et inventer une technique qui n'existait pas. D'habitude, on procède par carreaux, jamais en un seul morceau. Là, je sculpte la surface en entier. Puis, une fois terminée, elle est cassée en morceaux, chacun de plusieurs mètres carrés. Ces morceaux énormes sont cuits, puis reconstitués en une seule grande œuvre. Dans “*Paso Doble*”, on ne cuit pas, on détruit”.

“E che l'opera scompaia non è per lei un problema?”, gli domandò qualcun altro.

“Cela le serait si c'était une œuvre d'un autre type, mais dans ce cas, *l'œuvre est en fait un processus. On n'y pense pas. Cette destruction est même nécessaire*”.

E aggiunse: “*Les arts ont depuis longtemps dépassé leurs limites.* Cette pièce n'est ni une sculpture, ni une peinture. Et pourtant moi je reste assez classique, je fais des toiles et des sculptures, pas des vidéos ou des installations. *J'aime vraiment la matière et le rapport direct aux choses...* La démarche de *Paso Doble* est proche de l'art contemporain, d'une approche théâtrale, d'une forme de sculpture ou d'un *happening*. Josef connaît très bien mon travail et je crois que nous avons su trouver pour cette occasion un langage commun par l'intermédiaire de cette matière, l'argile. [...] Pour préparer le spectacle, nous avons travaillé dans différents endroits: à Naples, Kanizsa, et Avignon. *Jamais nous n'avons eu besoin d'échanger beaucoup avec les mots* et je crois que c'est une bonne chose. Cela fait partie de la particularité de cette œuvre, *le fait qu'elle ne soit pas verbalisée, parce que nous essayons d'aller plus loin à partir d'une nécessité que nous ressentons sur place*”.

“Miquel compte désormais des années de travail, d’expérience et de maîtrise. À travers ses œuvres, sa démarche s’est déployée en de multiples dimensions, sur différents supports et matières... Souvent, il utilise la terre et intègre son geste dans l’œuvre même. *Autrement dit, il est dans son tableau.* Pour moi, être amené à travers cette performance, à partager quelques-uns de ses gestes, me permet de découvrir, de comprendre quelque chose de son travail, de l’intérieur. [...] *Mes gestes sont dirigés vers le tableau,* mais sans savoir si les traces que je laisse à partir de mon corps et de ses mouvements sont justes, c’est-à-dire compatibles avec son propre geste. *Dans ce projet, je deviens le support du matériau même.*”

Poi, lo stesso Nadj aggiunse un’ultima battuta: “[...] *Il s’agit de sculpter la forme.* Indissociablement liée au geste qui la travaille, elle fait partie de notre présence. Mais ce qui compte d’abord, ce n’est pas l’acteur, l’interprétation, mais l’effet de l’objet. En tout cas, c’est ce que nous cherchons à obtenir, une justesse de geste et de forme qui ne soit ni une représentation, ni une matière de jeu. *Donner à voir ce processus est déjà une chose unique en soi*”.

## **Epilogo. «Avignon, le public réinventé<sup>1</sup>»**

«Une création n’est pas un jeu»

Josef Nadj

Non so se si fosse creata una qualche particolare intensità di sentimento, se vi fosse commozione e potenza drammatica in quei momenti. Resta il fatto che trascorsero alcuni lunghissimi istanti tra il buio della scena e il fragore degli applausi del pubblico. La cosa incredibile è che, almeno a me, era evidentemente chiaro che lo spettacolo stesse finendo nel momento stesso in cui i due artisti venivano risucchiati dai due buchi nella scena. Ed ero perfettamente consapevole che si stavano per spegnere le luci e che il buio sostituiva la chiusura di quel sipario che il palcoscenico di fatto non prevedeva. Insomma, a ripensarci a posteriori, non ero in grado di spiegare in alcun altro modo quegli istanti di silenzio e di raccoglimento prima degli applausi, se non in termini di *pathos*. Inoltre, quella sensazione mi sembrava di dividerla con chi mi stava vicino, così come condivisi gli attimi di risveglio da quella sensazione di torpore emotivo, in quanto gli applausi cominciarono quasi all’unisono, come se ognuno avesse sentito la stessa esigenza di “costringere” il proprio corpo a quel gesto solo all’apparenza meccanico. Fu una percezione che raramente mi era capitato di cogliere in quel modo. E quasi mai mi era riuscito di coglierlo in maniera così vivida *dagli/negli* altri spettatori che erano presenti con me in una sala teatrale: se è vero che il dramma consiste in un «io» che si rivolge ad un «tu», nel «qui» e in un’«ora»; in quel caso specifico tutto ciò ci aveva trasformati anche in un «noi» straordinariamente coeso<sup>2</sup>.

L’entrata in scena di Barcelo e Nadj fu un tripudio di battiti di mani e di piedi. Pochi istanti e quel sentimento di riservato pudore, quella discrezione malcelata dello spettatore che, al termine dello spettacolo, non si sente più avvolto dall’accomodante e protettivo buio della platea, era scomparso nella grande maggioranza del pubblico: ci ritrovammo in piedi, un po’ goffamente, arrancanti, costretti come eravamo nello spazio

<sup>1</sup> Devo l’idea del titolo di questo paragrafo conclusivo alla pubblicazione del professor Emmanuel Ethis sul pubblico del Festival di Avignone (Ethis, 2002) (*N.d.T.*).

<sup>2</sup> Vedi nota n. 3 a pagina 18 (*N.d.T.*).

delle strette tribune. Nadj era raggianti: in tutti quei giorni non gli avevo mai visto attraversare così spesso il viso da un sorriso; e su un viso come il suo, costantemente segnato dalla riflessione e dal rigore dello sguardo, ogni sorriso sembra essere più luminoso, sembra risplendere di luce particolare. Barcelo, dal canto suo, sembrava un bimbo in preda all'eccitazione: anche se fisicamente provato, esprimeva una gioia irrefrenabile. Ad un certo punto, con le mani ancora impastate di argilla, tirò fuori dalla tasca una di quelle fotocamere digitali giapponesi, tanto piccole che quasi ti si perdono in mano: *clic-clic*, ed un flash. Una foto ricordo, lui al pubblico. Non mi era mai capitato di vedere un artista fare foto ricordo dal *suo* palcoscenico al *suo* pubblico!

Le scene successive furono altrettanto particolari in quanto altrettanto raramente mi era capitato, alla fine di uno spettacolo, vedere parte del pubblico avvicinarsi alla scena, entrarvi, girarci attorno, contemplare ciò che restava dell'opera di Nadj e Barcelo. E a dire il vero faceva un certo effetto quell'ulteriore opera d'arte all'interno dell'abside della chiesa, creata dal vivo, a fianco degli altri pezzi in mostra. L'unica differenza era l'effimera consistenza di quell'opera nuova, che di lì a poco sarebbe stata distrutta per la penultima volta. Qualcuno si doveva essere informato a tal proposito, tant'è che ad un certo punto, io mi trovavo ancora al mio posto sulla tribuna, alcuni chiesero di poter avere un pezzetto di argilla di quello che, da opera d'arte, era tornato a diventare il palcoscenico di una *performance* teatrale. Spinti da un forte spirito di emulazione, altri spettatori si sentirono così autorizzati a raccogliere il loro feticcio, quel *souvenir* simbolo magico di stima, desiderio e interesse.

\*\*\*

Questo spettacolo è un bel modo per «sondare il nostro rapporto con *l'oggetto della nostra conoscenza*, la nostra inquietudine di fronte alla forma che abbiamo dato al mondo, o della forma che non possiamo dargli. [...] In ogni caso, comunque, l'operazione dell'arte che tenta di conferire una forma a ciò che può apparire disordine, informe, dissociazione, mancanza di ogni rapporto, è ancora l'esercizio di una ragione che tenta di ridurre a chiarezza discorsiva le cose; e quando il suo discorso pare oscuro è perché le cose stesse, e il nostro rapporto con esse, è ancora molto oscuro. Così che sarebbe molto azzardato pretendere di definirle dal podio incontaminato dell'oratorio: questo diventerebbe un modo di eludere la realtà, per lasciarla stare così come è. Non sarebbe questa l'ultima e più compiuta figura dell'alienazione?<sup>1</sup>»

Ecco il motivo per cui, forse, vale ancora la pena cercare di *sporcarsi le mani per comprendere*, più che cercare di *spiegare* restando intonsi. *De te fabula narratur*.

**Poscritto del dicembre 2006.** Il racconto precedente, apparentemente fuori luogo, probabilmente goffo e parziale, ma sicuramente non arbitrario, è stato realizzato non certo per risultare irriverenti al lettore professionale o per mettere in discussione, confutandoli, radicati e condivisi processi di produzione del sapere scientifico negli studi di management e nella disciplina del marketing. Più modestamente, si desiderava solo porre la questione in termini di conquista di differenti punti di osservazione, più o meno privilegiati, rispetto a ciò che è generalmente oggetto di osservazione in alcune prospettive degli studi di marketing e di *consumer behavior*. E con riferimento agli

---

<sup>1</sup> Eco 2004, p. 289-290.

obiettivi più generali di questo lavoro e ai risultati che si crede di poter recare alla comunità scientifica, alcuni di questi aspetti meritano che si spenda qualche parola.

La presente ricerca può essere inquadrata in quella vasta e metodologicamente variegata letteratura internazionale sul *consumer behavior* che, negli ultimi due decenni, ha indirizzato la propria attenzione allo studio degli aspetti socioculturali, esperienziali, simbolici e ideologici del consumo (Arnould, Thompson 2005). In tal senso, lo studio delle dimensioni culturali del consumo riferite ai prodotti artistici non costituisce solo una applicazione di questa prospettiva di analisi, in quanto tale oggetto di ricerca rischia di restituire alla formulazione teorica interessanti implicazioni empiriche e, prima ancora, metodologiche, proprio con riferimento alla necessità non tanto di cambiare, quanto di aggiungere punti di osservazione differenti di quel fenomeno di consumo specifico.

In un suo ironico ma autorevole articolo, Douglas Brownlie argomenta:

«At this time management was, for me, about imposing a beneficent order on the social. Marketing management was about rationality, THE rationality that provided the sure sense of closure, of centredness, of identity, human agents needed within marketing organizations and the institutional structures that made them possible. Marketing was efficiency, conformity, certainty; the tying of knots to pin down the world: a social technology whose purpose was profit and efficiency.

Then it became easy to see the limitations of marketing management [...]. The humanity was missing; the creativity and imagination too. The literature provided algorithms instead of humanity; and the ordering of humanity was the object of those algorithms. *Marketing management was a panopticon*: a self-perpetuating system of control and surveillance, over managers, managed, scholars and market. That the social life of those objects, human and non-human, was taken for granted became increasingly problematic for me» (1997: 268, enfasi aggiunta).

Il “*panopticon* di Bentham”, quale metafora del rapporto tra oggetto osservato e osservatore, è ormai assunto a vero e proprio emblema di quei concetti di potere, controllo e disciplina che sembrano rappresentare il destino della moderna società, razionalmente organizzata.

Nel caso specifico, l’allargamento dei “punti di osservazione”, vale a dire dei programmi di ricerca, sul fenomeno di consumo dell’arte passa per una “consapevolezza” differente nel rapporto tra osservato e osservatore. Ancora una volta, l’evidenza empirica sembra restituire allo studioso l’apertura di un altro fronte di conflitto, di un’altra breccia, nell’eterno *gap* tra teoria e pratica: la costruzione e l’analisi dell’identità di quel consumatore (spettatore/visitatore) non passerà per la “scoperta”, attraverso l’adozione strumentale di concetti e principi di marketing, dei contenuti simbolici che si innestano artificiosamente in un prodotto che è astrattamente culturale, simbolico, estetico.

Ad un primo livello, le difficoltà delle organizzazioni artistiche di fronteggiare la comprensione dei processi di consumo che le riguardano e di governarne al meglio le componenti più peculiari, sembrano evidenziare un distacco tra obiettivi conoscitivi e strumenti utilizzati: gli strumenti di marketing, messi a disposizione delle “tradizionali” teorie, “mal digeriscono” la molteplicità semantica e cognitiva di un prodotto che per sua stessa natura è simbolico ed estetico. Questi risvolti di ordine pratico si collegano direttamente ad un altro livello: la produzione di conoscenza di marketing su un fenomeno così particolare come la percezione estetica passa per l’idea che “l’interpretazione è un atto autonomo del soggetto, che assegna valore ad una certa

conoscenza in base alla sua capacità di definirne potenzialità e significati” (Rullani 2004b: 31). Come in un gioco di specchi, la “riflessività” necessaria agli studi di management e di marketing per affrontare tale cambio di prospettiva si trasforma in uno straordinario strumento se i ricercatori la accompagnano a coerenti scelte metodologiche.

Stemperando la metafora di Brownlie riferita alla tradizione del marketing management, si tratta di evidenziare che, per rendere, per l'appunto, più “consapevoli” i meccanismi attraverso cui si fa ricerca di marketing e di *consumer behavior*, coerentemente con i fenomeni che queste discipline intendono oggi *spiegare*, il punto di osservazione di un fenomeno dovrebbe costituire non solo un luogo “*che fa vedere tutto*” (come nel “panopticon”) ma anche uno spazio in cui “*insieme si vede*”, in cui si controlla consapevolmente l'operare di chi produce quelle mappe percettive con cui leggere la realtà che ci circonda. Una volta esentati dalla *probatio diabolica* che una esperienza di consumo presenta caratteri estetici, simbolici e relazionali, probabilmente gli sforzi di ricerca degli studiosi potranno spostarsi (finalmente) all'esigenza di identificare, descrivere e interpretare come tali caratteri vengono effettivamente percepiti, quando sono costitutivi dell'esperienza stessa.

## **Ringraziamenti**

Il presente lavoro è parte di un più ampio progetto di ricerca che, negli ultimi due anni, tra l'Italia e la Francia, ha avuto come oggetto lo studio sul Festival di Avignone.

Un ringraziamento speciale va all'intera *équipe* del CRG-PREG (*Centre de Recherche en Gestion-Pôle de Recherche en Gestion et Economie*) dell'Ecole Polytechnique di Parigi, per l'ospitalità fuori dal comune che riservano sempre ad uno dei co-autori di questo articolo, rendendo speciale ogni periodo di lavoro che questi trascorre in Francia. Buona parte delle riflessioni metodologiche e di contenuto presenti in questo lavoro sono nate e si sono sviluppate proprio nella magnifica atmosfera scientifica del “Labo”, “... *là-haut, sur la Montagne Sainte-Geneviève*”, nell'antica sede parigina del prestigioso Polytechnique.

Un riconoscimento particolare, per avere reso possibile questa ricerca, va alla direzione del Festival di Avignone, ad Hortence Archambault e Vincent Baudriller, nonché al segretario generale del Festival, Patrick Belaubre. Inoltre, fondamentale è stato il contributo e l'ospitalità della *Maison Jean Vilar* di Avignone: gli autori desiderano per tanto ringraziare, in particolare, il presidente e il direttore dell'*Associazione Jean Vilar*, Roland Monod e Jacques Téphany, nonché M.me Marie-Claude Billard, conservatrice responsabile della Biblioteca che, antenna dell'autorevole *Bibliothèque Nationale de France*, conserva con cura e dedizione gli archivi “Jean Vilar” e del Festival di Avignone.

## **Riferimenti bibliografici**

- ARNOULD E.J., THOMPSON C.J., *Consumer Culture Theory (CCT): Twenty Years of Research*, in “Journal of Consumer Research”, n. 31, 2005.
- BANU G., TACKELS B. (eds.), *Le cas Avignon 2005. Regards critiques*, Editions L'Entretemps, Paris, 2005.

- BARLEY S., ORR J., *Between Craft and Science: Technical Work in the U.S. Settings*, Cornell University Press, 1997
- BARLEY S., KUNDA G., *Gurus, Hires Guns, and Warm Bodies: Itinerant Experts in a Knowledge Economy*, Princeton University Press, 2004.
- BARTHES R., *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.
- BELK R.W., *Possessions and the Extended Self*, in “Journal of Consumer Research”, n. 15, 1988.
- BELK R.W., WALLENDORF M., SHERRY J.F., *The Sacred and the Profane in Consumer Behavior: Theodicy on the Odissey*, in “Journal of Consumer Research”, n. 16, 1989.
- BERGADAÀ M., NYECK S., *Quel marketing pour les activités artistiques: une analyse comparée des motivations des consommateurs et producteurs de théâtre*, “Recherche et Applications en Marketing”, n. 10 (4), 1995.
- BOURGEON D., *Evaluating Consumer Behaviour in the Field of Arts and Culture Marketing*, in “International Journal of Arts Management”, n. 3, 2000.
- BORTOLUZZI G., COLLODI D., CRISCI F., MORETTI A., *Il comportamento del consumatore teatrale: indagine sul pubblico del ‘Progetto Jan Fabre 2005’*, “V Convegno internazionale Italia-Francia – Le Tendenze del Marketing”, Venezia, 2005.
- BROWNLIE D., *Beyond ethnography. Towards writerly accounts of organizing in marketing*, in “European Journal of Marketing”, n. 3/4 (31), 1997.
- BRUNER J., *La mente a più dimensioni*, Economica Laterza Edizioni, Roma, 2005
- CARÙ A., COVA B., *Analysing Aesthetic Experiences at Classical Music Concerts: Implications for Marketing the Arts*, in “Proceedings 7° AIMAC”, Milano, Università Bocconi, June 29 – July 2, 2003.
- CELSI R.L., ROSE R.L., LEIGH T.W., *An exploration of high-risk leisure consumption through skydiving*, in “Journal of Consumer Research”, n. 20, pp. 1-23, 1993.
- COVA B., *Community and consumption: towards a definition of the linng value of products and services*, in “European Journal of Marketing”, vol. 31, pp. 297-316, 1997.
- COVA B., COVA V., *Tribal aspects of postmodern consumption research: the case of French in-line roller skaters*, in “Journal of Consumer Behaviour”, vol. 1, pp. 67-76, 2001.
- CRISCI F., *La ‘fabbrica della conoscenza’ artistica. Alcune riflessioni sulla filiera (cognitiva) dello spettacolo dal vivo a partire dal caso del Festival di Avignone*, Working paper, “Series in Management & Organizational Studies”, Department of Economics, University of Udine, January, 2006a.
- CRISCI F., *Studi di management e ‘passeggiate nei boschi narrativi’: riflessioni su una proposta di metodo per le scienze sociali*, Working paper, “Series in Management & Organizational Studies”, Department of Economics, University of Udine, May, 2006b.
- CZARNIAWSKA B., *Narrating the Organization. Dramas of Institutional Identity*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997.
- DALLI D., ROMANI S., *Il comportamento del consumatore. Acquisti e consumi in una prospettiva di marketing*, Franco Angeli, Milano, 2003.
- DUMÉZ H., JEUNEMAÎTRE A., “La démarche narrative en économie”, in *Revue Économique*, n. 56 (4), Juillet, 2005.
- ECO U., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.

- ECO U., *Opera aperta – Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 1962 (VI ed., 2004a).
- ECO U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, (ed. “Tascabili”), Bompiani, Milano, 2004b.
- ELAM K., *The Semiotic of Theatre and Drama*, London and New York, Methuen, 1980.
- ETHIS E., *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, La Documentation Française, Paris, 2002.
- EVARD Y., BOURGEON D., PETR C., *Le comportement de consommation culturelle: un état de l'art*, in “Actes de l'Association Française du Marketing”, Montréal, 2000.
- FIRAT F., VENKATESH A., *Postmodernity: the age of marketing*, in “International Journal of Research in Marketing”, n. 10, 1993.
- FIRAT F., DHOLAKIA N., VENKATESH A., *Marketing in a postmodern world*, in “European Journal of Marketing”, n. 1, 1995.
- GAGLIARDI P., CZARNIAWSKA B., *Narratives We Organize By*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2003.
- GENETTE G., *Figures III*, Édition du Seuil, Paris, 1972.
- GENETTE G., *Palimpsestes*, Édition du Seuil, Paris, 1982.
- GEERTZ C., *Antropologia Interpretativa*, Il Mulino, Bologna, 2004.
- GIRARD J., *Evocation du Vieil Avignon*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1958.
- GLASER B.G., STRAUSS A.L., *The discovery of grounded theory*, Aldine, Chicago, 1967
- GOFFMAN E., *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, New York, 1959.
- KUNDA G., *Engineering Culture. Control and Commitment in a High-Tech Corporation*, Philadelphia, Temple University Press, 1992.
- HIRSCHMAN E.C., HOLBROOK M.B., *Postmodern Consumer Research: The Study of Consumption as Text*, Sage, Newbury Park, 1992.
- HIRSCHMAN E.C., STERN B.B., *The Role of Emotion in Consumer Research*, in “Advances in Consumer Research”, n. 26, 1999.
- HOLBROOK M.B., *Aims, Concepts, and Methods for the Representation of Individual Differences in Esthetic Responses to Design Futures*, in “Journal of Consumer Research”, n. 13, 1986.
- HOLBROOK M.B., *An Approach to Investigating the Emotional Determinants of Consumption Durations: Why Do People Consume What They Consume for as They Consume It?*, in “Journal of Consumer Psychology”, n. 2 (2), 1993.
- HOLBROOK M.B., *Popular Appeal versus Expert Judgments of Motion Pictures*, in “Journal of Consumer Research”, n. 26, 1999.
- HOLBROOK M.B., HIRSCHMAN E.C., *The experiential aspects of consumption: consumer fantasies, feelings and fun*, in “The Journal of Consumer Research”, vol. 9, n.2, pp.132-140, 1982.
- HOLBROOK M.B., HIRSCHMAN E.C., *Age, sex and attitude toward the past as predictors of consumers' aesthetic tastes for cultural products*, in “Journal of Marketing Research”, vol. XXXI, pp. 412-422, 1994.
- HOLBROOK M.B., O'SHAUGHNESSY J., *On the Scientific of Consumer Research and the Need for an Interpretive Approach to Studying Consumption Behavior*, in “Journal of Consumer Research”, n. 15, 1988.
- HOLT D.B., *How Consumers Consume: A Typology of Consumption Practices*, in “Journal of Consumer Research”, n. 22, 1995.

- HOLT D.B., *Poststructuralist Lifestyle Analysis: Conceptualizing the Social Patterning of Consumption in Postmodernity*, in “Journal of Consumer Research”, n. 23, 1997.
- ISER W., *The Act of Reading*, John Hopkins University Press, Baltimora, 1978.
- JOY A., SHERRY J.F. JR., *Speaking of Art as Embodied Imagination: A Multisensory Approach to Understanding Aesthetic Experience*, in “Journal of Consumer Research”, n. 30, 2003.
- LATOUR B., *La science en action*, La Découverte, Paris, 1989.
- LATOUR B., *Nous n’avons jamais été modernes*, La Découverte, Paris, 1991.
- LATOUR B., *La fabrique du droit. Une ethnographie du Conseil d’Etat*, La Découverte, Paris, 2002.
- LATOUR B., *Ré-assembler le social: Introduction à la théorie de l’acteur réseau*, La Découverte, Paris, 2006.
- LYOTARD J.-F., *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979
- MCCLOSKEY D.N., *The rhetoric of economics*, Wheatsheaf Books, Brighton, 1986.
- MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimar, Paris, 1945.
- ORR J., *Talking about machines: An Ethnography of a Modern Job*, Cornell University Press, New York, 1996.
- RICŒUR P., *Temps et récit. Vol. I, Vol. II, Vol. III*, Édition du Seuil, Paris, 1991.
- RULLANI E., *Economia della conoscenza*, Carocci, Roma, 2004a.
- RULLANI E., *La fabbrica dell’immateriale*, Carocci, Roma, 2004b.
- SHERRY J.F. JR., *Gift giving in anthropological perspective*, in “Journal of Consumer Research”, vol. 10, pp. 157-168, 1983.
- SHERRY J.F. JR., SCHOUTEN J.W., *A Role for Poetry in Consumer Research*, in “Journal of Consumer Research”, n. 29, 2002.
- SHOUTEN J.W., MC ALEXANDER J.H., *Subculture of consumption: an ethnography of the new bikers*, in “Journal of Consumer Research”, vol. 22, pp. 43-61, 1995.
- THOMPSON C.J., HIRSCHMAN E.C., *Understanding the Socialized Body: A Poststructuralist Analysis of Consumers’ Self-Conceptions, Body Images, and Self-Care Practices*, in “Journal of Consumer Research”, n. 22, 1995.
- THOMPSON C.J., LOCANDER W.B., POLLIO H.R., *Putting Consumer Experience Back into Consumer Research: The Philosophy and Method of Existential-Phenomenology*, in “Journal of Consumer Research”, n. 16, 1989.
- VALLIQUETTE A.M., MURRAY J.B., CREYER E.H., *The tattoo renaissance: an ethnographic account of symbolic consumer behavior*, in “Advances in Consumer Research”, n. 25, pp. 461-467, 1998.
- VAN MAANEN, J., *Tales of the Field: On Writing Ethnography*, University of Chicago Press, 1988.
- WEICK K.E., *The Social Psychology of Organizing*, Addison-Wesley, Reading, 1979.
- WEICK K.E., “The Collapse of Sensemaking in Organizations: The Mann Gulch Disaster”, in *Administrative Science Quarterly*, n. 38, 1993.
- WEICK K.E., *Sensemaking in Organizations*, Sage Publications, Inc., 1995.
- YIN R., *Case Study Research: Design and Methods*, London, Sage Publications, 1989.
- ZALTMAN G., *Breaking Out of the Box: Meaning and Means*, in “Advances in Consumer Research”, n. 24, 1997.
- ZALTMAN G., *Consumer Researchers: Take a Hike!*, in “Journal of Consumer Research”, n. 26, 2000.