

## LA SITUAZIONE COMUNICATIVA. L'ESEMPIO TEATRO<sup>1</sup>

di Caterina Mazzieri

### La rilevanza del contesto nella ricezione di uno spettacolo teatrale

Oggetto del nostro studio è la ricezione di uno spettacolo teatrale nella situazione comunicativa in cui viene rappresentato, con l'obiettivo di evidenziare in che misura e in che modo la ricezione del *testo* da parte dello spettatore sia influenzata da variabili esterne, in particolare da *variabili contestuali*.

Uno spettacolo teatrale, oltre ad essere un veicolo di espressione dell'artista, è anche un fenomeno di comunicazione che, a differenza delle altre forme artistiche "solitarie" (poesia, pittura, scultura, ecc.), necessita di un interlocutore e lo prevede al suo interno<sup>2</sup>.

Grotowski, regista e teorico polacco dalla seconda metà del '900, afferma:

Può esistere il teatro senza spettatori? Ce ne vuole almeno uno perché si possa parlare di spettacolo. E così non ci rimane che l'attore e lo spettatore. Possiamo perciò definire il teatro come ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore. Tutto il resto è supplementare – forse necessario, ma supplementare [Grotowski, 1970: 41]<sup>3</sup>.

---

1 Articolo tratto da "Aspetti semiotici della ricezione teatrale. Un'applicazione a *Der Familienrat* di Nico and the Navigators", tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione, Università degli studi di Macerata, A.A. 2004/2005

2 Nel *testo spettacolare* è prevista e iscritta una strategia di cooperazione interpretativa, un costruito teorico, implicito e ideale, che Marco De Marinis definisce *Spettatore Modello*, sul calco del *Lettore Modello* di Eco: "Solo nel suo caso, grazie alla coincidenza completa fra la competenza dell'emittente e la competenza del destinatario, si realizzano quelle condizioni di comunicazione integrale, impossibili sul piano della ricezione reale [De Marinis, 1982: 189]". La teoria dello Spettatore Modello non implica che esista una lettura ottimale di uno spettacolo: essa è uno strumento per capire in che misura e come uno spettacolo preveda, alla sua nascita, un certo tipo di pubblico e, soprattutto, riesce a mostrare i margini di apertura che lo spettacolo lascia al ricevente reale per costruire il proprio punto di vista [De Marinis, 2003: 27]. De Marinis sostiene infatti che sia necessario distinguere tra un livello intratestuale ed uno extratestuale della ricezione teatrale, ed è a livello intratestuale che si può parlare di uno Spettatore Modello. Lo spettatore reale extratestuale non coinciderà mai con il Modello ma, quanto più vi si avvicinerà, tanto più realizzerà le condizioni di felicità del testo spettacolare come macro-atto segnico. È importante precisare che ciò a cui ci riferiamo parlando di "Spettatore Modello" sono le intenzioni effettivamente iscritte nel testo. Esiste infatti una distinzione tra le intenzioni dell'emittente empirico e quelle effettivamente testualizzate nel testo: spesso un testo veicola anche significati inconsci, di cui l'emittente può accorgersi successivamente o non accorgersi affatto. Cfr. De Marinis (1982 e 2003); ma anche il concetto di Lettore Modello di Eco (1979) e quello di Lettore Implicito di Iser (1972)

3 Per approfondimenti: Grotowski (1970); Brook (1988); Barba (1985)

Durante lo spettacolo, dunque, tra spettatore e attore si instaura una particolare relazione comunicativa<sup>4</sup> le cui condizioni di felicità (la sua forza, la sua efficacia, ecc.) dipendono da una serie di fattori, tra cui la competenza del destinatario, la sua disponibilità al messaggio, l'intenzionalità comunicativa dell'emittente e le sue strategie discorsive<sup>5</sup>. Ma dipendono in larga misura anche da variabili esterne ai due comunicanti, come quelle *contestuali*.

Per comprendere il ruolo chiave del contesto in cui il processo comunicativo si realizza, si prenderà in analisi quello che può essere definito un *caso limite*: la produzione e la ricezione di un testo spettacolare da parte di Comunicanti (attori/pubblico) di diversa nazionalità.

### ***Der Familienrat* al Festival Internazionale di Polverigi: *Il consiglio di famiglia***

Lo spettacolo in oggetto, *Der Familienrat* della compagnia tedesca *Nico and the Navigators*, è stato rappresentato per la prima volta in Italia nel luglio 2004 con il titolo *Il consiglio di famiglia*<sup>6</sup>, durante la XXVII edizione di Inteatro – Festival Internazionale di Polverigi, oggi Inteatrofestival. L'opera è stata recitata in lingua originale, con sottotitoli in italiano<sup>7</sup>.

Storica vetrina sul teatro contemporaneo nazionale e internazionale, il festival raccoglie ogni anno un pubblico di curiosi e di affezionati che vengono a Polverigi proprio attirati dall'incontro di culture differenti; non si tratta di spettatori formati o di estrazione culturale particolarmente elevata. Come si vedrà, in circostanze come questa il contesto in cui si realizza la comunicazione risulta decisivo per la ricezione del testo: è soprattutto da inferenze elaborate su di esso che gli spettatori creano una teoria transitoria per elaborare la propria interpretazione del *vehiculum*.

Descriveremo quindi il contesto del festival di Inteatro e le informazioni su *Il consiglio di famiglia* che in tale contesto vengono fornite al pubblico attraverso "testi parassitari" come manifesti, *brochure*, sito Internet, foglio di sala, recensioni, ecc.

---

4 Si può parlare di comunicazione sia nel caso in cui gli spettatori rimangano confinati nel ruolo di pubblico "passivo", come avviene per la maggior parte degli spettacoli compreso quello da noi analizzato, sia nel caso in cui essi partecipino attivamente all'evento teatrale e assumano il ruolo di co-emittenti, instaurando una reversibilità della comunicazione (si pensi al teatro di coinvolgimento degli anni Settanta, e, oggi, a spettacoli di azione teatrale per un numero ristretto di spettatori come, ad esempio, quelli della compagnia Il Teatro del Lemming di Rovigo). De Marinis sostiene infatti che la comunicazione di uno dei due comunicanti può limitarsi ad una funzione fàtica, assolta dal pubblico attraverso i segnali linguistici, paralinguistici e cinesici (applausi, risate, fischi, bisbigli, silenzi, ecc.) prima, durante e dopo lo spettacolo: questi segnali permettono agli attori di "tastare il polso della situazione" [De Marinis, 1982: 159], di capire, cioè, in che misura la comunicazione si sia istaurata.

5 Cioè da quello che Petöfi definisce le basi per l'interpretazione e l'intenzione dominante dei due comunicanti.

6 Nel corso della trattazione, per indicare lo spettacolo verrà utilizzato il nome italiano dell'opera.

7 I sottotitoli, proiettati su un maxischermo posizionato sul lato sinistro del palcoscenico, sono stati curati da un tedesco, David Mass, e da un'italiana, Agnese Cornelio, che vive in Germania e lavora con la compagnia da alcuni anni. Si è cercato, per quanto possibile, di rendere in italiano il senso delle parole tedesche e di ricreare i medesimi giochi di parole ma, inevitabilmente, nella traduzione tra una lingua all'altra molto si perde. Lo stesso titolo dell'opera, *Der Familienrat*, è reso in italiano con una locuzione "il consiglio di famiglia", traduzione abbastanza adeguata, in quanto la parola consiglio rimanda sia a riunione sia a suggerimento, parere, ma che non riesce a rendere completamente il senso del termine tedesco *Rat*, che significa consiglio, nel duplice senso di riunione e parere, ma anche riparo, rifugio e volontà. Il problema, nel caso di questo spettacolo, è amplificato dal genere: il *non sense*, che spesso è utilizzato, vive di allitterazioni, giochi di parole, equivoci, sottigliezze estremamente difficili da trasportare, traducendoli, al di là dei confini nazionali. Per approfondimenti sulla componente verbale cfr. infra paragrafo 5.4.5

## La vicenda narrata

*Il consiglio di famiglia*, ambientato all'interno di una casa il giorno di Natale, mette in scena una riunione familiare con il suo carico di ricordi, rancori, affetti e litigi.

Lo spettacolo è ricco di situazioni esilaranti, ma anche di amare considerazioni sui rapporti familiari, che si risolvono, nella visione di *Nico and the Navigators*, in un ciclico incontrarsi e perdersi, in un parlare senza ascoltare.

La vicenda vuole essere il ritratto di una famiglia immaginaria, “concentrato” di molte possibili famiglie reali. Vi vengono raffigurate e condensate, infatti, situazioni problematiche che possono verificarsi all'interno di una qualunque famiglia e ogni personaggio rappresenta un “tipo” umano, una “categoria” della società.

Per scelta stilistica, ma anche per il fatto che la componente verbale dello spettacolo è molto ridotta, una gran quantità di elementi non viene esplicitata, ma solo ipotizzata e immaginata dallo spettatore, che non riceve né conferme né smentite neanche alla fine dello spettacolo. Gli stessi ruoli dei componenti della famiglia e i loro nomi non vengono esplicitati, ad eccezione del personaggio interpretato da Sinta Tamsjadi che, durante un monologo, rivela al pubblico il suo nome: Ellen<sup>8</sup>.

I personaggi sono sette: una donna (Sinta Tamsjadi), un uomo (Julius Weiland), e i cinque figli che la donna ha avuto dal suo primo marito.

Sinta si comporta con fare molto materno nei confronti del suo nuovo compagno che, presumibilmente più giovane, è ossessionato dal confronto con l'ex marito ed è incapace di costruire un vero rapporto con i figli. Di questi, uno (Patric Schott) è timido e ipersensibile, un altro (Peter Stock) ha un rapporto alimentato da forte rivalità con il patrigno, una figlia (Verena Schonlau) ha problemi di alcolismo e un rapporto conflittuale con la madre, un'altra (Isabelle Stoffel) è innamorata del ricordo del suo vero padre, non riesce ad accettare la sua morte e soffre di disturbi alimentari, la terza (Annedore Kleist) gioca “a fare la grande” e provoca sessualmente Julius, che si rivela molto “sensibile” al fascino femminile.

*Il consiglio di famiglia* non è però un semplice condensato di stereotipi sulla famiglia. La scelta di rappresentare personaggi semplici, alle prese con problemi ben definiti, ha lo scopo di ritrarre una famiglia universale in cui ogni spettatore possa ritrovare, al di là delle situazioni e delle cause scatenanti, sensazioni che gli appartengono.

Come recita Annedore, una delle figlie, “Nella carrozza di famiglia ognuno ha la propria storia. Garantivano un'armonia divina singolari regole del gioco” e tale storia, con i suoi sottintesi e le sue regole, risulta difficilmente comprensibile ad un estraneo.

---

<sup>8</sup> Conoscendo solo il nome del personaggio di Sinta Tamsjadi, per indicare i personaggi utilizzerò i nomi degli attori che li interpretano.

Lo spettacolo, quindi, non tenta una ricostruzione psicologica dei rapporti familiari, ma si concentra sulle emozioni e reazioni dei personaggi quando si trovano di fronte a determinate situazioni e problemi.

Il fatto che molti *enigmi* vengano lasciati irrisolti, obbliga lo spettatore ad uno sforzo di immaginazione, ad un coinvolgimento emotivo e ad una identificazione con i personaggi, al di là di una reale coincidenza tra gli eventi rappresentati e l'esperienza personale<sup>9</sup>. Possono cambiare le cause, le rispettive posizioni, ma essendo rappresentati sentimenti semplici, questi risultano universali.

La vicenda può essere segmentata in cinque macrosequenze, a seconda delle svolte narrative che è possibile individuare nel testo:

1. I componenti della famiglia – in cui vengono presentati i personaggi e, attraverso delle caratteristiche o dei simboli facilmente decodificabili, i loro problemi (Verena con i bicchieri, Isabelle con la foto del padre e il cestino del pane, ecc.);
2. Il pranzo di Natale – in cui si esplicitano i rapporti tra i personaggi;
3. L'album di famiglia – in cui emerge la sofferenza dei figli per la perdita del padre, la difficoltà di Julius di gestire il confronto e la voluta "miopia" di Sinta, che tenta di convincere, e auto-convincersi, della perfezione della sua famiglia;
4. Le carte da gioco – in cui viene svelata la relazione tra Julius e Annedore, una delle figlie, mentre Sinta continua a fingere che sia tutto perfetto;

---

<sup>9</sup> *Il consiglio di famiglia* di Nico and the Navigators è un'opera che si offre al pubblico con la massima apertura possibile, per permettere ad ognuno di ricostruirsi, nella propria testa, un'interpretazione degli stati d'animo espressi dagli attori e le loro motivazioni: la stessa regista della compagnia, Nicola Hümpel, confida che a guidarla nella regia è l'aspirazione a "trovare il momento esatto in cui interrompere la scena per lasciarla aperta"[Klett, 2003a]. Allo stesso modo, Marco De Marinis sostiene che, a seconda di quanto rigidamente un testo spettacolare prevede e costruisce un suo Spettatore Modello (cioè una sua lettura predeterminata), sia possibile ipotizzare una tipologia testuale disposta tra gli estremi chiuso /aperto. Gli spettacoli *chiusi* prevedono un destinatario preciso, perché richiedono un tipo ben definito di competenze per la loro corretta interpretazione: teatro per bambini, teatro di propaganda, varietà, ecc. Se lo spettatore corrisponde davvero a quello previsto e reagisce in modo programmato, lo spettacolo ha un esito positivo, se invece lo spettatore è del tutto diverso dal Modello, egli ne darà una interpretazione difettosa e non corretta. Gli spettacoli *aperti*, invece, si rivolgono ad un destinatario non troppo preciso: l'emittente lascia libertà allo spettatore, non predetermina (rigidamente) uno o più percorsi di lettura, limitandosi a suscitare e indirizzare un'interpretazione. Ciò significa che, almeno in teoria, si realizza un allargamento del numero e dei tipi di "lettori autorizzati", e delle letture permesse e compatibili: lo spettatore a seconda del suo stato d'animo, del suo livello culturale, ecc. ricercherà la sua particolare emozione e stato psichico (amore, allegria, dolore, odio, coraggio, paura, ecc.) in un testo concepito per "sopportare"una gamma molto differenziata di procedure fruibili, a cui sono sottese competenze, domande, aspettative diverse. Non tutti gli approcci avranno pari importanza e pertinenza, ma tutte le interpretazioni del testo sono considerate legittime dagli autori. Ne *Il consiglio di famiglia* inizialmente lo spettatore si trova spaesato, perché non ha appigli a cui aggrapparsi: la volontà di lasciare la scena aperta si concretizza innanzitutto nell'assenza di un protagonista ben individuato e di una trama chiara. Nella situazione da noi analizzata, poi, le cose sono ancora più difficili perché il ricevente, oltre a non avere familiarità con il teatro contemporaneo, si trova di fronte ad un emittente di un'altra nazionalità. I problemi non sono tanto per la lingua (la componente verbale dello spettacolo è limitata e, in alto sulla sinistra del palcoscenico, ben visibile, c'è uno maxi schermo con i sottotitoli), ma la differenza culturale si avverte nel modo di affrontare determinate tematiche, nel tono di voce, nei linguaggi del corpo, ecc. in una serie di elementi comunemente ritenuti "naturali" e globalmente condivisi, ma che sono, in realtà, fortemente culturali. Senza conoscenze del contesto culturale della compagnia, inteso nel duplice senso di contesto artistico in cui la compagnia è nata e con il quale si è formato il genere "Nico and the Navigators", e contesto sociale in cui gli attori sono nati e cresciuti, lo spettatore "comune" interpreterà il *vehiculum* con i mezzi a sua disposizione e "colorerà" le zone d'ombra che lo spettacolo lascia in maniera istintiva e immediata.

5. Ricomposizione dell'equilibrio – in cui torna un'apparente armonia in famiglia: tutti i personaggi tornano a nascondere i loro problemi<sup>10</sup>.

### La situazione comunicativa de *Il consiglio di famiglia*

È nel momento dell'incontro tra i due comunicanti nel medesimo tempo e spazio<sup>11</sup> che il *vehiculum* recitato dagli attori diventa *testo*<sup>12</sup>, realizzando le sue possibilità di senso e i suoi effetti potenziali nel modo in cui lo spettatore li intende. È quindi importante considerare gli elementi che caratterizzano la situazione comunicativa (Si Co) in cui si instaura tale relazione (Fig. 1).

---

10 Questa esposizione ha il solo scopo di presentare l'oggetto di analisi ad un lettore che non ha assistito alla rappresentazione, con i limiti che ciò comporta: la descrizione verbale di un'opera risulta sempre imprecisa ed è particolarmente riduttiva per uno spettacolo che, come si dirà nel corso della trattazione, si propone come aperto ad una gamma molto differenziata di procedure fruibili. Per brevità, inoltre, in questa sede si tralascia la descrizione analitica delle scene dello spettacolo.

11

Ci riferiamo, in questo studio, ad uno spettacolo teatrale "tradizionale", in cui gli attori recitano di fronte ad un pubblico fisicamente presente in quel momento in quello spazio, il teatro: in questo caso tra il produttore e il ricevente vi è condivisione di tempo e di luogo ( $t_{prd}, s_{prd} = t_{rcp}, s_{rsc}$ ). Teoricamente, però, la comunicazione può realizzarsi anche con parametri spazio-temporali differenti: condivisione di luogo ma non di tempo ( $t_{prd} = t_{rcp}; s_{prd} \neq s_{rsc}$ ), condivisione di tempo ma non di luogo ( $t_{prd} = t_{rcp}; s_{prd} \neq s_{rsc}$ ), nessuna condivisione di tempo e di luogo ( $t_{prd} \neq t_{rcp}; s_{prd} \neq s_{rsc}$ ).

12

Un *testo* è un oggetto verbale relazionale (significante-significato), cioè un oggetto fisico più un possibile significato assegnabile in una situazione comunicativa. Petöfi (2004: 13)

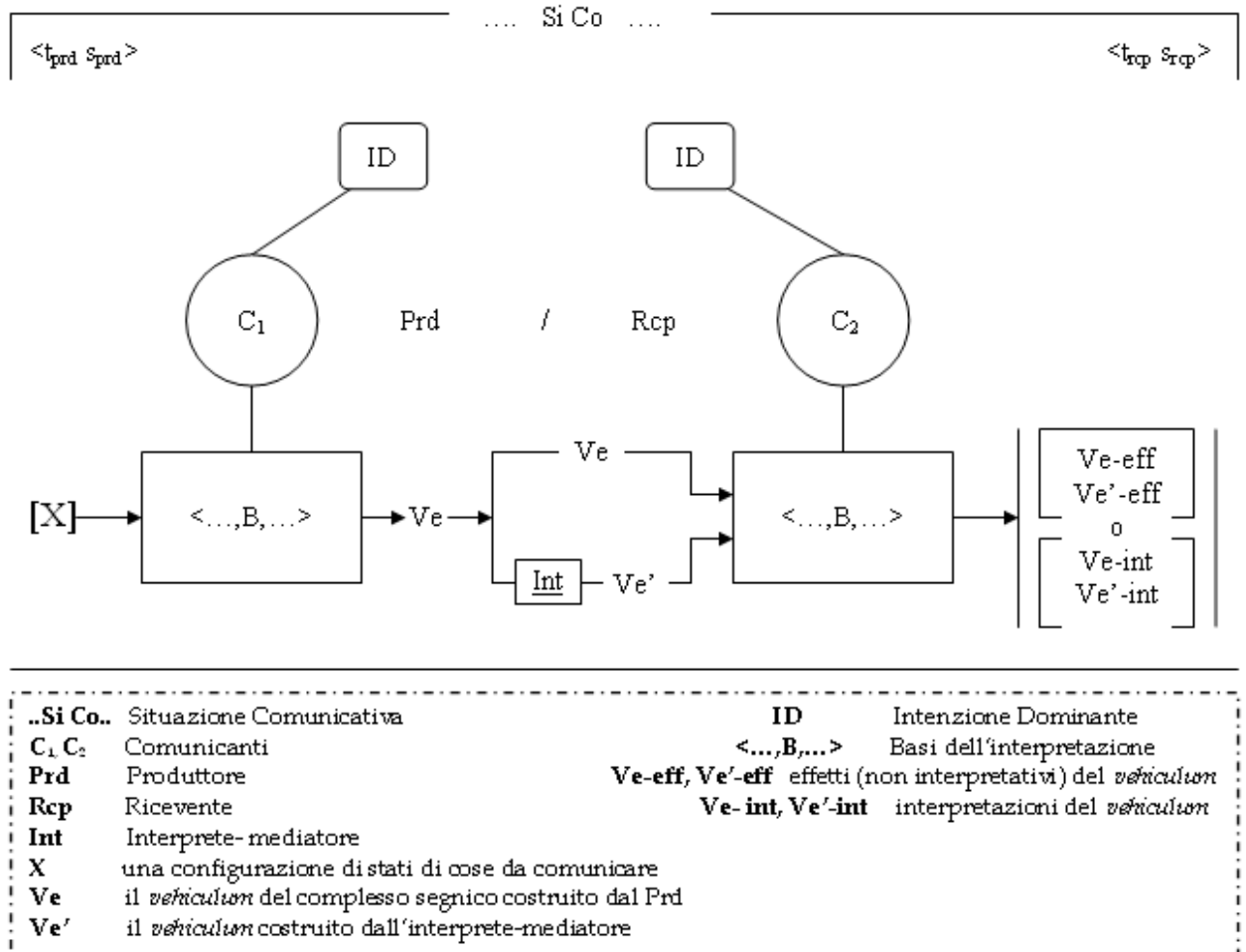


Fig. 1 Il modello della situazione comunicativa

Nel modello della situazione comunicativa, tra i due comunicanti (il Produttore e il Ricevente) è previsto un Interprete-mediatore (Int), ruolo che, nella comunicazione teatrale, è ricoperto dagli attori che mettono in scena lo spettacolo. La presenza di un Interprete nella situazione comunicativa implica che il *vehiculum* originario, ideato dal drammaturgo-Produttore, nel momento in cui viene interpretato dagli attori si trasforma in *vehiculum* secondario: è questo che arriva effettivamente al Ricevente, non il *vehiculum* e i significati che esprime il Produttore. Nel caso dell'opera da noi analizzata Produttore e Interprete coincidono.

La drammaturgia delle opere di *Nico and the Navigators*, infatti, scaturisce da un lavoro di scrittura scenica in équipe, basato sul metodo dell'improvvisazione: si sceglie un tema, in questo caso "la famiglia", e gli attori iniziano ad improvvisare, in una sorta di *brainstorming* creativo. Essi non rappresentano dei personaggi, non "recitano" nel senso proprio del termine, più che altro "agiscono" sulla scena: attraverso situazioni che hanno vissuto o che hanno colpito la loro attenzione, presentano se stessi ed esprimono sentimenti che affiorano in loro spontaneamente.

I personaggi della storia, quindi, non sono pensati “a tavolino” dal drammaturgo, ma sono definiti e caratterizzati dalle azioni fisiche compiute nello spazio scenico. Alla fine, la regista Nicola Hümpel, con un sapiente lavoro di regia, assembla le microstorie improvvisate dagli attori: lo spettacolo che emerge è, almeno nelle intenzioni, una creatura sincretica e organica, che non potrebbe essere riprodotta, allo stesso modo, se non dalla medesima compagnia<sup>13</sup>. Il testo che viene enunciato allo spettatore è, dunque, un *vehiculum* secondario molto vicino a quello primario enunciato in fase di creazione del testo<sup>14</sup>.

Come è evidenziato in Fig. 1, in ogni processo comunicativo i comunicanti hanno *input* (X), intenzioni dominanti (ID) e basi per l'interpretazione (<...,B,...>) diversi tra loro.

A teatro ciò dipende, oltre che dall'incontro di due individui o classi di individui distinti, oltretutto in questo caso di nazionalità diverse (che avranno quindi vissuto differenti situazioni e avuto stimoli dissimili), anche dal fatto che il processo di generazione del testo e quello della sua ricezione non possono essere considerati simmetrici e speculari. Essi si basano su competenze di tipo diverso: quella produttiva è una competenza *attiva*, risultante dalla somma *conoscenza + uso dei codici*<sup>15</sup> teatrali; la competenza ricettiva, invece, è *passiva* e dà conto, solamente, della capacità di comprendere/interpretare/valutare i testi spettacolari<sup>16</sup>.

Affinché ci sia comunicazione, però, non è necessario che i codici dei due comunicanti coincidano, né che siano perfettamente trasponibili, o che ci sia reversibilità lungo lo stesso canale; è sufficiente che sia attivato il canale lungo il quale deve passare il messaggio e che i comunicanti conoscano, almeno parzialmente<sup>17</sup>, i codici l'uno dell'altro. A questo proposito, in *Leggere il teatro*, Anne Ubersfeld scrive:

---

13 Nella tesi da cui è tratto questo articolo vengono esplicitati il metodo di lavoro della compagnia.

14 Diversamente da altri tipi di *vehicula* precostituiti (un libro, un film, un quadro, ecc.), la costituzione “rigida” dello spettacolo si modifica, sia pure in maniera impercettibile, a seconda del pubblico che ha di fronte: nonostante i tentativi di standardizzare il *vehiculum* attraverso le prove, il copione, ecc., ogni singola occorrenza teatrale costituisce una produzione ogni volta diversa, un *unicum* irripetibile, rivolto al pubblico fisicamente presente alla ricezione, nel momento stesso della sua produzione.

15 Nella Testologia Semiotica Pet\_fi non utilizza la nozione di codice, se non per indicare linguaggi “artificiali”, creati, per così dire, “a tavolino” (come il codice Morse, o i linguaggi formali utilizzati dagli studiosi di logica e i linguaggi di programmazione utilizzati in informatica) cfr. Orilia (1999: 8-9); Pet\_fi parla, piuttosto, di *linguaggio* e *sistema di segni*. Nel corso di questo studio si utilizzerà la terminologia di De Marinis, che per codice intende l'insieme di norme che regolano la funzione dei significanti. Nella sua accezione, i codici spettacolari sono sia quelli specificatamente teatrali sia quelli extrateatrali, che risultano dall'uso, più o meno particolare e specifico, nello spettacolo, di codici culturali non specifici. De Marinis (1982: 116 e seg.)

16 Sia la competenza attiva che quella passiva possono oscillare tra una conoscenza tacita e intuitiva (non-teorica) e una conoscenza esplicita e razionale (teorica). Le competenze attive e passive dei comunicanti sono definite globalmente non-teoriche, rispetto alla teoricità forte dell'analista. Cfr. De Marinis (1982 : 196)

17 Se ipotizziamo la comunicazione come un *continuum* tra i due poli teorici della *comprensione-comunicazione nulla* e *comprensione-comunicazione integrale*, i casi concreti di situazioni teatrali si disporranno lungo i gradi del *continuum* a seconda del livello di conoscenza che il ricevente ha dei codici dell'emittente: quando c'è conoscenza totale, saremo nel caso della comunicazione integrale, propria dello Spettatore Modello. Nel caso dello spettatore reale, invece, la condizione della reciproca conoscenza dei codici è soddisfatta solo parzialmente, e per una parte del destinatario collettivo, ma è soddisfatta sempre, grazie alla molteplicità dei codici significanti messi in gioco dallo spettacolo teatrale.

Si può capire un'opera anche senza conoscere la lingua, o senza comprenderne le allusioni nazionali e locali, o senza afferrare un certo codice culturale e complesso o desueto: è chiaro che i grandi signori o i lacchè che assistevano alle rappresentazioni di Racine non capivano nessuna delle allusioni mitologiche, essendo gli uni e gli altri ignoranti come talpe; gli spettatori parigini che hanno visto (e adorato) le rappresentazioni del *Campello* di Goldoni, messo in scena da Giorgio Strehler, non capivano il dialetto veneziano; molti di essi non erano nemmeno in grado di leggere i riferimenti alla pittura veneziana, a Guardi in particolare; restavano tutti gli altri codici, che permettevano una ricezione sufficiente dei segni [Ubersfeld, 1984: 31]

Lo spettatore considererà portatori di senso gli elementi di un codice che conosce, e elementi ridondanti, da apprezzare solo come fonte di piacere estetico, quelli che non conosce.

### **La competenza ricettiva dello spettatore (Le basi per l'interpretazione <...,B,...>)**

La Competenza dello spettatore è data dal suo sistema di precondizioni ricettive, ed è quindi necessariamente diversa da persona a persona e a seconda dei momenti<sup>18</sup>. In questa sede tralascieremo però le differenze all'interno del destinatario collettivo<sup>19</sup>, e ci soffermeremo sulla competenza ricettiva in generale, quale "strumento" che permette allo spettatore, innanzitutto, l'esecuzione di due operazioni cruciali e indispensabili:

1. riconoscere lo spettacolo come tale, distinguendolo dagli altri testi estetici e dalla vita reale;
2. ricondurre il testo ad una classe più ampia, identificandone il genere di appartenenza.

Il riconoscimento dell'evento teatrale come tale dipende dalla conoscenza del *frame*: la struttura concettuale e cognitiva impiegata dai presenti per dare senso ad una data porzione di comportamento<sup>20</sup>.

Alcuni "indicatori di confine" orientano lo spettatore, definendo ciò che è incluso o escluso dallo spazio e dal tempo del *frame*, primo fra tutti l'edificio del teatro in cui si tengono gli spettacoli e, al suo interno, il palcoscenico, l'oscuramento delle luci e il sipario; la tradizionale procedura per la

18 De Marinis definisce *Sistema teatrale di precondizioni ricettive* l'insieme strutturato dei fattori socio-culturali, ideologici, affettivi e materiali "che influenzano il comportamento cognitivo, emotivo e pragmatico dello spettatore teatrale, fornendolo di una determinata Competenza e mettendolo, così, in grado di eseguire le varie operazioni ricettive." [De Marinis, 2003: 29]. Fra i determinanti materiali del Sistema teatrale egli distingue fra:

- le conoscenze, teatrali ed extrateatrali, generali e specifiche;
- gli scopi, gli interessi e le aspettative generali e specifiche;
- le condizioni materiali di ricezione.

19 Nel destinatario collettivo, formato da persone di varie età, cultura e disposizioni psicologiche, ogni componente ha, a sua volta, intenzioni e basi per l'interpretazione differenti, che condizionano il modo di fruizione (ingenuo, colto, scientifico, banale, originale, ecc.), il livello di comprensione e i criteri di valutazione. Esiste comunque una certa omogeneità di reazione da parte del pubblico, data principalmente da tre elementi: stimolo (se una parte del pubblico ride, provoca una reazione analoga da un'altra parte), conferma (le reazioni del singolo vengono rafforzate da quello degli altri spettatori), integrazione (il singolo è incoraggiato a rinunciare alle proprie reazioni individuali in favore dell'unità più grande di cui fa parte).

20 La definizione del *frame* è tratta da Elam (2004: 91 e seg.)

quale il pubblico entra in platea gradualmente, si siede e aspetta l'abbassamento delle luci, il sipario, l'entrata degli attori in scena, ecc.

In uno spettacolo tradizionale tutto avviene sempre in questo stesso modo, in un rituale ormai familiare ad ogni spettatore, che gli permette di capire di essere di fronte ad una realtà alternativa e finzionale presentata da individui designati come attori, e di sapere che il proprio ruolo, rispetto alla rappresentazione, è quello di astante privilegiato.

Queste *convenzioni generali* [De Marinis, 1982: 124], però, valgono pienamente solo per il teatro di rappresentazione, molto meno per i fenomeni teatrali che si pongono al di fuori degli statuti della finzione drammatica o li riformulano radicalmente, come l'*happening* degli anni Settanta, il teatro di strada, il teatro d'Avanguardia contemporaneo.

Gli spettacoli promossi da Inteatrofestival appartengono a questa tipologia. L'Ente, come afferma il direttore artistico Velia Papa "orienta il proprio lavoro su nuovi formati spettacolari per trovare un nuovo modo di comunicare e dialogare con il pubblico inteso non solo come fruitore ma anche come partecipante attivo ai progetti".

Le procedure tradizionali vengono reinterpretate: i classici indicatori di confine (sipario e palcoscenico) spesso non vengono utilizzati, né negli spettacoli che si tengono nei teatri durante l'anno, né durante il Festival, quando gli spettacoli si svolgono in spazi allestiti in palestre o all'aperto e, soprattutto, non si rispetta il vincolo di demarcazione tra i ruoli degli attori e quello del pubblico. Spesso gli attori scendono nella platea, o appaiono all'improvviso da un palchetto e scendono fino al palco passando dalla platea (*Vestire gli ignudi* di Gustavo Frigerio), a volte recitano in mezzo agli spettatori coinvolgendoli nell'azione (*Inferno, i 34 canti de Il Teatro del Lemming*), altre volte chiedono di interagire tramite sms, per consigliare la protagonista e indirizzarne l'azione (*Texterritory dei Future Physical*), ecc.

Nel caso de *Il consiglio di famiglia*, si mantiene la disposizione frontale della scena all'italiana<sup>21</sup>, ma il sipario non è presente e viene disattesa l'abituale procedura teatrale per la quale il pubblico entra in sala e, successivamente, gli attori arrivano in scena e danno il via alla performance. Gli spettatori hanno dovuto attendere fuori della platea e, una volta fatti entrare, hanno trovato le luci abbassate e un attore già sulla scena.

Queste trasgressioni al tradizionale *frame*, sempre comunque giustificabili e funzionali allo spettacolo<sup>22</sup>, causano un certo spaesamento nel pubblico non abituato a spettacoli di teatro contemporaneo, ma raramente avvengono fraintendimenti totali a questo livello: le distinzioni fra

---

21 L'adozione della scena all'italiana, in cui c'è una netta separazione tra ribalta e pubblico, è funzionale alla vicenda rappresentata. Si tratta infatti di una tipologia di spazio scenico che rimanda ad un quadro, ad un oggetto da contemplare a distanza; rappresenta, agli occhi degli spettatori, una sorta di "finestra sull'inconscio", il luogo dell'onirico e del subcosciente, da cui osservare le vicende umane in modo appassionato ma distaccato da sé. Ogni famiglia, infatti, al di là delle linee generali impresse dalla società in cui viviamo, ha una specifica organizzazione interna dettata dalle personalità e dalle storie dei singoli componenti, dai ricordi, rancori e affetti di ognuno. I rapporti interpersonali in un nucleo familiare sono spesso pieni di sottintesi e risultano difficilmente comprensibili ad un estraneo, che, trovandosi spettatore delle dinamiche di una famiglia che non è la propria, ha la sensazione di essere un intruso.

22 In questo caso è come se il pubblico "si intrufolasse" nel mondo di *Nico and the Navigators* e osservasse le loro vicende di nascosto.

simulazione e realtà e fra il recitare o essere spettatori si apprendono fin da bambini attraverso il gioco quindi, se pure a volte alcune regole vengono disattese, lo spettatore è in grado, sulla base delle nuove occorrenze, di ridefinire il *frame*.

Per quanto riguarda l'individuazione del sottogenere, ossia del tipo testuale a cui appartiene il testo, essa dipende dalla conoscenza che lo spettatore ha delle convenzioni, delle regole, degli stili propri di un genere<sup>23</sup>, di un autore, di un periodo o di un'area culturale, definite da De Marinis *convenzioni particolari* [De Marinis, 1982: 126]. Il grado di conoscenza delle convenzioni particolari condiziona molto la fruizione e la comprensione di uno spettacolo: le regole di genere forniscono precise informazioni sul testo, creando nel ricevente determinate aspettative, ipotesi predittive e schemi interpretativi e dandogli la possibilità di giudicare l'appropriatezza di una certa occorrenza teatrale al tipo di appartenenza.

Lo spettatore "comune", però, raramente è a conoscenza delle convenzioni particolari su cui si fonda un testo. Riguardo a *Il consiglio di famiglia*, uno spettatore italiano dovrebbe aver già visto un'opera di *Nico and the Navigators*<sup>24</sup> o, almeno, altre opere, tra il teatro d'immagine e il teatrodanza<sup>25</sup>, ugualmente tedesche. Condizioni poco facilmente realizzabili e, peraltro, non sufficienti, perché l'artista non rimane sempre uguale a se stesso, si evolve, cambia il proprio punto di vista e il proprio modo di raccontare a seconda del tema trattato<sup>26</sup>.

Lo spettatore utilizzerà quindi altre conoscenze proprie della sua competenza ricettiva: le *conoscenze intertestuali e contestuali (o pragmatiche)*. Le prime derivano dalla sua familiarità con altri tipi di testi - ossia dalla preparazione culturale generale, dall'influenza di amici, critici, ecc. - le seconde dal contesto spettacolare<sup>27</sup>.

23 De Marinis propone un ampliamento del concetto di genere teatrale, in cui egli comprende, oltre ai generi istituzionalizzati e storicamente tramandati (tragedia, commedia, melodramma, farsa, mimo, danza, circo, ecc.), anche la produzione di un regista o di una compagnia teatrale, i lavori di una tendenza artistica o di un filone di ricerca, la produzione di un'area geografica e culturale, ecc. ossia ogni sottoclasse di testi spettacolari, di qualsiasi dimensione, delimitata in tal modo all'interno della classe macro-genere teatro, e a cui, nella fruizione, il testo è ricondotto. L'ampliamento della categoria di genere è giustificato da due ragioni: a teatro, più che altrove, i generi tradizionali tendono a sparire e non si lavora più in termini di tragedia, commedia, ecc. I nuovi generi che si affermano presentano contorni elastici, con margini sempre più ampi di accettabilità e appropriatezza, quando addirittura non si basano sull'ibridazione di regole e mezzi espressivi appartenenti a generi diversi. Inoltre, nella nostra comune esperienza di spettatori, vediamo che, nelle varie occorrenze, mettiamo in opera protocolli di lettura differenti di fronte a tipi diversi di spettacolo che non sono riconducibili a generi precisi (o noi non sappiamo farlo), ma di fatto possono essere ricondotti ad altri testi sulla base di più o meno espliciti indizi contestuali o intertestuali.

24 La compagnia di *Nico and the Navigators*, prima di presentare al pubblico di Polverigi *Il consiglio di famiglia*, aveva debuttato al *Festival di Parma*, il 21 maggio 2004 con lo spettacolo *Kainn, Wenn & Haber*, quindi tale ipotesi può effettivamente essersi verificata.

25 Teatro di immagine e teatrodanza sono i generi a cui la compagnia si avvicina maggiormente.

26 In ogni testo vengono manifestati anche alcuni elementi definiti da De Marinis *convenzioni singolari*, che il destinatario non può conoscere se non nel momento in cui assiste allo spettacolo. Infatti, mentre le convenzioni generali e particolari costituiscono dei codici esterni e anteriori al testo, le convenzioni singolari sono regole che è lo spettacolo stesso a porre. Esse, riconoscibili solo a partire dal messaggio, rendono il processo di percezione e interpretazione difficile e ambiguo: "Le convenzioni singolari, in quanto istituite *ex novo* e quindi ignote al destinatario, sono quelle che complicano lo spettacolo, che lo rendono ambiguo e "difficile", facendo della ricezione teatrale un processo interpretativo complesso, caratterizzato soprattutto da operazioni di ipo- ed extra-codifica" De Marinis (1982: 132).

27 Le *conoscenze intertestuali e contestuali* insieme costituiscono l'orizzonte di attesa preesistente con cui viene misurata la distanza estetica che lo spettacolo crea, tramite innovazioni che modificano le aspettative passate e che incideranno

Nel caso dello spettacolo in questione, a permettere l'identificazione a uno spettatore "medio", che non ha una conoscenza adeguata del teatro contemporaneo, possono infatti essere anche soltanto gli indizi relativi al luogo teatrale: prescindendo da altre somiglianze, il solo fatto di essere presentati a Inteatrofestival, allo stesso modo di altri in una palestra (o in piazza o all'aperto), induce nello spettatore un tipo di disposizioni cognitive e di *focus* attenzionale che permette di accomunarlo a spettacoli anche diversi da questo.

### La funzione del contesto spettacolare

La situazione pragmatica è in grado di attivare nello spettatore sia la competenza teatrale generale (a seconda del luogo in cui si trova, lo spettatore rielabora il *frame* in modo da considerare "teatrale" la situazione che vive) sia la competenza teatrale specifica, ossia la capacità di ricondurre il testo ad una classe di appartenenza (genere) e di valutarne l'appropriatezza<sup>28</sup>.

I tratti riguardanti la situazione in cui si realizza la comunicazione rivestono quindi una grande importanza nella ricezione e interpretazione del testo, e ancor più nel nostro caso, dove sono in effetti le uniche evidenze disponibili per lo spettatore, che non capisce le caratteristiche di genere né quelle tipiche della diversa nazionalità<sup>29</sup>. Infatti, di fronte a convenzioni particolari, che per lo più ignora, e convenzioni singolari, che si manifestano nel momento dell'enunciazione del testo, il ricevente elabora la propria interpretazione del *vehiculum* creando addirittura una teoria transitoria da inferenze elaborate, soprattutto, sulle informazioni relative al contesto spettacolare. Diventano significativi: il "contenitore", cioè la rassegna in cui lo spettacolo è inserito, il luogo e il tempo dell'enunciazione, la disposizione del luogo fisico (l'edificio e il tipo di relazione materiale che esso crea fra spettacolo e spettatore) e i "testi parassitari", cioè le informazioni che nel contesto vengono date sullo spettacolo.

---

anche sulle future. Secondo Jauss un'opera ha valore estetico nella misura in cui provoca nel ricevente un *cambiamento di orizzonte*, spiazzando le sue aspettative. Il valore dell'opera è dunque misurato dalla *distanza estetica* fra "l'orizzonte di attesa preesistente e l'opera nuova" Jauss (1967) in De Marinis (1982: 185).

28 "[I tratti] riguardanti il contesto spettacolare rivestono senza dubbio una importanza molto maggiore nella definizione del genere testuale e soprattutto nella sua ricezione/interpretazione. Sarà quindi opportuno (...) parlare di una *gerarchia di tratti*, nella quale gli indizi contestuali-pragmatici occupano un posto preminente rispetto agli altri, per quel che concerne il riconoscimento dall'occorrenza, da un lato, e la valutazione della sua appropriatezza, dall'altro" De Marinis (1982: 204).

29 De Marinis sostiene che la rilevanza dei tratti contestuali è riscontrabile nella ricezione di tutti i tipi di opere, anche nel caso di "opere di genere", ma vale in modo peculiare nella ricezione di opere "innovative", che si basano su *convenzioni particolari e singolari*, di cui lo spettatore non ha competenza, e non su convenzioni di genere tradizionalmente inteso. Per approfondimenti sull'importanza del contesto vedi anche: Van Dijk (1979: 153), in letteratura; Wolf, in Casetti, Lumbelli e Wolf (1978: 36), nella comunicazione televisiva.

## Il contenitore: Inteatro e il Festival Internazionale

Nato come Festival Internazionale Inteatro nel 1977, oggi l'Ente<sup>30</sup> svolge nei settori del Teatro e della Danza attività di produzione, ospitalità, promozione e perfezionamento professionale, in cui conferma l'apertura internazionale, la storica vocazione verso l'interdisciplinarietà tra le arti, l'innovazione dei linguaggi artistici, la ricerca, la valorizzazione dei nuovi talenti. Dal 2005 tutte queste attività, che si realizzano nel corso dell'intero anno, sono riunite sotto l'unica sigla *Inteatrofestival*, per ricordare la storica importanza del festival Internazionale.

Inteatro ha sede nella Villa Comunale Nappi di Polverigi, edificio seicentesco circondato da un parco secolare, dotato di sale prove e alloggi adatti ad ospitare residenze prolungate di creazione artistica e periodi di formazione.

L'iniziativa dell'Ente più conosciuta e apprezzata, sia in Italia che all'estero, è il festival estivo<sup>31</sup>, che propone le più significative e singolari esperienze artistiche della scena italiana ed internazionale: opere innovative sul piano formale e attuali sul piano dei contenuti, che attingono a diversi ambiti artistici.

Dall'inizio della sua attività, il Festival ha ospitato più di 700 compagnie da tutti i Paesi del mondo, caratterizzandosi come una vetrina di giovani talenti ed affermati *performers* che perseguono la strada della ricerca artistica e dell'innovazione culturale.

Gli artisti allestiscono gli spettacoli in luoghi inediti ed inconsueti, che permettono loro una libertà espressiva non condizionata dalle dimensioni dello spazio canonico: nel parco ("Teatro del Parco"), nelle sale della villa, in piazza, nell'atrio della scuola media, in palestra, nelle vie del paese. // *consiglio di famiglia* è stato recitato in un pallone: il "Teatro della Luna".

L'attività di produzione si indirizza ai nuovi talenti, alle coproduzioni internazionali, alla ricerca di nuovi linguaggi espressivi e nuovi formati teatrali, all'interazione tra la danza e la musica dal vivo.

L'Ente è riconosciuto all'estero come una tra le realtà più importanti del panorama europeo<sup>32</sup>, ed è diventato un punto di riferimento sia per il pubblico che per gli artisti marchigiani<sup>33</sup>.

---

30 Inteatrofestival è un'Associazione con personalità giuridica costituita da Provincia di Ancona, Comune di Polverigi e Comune di Jesi. È riconosciuto e finanziato dalla Regione Marche e dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali come "Ente di Promozione della Danza" e "Impresa teatrale di Produzione".

31 "Manifestazione nata nel 1977 in un piccolo paese delle colline marchigiane, il Festival Internazionale Inteatro di Polverigi rappresenta uno dei momenti più significativi nel panorama dei festival europei" Cappa, Gelli (1998: 857)

32 Nel 1981 Inteatro è stato tra i creatori l'Informal European Theatre Meeting (IETM, oggi con sede a Bruxelles) nodo di collegamento tra operatori teatrali di tutto il mondo; successivamente ha costituito il DMB, Danse Bassin Méditerranée; nel 1985, 1986 e 1987 ha prodotto Expò Teatro Italia, manifestazione destinata a promuovere all'estero il teatro italiano e a favorire la coproduzione europea; nel 1990 ha creato l'Archivio del Teatro di Villa Nappi, una sorta di centro stabile di memoria teatrale; quindi, per attivare una rete internazionale di collegamenti a fini formativi, ha istituito il Fondo di Mobilità Roberto Cimetta, con sede a Parigi, e il circuito di promozione dei giovani artisti europei, Jungehunde.

33 Riguardo al rapporto con gli artisti, Inteatro punta molto sulla formazione e sulla produzione, come mezzi di sviluppo della cultura contemporanea. Sostiene infatti il direttore Velia Papa: "Noi concepiamo ancora la cultura solo come tutela e conservazione del patrimonio. Ma abbiamo il dovere di lasciare alle generazioni future anche manifestazioni della nostra peculiarità di epoca. Per questo è tanto importante investire nella formazione, e per questo abbiamo allevato qui giovani che

Dal 2006 Villa Nappi è sede del progetto IFA\_InteatroFestival Academy: tre mesi dedicati all'ospitalità di giovani artisti provenienti da tutta Europa, selezionati con bando internazionale. Il progetto alterna periodi di ricerca individuale a incontri di lavoro con artisti già affermati sulla scena internazionale.

Le attività organizzate durante l'anno e la fama di cui Inteatro gode creano nello spettatore precise aspettative riguardo al tipo di artisti presenti al festival, al loro stile, ai mezzi espressivi da loro utilizzati, al rapporto che essi instaurano con lo spazio scenico e con il pubblico e ai temi trattati, che lo spingono a porre in atto un preciso protocollo di lettura degli spettacoli del festival.

### **L'edizione 2004: scelte artistiche e motivazioni**

La XXVII edizione del festival si è svolta dal primo al quattro luglio 2004. L'organizzazione ha predisposto un calendario molto denso di appuntamenti (almeno quattro spettacoli in ogni serata): sono stati proposti otto spettacoli in esclusiva o in anteprima nazionale, un laboratorio formativo di tre giorni e un *workshop* di due, collegato al progetto ADE (Art Digital Era)<sup>34</sup>; hanno partecipato undici compagnie.

Il programma del festival privilegiava tre tipologie di spettacolo: produzioni straniere, italiane, legate all'utilizzo delle tecnologie digitali (progetto ADE).

*Il consiglio di famiglia* di *Nico and the Navigators* è stato proposto tre sere su quattro, due volte in "prima serata"<sup>35</sup>.

Riguardo agli spettacoli italiani, la compagnia di maggior rilievo è stata lo storico *Il Teatro del Lemming* con *Inferno – i trentaquattro canti*, mentre il *TPO*, con *CCC (Children Cheering Carpet)*, lo è stato per le nuove tecnologie.

Hanno partecipato, inoltre, le compagnie straniere *Bilderwerfer* (Vienna), *Future Physical* (Londra),<sup>36</sup> *Stan's Cafè* (Birmingham), *Gilles Baron* (Parigi) e le compagnie italiane di *Massimiliano Civica* e del palermitano *Claudio Collovà*.

Al di fuori di queste tre direzioni, il festival ha proposto la cantante brasiliana *Bia* che, con il suo concerto, ha festeggiato l'inizio del festival e lo spagnolo *Leo Bassi*, accusatore del conformismo mediatico e politico, definito dalla stessa Papa il "Beppe Grillo spagnolo". Leo Bassi, nei quattro

---

ora lavorano benissimo all'estero, che si sono affermati lontano da qui. Le eccellenze non nascono nel deserto, hanno bisogno di grandi maestri, per questo bisogna investire in formazione culturale, anche nello spettacolo [Niccolini, 2005].

34 ADE *Art Digital Era* è un progetto con attività di produzione, formazione e divulgazione legate al mondo della creatività digitale.

35 Il Festival di Inteatro, tradizionalmente, propone gli spettacoli alle 21.45 e alle 23, i laboratori e i workshop durante il pomeriggio. Nel 2004, per esigenze tecniche, alcune rappresentazioni si sono svolte anche alle 20.30 (*Massimiliano Civica*) e nel pomeriggio (*Stan's cafe*).

36 Insieme al *TPO*, compagnia italiana di Prato, *Bilderwerfer* e *Future Physical* hanno partecipato al progetto ADE, proponendo rispettivamente: una fiaba sensoriale, racconto di un viaggio nella natura, ispirata ai paesaggi del giardino giapponese, simulata dal computer (*TPO*), uno spettacolo di danza costruito attraverso video e installazioni digitali (*Bilderwerfer*), uno spettacolo interattivo, in cui la protagonista agiva in base ai consigli e alle indicazioni del pubblico che, attraverso l'invio di sms, era parte attiva nella costruzione della trama.

giorni del festival, ha tenuto un laboratorio intitolato *L'arte della provocazione* e, nell'ultima serata, ha chiuso il festival con il suo spettacolo *Vendetta*, titolo emblematico di una rivincita spettacolar-politica.

### **Testi parassitari: “istruzioni per l’uso” a beneficio dei destinatari**

Di fronte al numero e alla varietà delle proposte, il pubblico del festival, per orientarsi, ricerca quelli che De Marinis definisce *segnali contestuali di genere* (impliciti ed espliciti), cioè gli elementi, legati alle circostanze dell'enunciazione spettacolare, che, oltre a consentire il riconoscimento del testo spettacolare come teatrale, attivano nello spettatore le competenze necessarie per ricondurre il testo ad una tipologia di appartenenza, e, su quella base, interpretarlo.

Tali segnali contestuali sono, principalmente, le *etichette di genere*: il nome dell'autore, del regista e degli attori, il luogo teatrale e le sue caratteristiche (all'aperto o al chiuso, ad esempio), o altri contrassegni “più propriamente metatestuali” come il titolo e il sottotitolo dello spettacolo, la trama, le presentazioni e le critiche.

Queste indizi sono contenuti nei testi parassitari che precedono e accompagnano il testo, che agiscono come vere e proprie “istruzioni per l'uso” a beneficio dei riceventi, predisponendo lo spettatore alla ricezione del *vehiculum* [De Marinis, 1980: 206].

Tali testi esercitano, come sostiene Keir Elam a proposito delle recensioni (ma mi sembra che il discorso possa essere esteso anche agli altri testi), un'influenza privilegiata e decisiva sulle aspettative del pubblico, commisurata alla credibilità del loro produttore agli occhi del singolo spettatore:

La recensione costituisce, prima dell'avvenimento, un *frame* esplicito e secondario di tipo “metalinguistico”, cioè parassitario rispetto al linguaggio oggetto, la *performance*, che determinerà in misura minore o maggiore la decodificazione, a seconda della fiducia che lo spettatore ha nel giudizio del critico [Elam, 2004: 98].

### **I testi parassitari creati da Inteatro**

Inteatro non produce testi parassitari per i singoli spettacoli all'interno del festival, ma pubblicizza l'intera manifestazione come un “evento complesso” all'interno del quale vengono proposti alcuni spettacoli.

Questa strategia comunicativa è dovuta al fatto che l'Ente propone, spesso in anteprima nazionale, spettacoli di compagnie straniere di cui il pubblico non ha mai sentito parlare, e che, quindi,

difficilmente sarebbe invogliato ad andare a vedere<sup>37</sup>. Per questo è necessario offrire al pubblico una sorta di “punto fermo”, una cornice immutabile negli anni, che si ponga come garanzia: in questo modo lo spettatore, fidandosi di Inteatro che già conosce o di cui ha sentito parlare, per il semplice fatto che sono proposti all’interno del festival, andrà a vedere gli spettacoli.

Tale strategia comunicativa, insieme, naturalmente, all’organizzazione stessa del Festival, ha due conseguenze, una di natura psicologica, l’altra più commerciale.

Lo spettatore sente di “entrare in un mondo”, di prendere parte ad un evento e non di andare semplicemente a vedere un spettacolo, come quando va a teatro normalmente. Nel periodo del Festival è come se la vita normale si interrompesse e il pubblico si lasci contagiare dall’atmosfera generale<sup>38</sup> e abbandoni i propri tradizionali schemi mentali: ponendo la sua fiducia nel Festival, egli è, quindi, più coinvolto emotivamente e mentalmente, e mette in atto protocolli di lettura dei *vehicula* più aperti al nuovo e a ciò che esula dalle proprie competenze (teatrali ed extrateatrali)<sup>39</sup>.

L’altra conseguenza, che in questa sede, però, interessa meno, riguarda il fatto che molti spettatori, invogliati dalla comunicazione integrata, spesso non si limitano ad un solo spettacolo, ma cercano di vederne il maggior numero possibile<sup>40</sup>.

È però spontaneo chiedersi: questa strategia comunicativa permette effettivamente allo spettatore di farsi un’idea, sufficientemente approfondita, dei singoli spettacoli che va a vedere?

Nel caso de *Il consiglio di famiglia* di Nico and the Navigators, grazie ad una serie di “coincidenze”, mi sembra si possa rispondere di sì, mentre in generale si possono avanzare alcuni dubbi, perché non tutti gli spettacoli hanno tratti coerenti con ciò che viene comunicato dal materiale promozionale del Festival.

## Il materiale promozionale del festival

Il materiale promozionale della XXVII edizione del Festival Internazionale prevedeva: manifesti 100 x 140 cm, manifesti 6 x 3 m<sup>41</sup>, *brochure*, cartoline<sup>42</sup>, foglio si sala, sito Internet. In questa sede ci

37 Una dimostrazione di come sia difficile attirare l’attenzione del pubblico quando si propongono spettacoli innovativi e stranieri, si è avuta nella stagione del teatro “La Fenice” di Senigallia, di cui Inteatro si è occupato per la prima volta quest’anno. È stato proposto lo spettacolo della compagnia americana *Big Art Group*, già ospite al Festival Internazionale nel 2003, dove aveva riscosso un enorme successo di pubblico. A Senigallia, invece, il pubblico si è mostrato diffidente: nella prima delle quattro sere non si è riusciti a riempire la platea e, solo dopo le prime critiche positive, il pubblico è accorso, tanto numeroso che l’ultima sera diverse decine di persone non sono riuscite a vedere lo spettacolo. Questo esempio dimostra quanto una cornice che raccoglie gli eventi “forte” aiuti molto ad arrivare ad ottenere l’attenzione del pubblico.

38 A tal proposito il giornalista e critico teatrale Giovanni Sgardi, riferendosi ad una vecchia edizione del Festival, ha scritto: “Spettacolo dietro spettacolo, senza tregua, fino all’ossessione. Nel parco di Polverigi si intreccia la trasgressione collettiva che oggi pulsa di un cuore internazionale. E’ esplosa ieri la festa di Inteatro, e come tutte le feste bisogna viverla e non cercare di capirla...” Sgardi (1999)

39 Gli spettacoli all’interno del Festival esulano dalle competenze teatrali dello spettatore, in quanto spettacoli innovativi, e da quelle extrateatrali, in quanto spettacoli stranieri.

40 Inteatro, per favorire questa tendenza, ha da anni adottato la formula del *Carnet*, un biglietto unico che dà diritto a 6 ingressi a scelta, tra i vari spettacoli con prezzi equivalenti.

limiteremo a prendere in analisi la veste grafica del festival e la sua applicazione al manifesto e alla *brochure*.

Nel materiale in oggetto, i segni visivi e verbali presentano due contenuti complementari<sup>43</sup>: le immagini rappresentano ciò di cui si parla nel testo e ne accrescono le informazioni.

Prima di esaminare i contenuti del segno verbale, osserveremo l'aspetto *grafico* e *perigrafico*<sup>44</sup> del materiale promozionale: esso, benché sia "una continuazione dei contenuti ottenuta tramite altri mezzi", riveste, rispetto ad essi, un'importanza maggiore, perché è il primo elemento che il pubblico percepisce e sulla cui base si crea le prime aspettative su ciò che andrà a vedere<sup>45</sup>.

Come emblema del festival, è stata utilizzata una foto di Sinta Tamsjadi di *Nico and the Navigators*, l'attrice che ne *Il consiglio di famiglia* è Ellen, la madre.

La foto (Fig. 2) è tratta da uno spettacolo del 1999, *Lucky Days, Fremder!* (Buona fortuna, straniero!)<sup>46</sup>, spettacolo esteticamente simile, nei colori, a *Il consiglio di famiglia*<sup>47</sup>.

Nell'immagine del Festival (Fig. 3), la foto è stata rovesciata e non si vedono la figura dell'altro attore sullo sfondo né il volto dell'attrice, tagliato all'altezza degli occhi: ciò aumenta l'ambiguità e la comicità dell'immagine, perché dalla sola espressione delle labbra non si capisce lo stato d'animo della donna.

41 Il manifesto 6 x 3 m aveva, sulla metà di sinistra, la stessa immagine del 100 x 140 cm, sulla metà di destra, l'elenco delle compagnie come sulla facciata della *brochure*.

42 La cartolina, anteriormente, era come la facciata della *brochure* e, posteriormente, presentava l'elenco degli spettacoli di ogni compagnia.

43 Segni visivi e verbali possono instaurare tra loro vari tipi di relazioni:

- il testo descrive l'immagine;
- l'immagine presenta un oggetto di cui si parla nel testo senza accrescere in modo sostanziale le informazioni del testo stesso (il testo autonomamente fornisce gli stessi elementi);
- testo ed immagine presentano due contenuti complementari;
- l'immagine fornisce un background di ciò di cui si parla nel testo;
- l'immagine fornisce un esempio di quanto si parla nel testo;
- il testo è il Generale, l'immagine il Particolare;
- il testo rappresenta il Problema, l'immagine la Soluzione;
- il testo è la Causa, l'immagine l'Effetto

[Tale classificazione è basata su quella, relativa agli ipertesti, elaborata da Pier Giuseppe Rossi (s.d.)]

44 Secondo la classificazione di Hartmund Schröder dei segni non verbali nei comunicati multimediali, i segni visivi sono divisi in due gruppi: *grafici* e *perigrafici*. All'interno dei segni grafici si distinguono i segni *scritti* (note e di scrittura, in cui vanno considerati gli aspetti *grafemici* e *perigrafemici*, tipografici e topografici) e i segni *non scritti* (iconici, schematici, simbolici). All'interno dei perigrafici, invece, si distinguono i segni di *colore* e di *luce*. Per approfondimenti vedi: Schröder (1995)

45 Nell'analisi dei testi parassitari mi limiterò a descriverne l'efficacia solo relativamente alla loro funzione informativa riguardo a *Il consiglio di famiglia*: non darò quindi giudizi estetici né valutazioni sulla coerenza complessiva dei comunicati.

46 *Lucky Days, Fremder!* parla delle differenti forme e dei rituali dell'addio: con le persone, con i luoghi, con delle fasi, ma anche con la vita stessa.

47 Non in tutti gli spettacoli di *Nico and the navigators* si utilizzano tinte così accese: *Helden & Kleinmut*, ad esempio, è giocato sulle tinte calde del rosa e del marrone, in *Kain Wenn & Aber*, c'è una forte predominanza del celeste e del grigio, in *Lilli in putgarden*, del giallo pastello e del bianco, in *Eggs on earth*, dei toni pastello dell'azzurro, rosa e marrone.



Fig. 2 Sinta Tamsjadi in *Lucky Days, Fremder!*(1999)



Fig. 3 L'immagine del Festival 2004  
 (manif. 100 x 140 cm)

Sono state inoltre sovrapposte delle “etichette” sul soprabito dell’attrice: quelle sul lato destro, contengono le indicazioni riguardanti il festival (INTEATRO, FESTIVAL INTERNAZIONALE POLVERIGI, 1-4 LUGLIO 2004), l’altra, a sinistra, sopra la testa di un malizioso gallo che esce dal soprabito, è un punto esclamativo, un’indicazione metatestuale importante di due aspetti del Festival, l’ironia e il doppio senso.

La grafica del materiale promozionale rimanda al gusto degli anni settanta per la geometria, sia per i caratteri tipografici delle scritte, sia per i colori utilizzati.

Riguardo alle caratteristiche tipografiche, l’utilizzo del grassetto maiuscolo assolve ad una funzione di richiamo dell’attenzione, dà enfasi, “grida” all’astante le indicazioni fondamentali che vuole fargli arrivare: chi (Inteatro), cosa (Festival Internazionale), dove (Polverigi), quando (1-4 luglio 2004).

I colori, verde acido e rosso, sono due colori complementari<sup>48</sup>, entrambi chiari, ma l’uno freddo e l’altro caldo: il loro accostamento crea un contrasto energico e vigoroso, ulteriormente esaltato dalle etichette, bianche con le scritte nere, di forma rettangolare<sup>49</sup>. Complessivamente, l’immagine

48 Due colori sono complementari quando si tratta di un primario (rosso) e di un secondario ottenuto dalla mescolanza degli altri due (giallo e blu). Se usati in rapporto di vicinanza, i complementari affaticano la vista, ma l’utilizzo delle etichette bianche con scritte nere, mitiga quest’effetto.

49 Itten, nella sua “teoria espressiva del colore”, ha teorizzato che il colore acquista un valore espressivo particolare a seconda dell’area a cui è accostato. Egli ha addirittura posto in rapporto gli effetti cromatici con quelli formali, delineando

comunica allo spettatore energia, forza, un'allegria confusione, l'idea di un evento che non passerà inosservato, ma lascerà il segno.

Anche nella *brochure* (Fig. 4), si alternano il rosso, sfondo della 1° facciata interna (Fig. 5), e il verde acido della copertina e dello sfondo della 2° facciata, *brochure* completamente aperta (Fig. 6).

Nella densità e confusione di immagini e colori della pagina, ciò che attira di più l'attenzione sono gli elementi in bianco, che comunicano: la provenienza della compagnia, il luogo e le date degli spettacoli, le informazioni "esclusiva nazionale" e "prima italiana". Queste due ultime indicazioni, apparentemente, assolvono ad una funzione informativa, ma i loro effetti perlocutori sono di sottolineare l'esclusività dell'evento, così da invogliare il pubblico ad assistervi, e di confermare l'immagine di Inteatro quale officina di novità e esclusività.

---

una corrispondenza simbolica tra forme e colori fondamentali (quadrato- rosso, triangolo- giallo, cerchio-blu). Le etichette e le scritte massicce e spigolose mi sembrano esaltare l'impatto del verde e del rosso. Appiano (2003)



Fig. 4 brochure chiusa



Fig. 5 brochure 1° facciata (Nico and the navigators in alto a sinistra)



Fig. 6 brochure 2° facciata

Nella *brochure* lo spettatore trova brevi informazioni sullo spettacolo<sup>50</sup> : non si racconta niente della storia, non si danno indicazioni sul tema, sull'epoca, sul luogo in cui la vicenda è ambientata, si sottolinea solo il genere teatrale di *Nico and the Navigators* ("mix surreale e ludico di teatro fisico e visuale, danza, testo e design"), peraltro senza sottolineare che tutti questi elementi non sono degli "accessori" che arricchiscono la scena, ma concorrono a scrivere la storia. Il testo ha una funzione più pubblicitaria che informativa e sottolinea l'"obbligo morale", che un pubblico accorso ad un festival internazionale ha, di recarsi a vedere lo spettacolo. ("Evento da non perdere con uno dei più acclamati gruppi della nuova scena mittleuropea").

Vi sono inoltre i nomi dei membri dell'*énsamble* e dell'ideatrice e regista: quest'ultima indicazione permette allo spettatore di capire che si tratta di una creazione originale della compagnia.

Leggendo tutti i *credits*, lo spettatore può anche apprendere che l'opera è stata prodotta in collaborazione con la fondazione "Bauhaus Dessau" e, se la conosce, questo dato lo aiuterà a formarsi un'ulteriore aspettativa riguardo ai tratti stilistici della compagnia.

Manifesti, *brochure* e cartoline relativi all'intero festival, quindi, orientano lo spettatore verso l'ironia, i doppi sensi, un'allegria confusione e un'estetica "anni settanta" caratterizzata da forme geometriche e tinte forti in contrasto tra loro.

Dal momento che tali tratti sono tutti presenti ne *Il consiglio di famiglia*, anzi, ne sono gli elementi qualificanti, il fatto di averli già incontrati nei testi pubblicitari del festival, faciliterà al destinatario la ricezione del *vehiculum*: la geometria scenografica, il perenne contrasto tra il rosso e il giallo, le allusioni sessuali e i doppi sensi degli attori che lo spettatore si troverà di fronte, gli risulteranno "familiari".

Questo, naturalmente, avviene perché l'immagine utilizzata come emblema del Festival deriva da uno spettacolo di *Nico and the Navigators* e, quindi, in essa si ritrovano quegli stessi tratti di genere presenti ne *Il consiglio di famiglia*<sup>51</sup>.

## Conclusioni

In questo articolo si è descritta la situazione comunicativa in cui è stato rappresentato *Il consiglio di famiglia*, un testo spettacolare di teatro contemporaneo di una compagnia straniera, i berlinesi *Nico and the Navigators*. L'obiettivo era sottolineare come il pubblico, in particolare nella ricezione di opere

---

50 Questo il testo della *brochure*: "La catastrofe irrompe nel quotidiano. Impossibile mantenere il controllo. Il consiglio di famiglia è un mix surreale e ludico di teatro fisico e visuale, danza, testo e design nello spirito di Charlie Chaplin, Woody Allen e Buster Keaton. Evento da non perdere con uno dei più acclamati gruppi della nuova scena mittleuropea!"

51 Al contrario, per il pubblico che si reca a vedere uno spettacolo di altro tipo, ad esempio *CCC (Children Cheering Carpet)* del *TPO* di Prato, una fiaba rivolta anche ad un pubblico di bambini, i testi pubblicitari del Festival non risultano utili ma, al contrario, fuorvianti, perché creano delle aspettative che non verranno soddisfatte. Lo spettatore, in questo caso, avrà comunque a sua disposizione gli strumenti di approfondimento prodotti da Inteatro: la presentazione dello spettacolo all'interno della *brochure*, il foglio di sala e le spiegazioni sul sito Internet.

“innovative”, si serve degli elementi contestuali per aiutarsi nella ricezione ed elaborare una propria teoria interpretativa del testo.

Per questo abbiamo illustrato, innanzitutto, il contesto spettacolare della rappresentazione, Il Festival Internazionale di Polverigi, mettendo in luce anche la conoscenza pregressa che lo spettatore “medio” ne ha. Quindi abbiamo analizzato il materiale promozionale che, nell’edizione 2004 del festival, ha accompagnato *Il consiglio di famiglia*, sottolineando gli elementi che potevano essere utili allo spettatore.

Sarebbe ora interessante approfondire sperimentalmente come gli elementi contestuali influenzano la ricezione di uno spettacolo.

Quanto e in che cosa sarebbero differenti le interpretazioni del testo date da un gruppo di spettatori mai stato al festival e che non ha avuto modo di leggere o di vedere alcuna presentazione del testo e quelle date da un altro gruppo che, abituale frequentatore del festival, ha avuto la possibilità di leggere e vedere i testo predisposti da Inteatro e dalla compagnia?

## Bibliografia

AA.VV.,

- 1995 *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana, vol. 2. Semiotica, Teoria della comunicazione e Filosofia del linguaggio*, Macerata, Università degli Studi, Dipartimento di Filosofia e Scienze Umane.

APPIANO AVE,

- 1999 *Comunicazione visiva. Apparenza, realtà, rappresentazione*, Torino, Utet, 2003

BALBONI PAOLO,

- 1999 *Parole comuni culture diverse: guida alla comunicazione interculturale*, Venezia, Marsilio Editore

BARTOLUCCI GIUSEPPE,

- 1968 *La scrittura scenica*, Roma, Lerici  
1970 *Teatro-corpo, teatro-immagine: per una materialità della scrittura scenica*, Padova, Marsilio Editori  
1973 *Mutations, l'esperienza del teatro immagine*, Roma, Lerici

CAPPA FELICE, GELLI PIERO (a cura di),

- 1998 *Dizionario dello spettacolo del '900*, Milano, Baldini & Castoldi

DE MARINIS MARCO,

- 1982 *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani  
1988 *Capire il teatro*, Firenze, Bulzoni, 2003  
1999 *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni

ECO UMBERTO,

- 1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani  
1998 *Il superuomo di massa, retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani

ELAM KEIR,

- 1980 *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York, Methuen, trad. it. Cioni (a cura di), *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 2004 (prima ed. 1988)

GASPARRO ROSALBA,

1983 *Il testo e l'immaginario. Argomenti di semiotica teatrale*, Palermo, La Palma

GROTOWSKI JERZY,

1970 *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni

HALL EDWARD T.,

1966 *The hidden dimension*, New York, Doubleday & Co., trad. It. *La dimensione nascosta*, Milano, Bompiani, 1968

LA MATINA MARCELLO,

2004 *Cronosensibilità*, Roma, Carocci

MANGO LORENZO,

2003 *La scrittura scenica*, Firenze, Bulzoni

MOLINARI CESARE,

2003 *Storia del teatro*, Milano, Laterza

PETÖFI JANOS S.,

2004 *Scrittura e interpretazione*, Carocci, Roma

RUFFINI FRANCO,

1978 *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma, Bulzoni

UBERSFELD ANNE,

1977 *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales; trad. it. *Théâtrikon. Leggere il teatro*, Roma, La Goliardica, 1984

VOLLI UGO

2000 *Manuale di semiotica*, Roma, Laterza, 2001

## Articoli

AA.VV.,

1996 "Ivrea 67. Convegno per un nuovo teatro",  
[www.trax.it/olivieropdp/ateatro44.asp#44and4](http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro44.asp#44and4) [ultima consultaz. 14.06.05]

INFANTE CARLO,

S.d. "L'ultimo pioniere", [www.idra.it/cyberia/ultimoPi.htm](http://www.idra.it/cyberia/ultimoPi.htm)  
[ultima consultazione 14.06.05]

HESS-LÜTTICH ERNEST W. B.,

1993 "L'universo segnico della comunicazione multimediale" in *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana, vol. 1. Semiotica, Aspetti generali. Quadro interdisciplinare della ricerca*, pp. 9-29, Macerata, Università degli Studi, Dipartimento di Filosofia e Scienze Umane

KLETT RENATE,

2003a "Dite si all'orizzonte!" *Die Zeit*, 4.12.03

2003b "Nello spirito di Jacques Tati, Woody Allen e Buster Keaton", *Die Zeit*, 4.12.03

NICCOLINI LUCILLA,

2005 "Per avere visibilità l'evento da solo non basta", *Corriere Adriatico*, 22.04.05

ORILIA FRANCESCO,

1999 "Capitolo I. Teoria generale dei linguaggi" in *Dispense di Semiotica. Modulo II*, Macerata, Corso di laurea in Scienze della comunicazione, A. A. 1999-2000.

QUINE WILLARD VAN O.,

1959 "Meaning and Translation", in Reuben Brower, *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press; trad. It. *Significato e traduzione*, in Nergaard Siri, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995

ROSSI PIER GIUSEPPE,

S.d. "Produzioni multimediali (scrittura collaborativa)"  
[www.edulab.it/edu/materiali/multi/index.htm](http://www.edulab.it/edu/materiali/multi/index.htm) [ultima consultaz. 14.06.05]

SCHRÖDER HARTMUND,

1995 "Aspetti semiotici di testi multimediali" in *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana, vol. 2. Semiotica, Teoria della comunicazione e Filosofia*

*del linguaggio*, pp. 9-24, Macerata, Università degli Studi, Dipartimento di  
Filosofia e Scienze Umane

### **Audiovisivi**

2004 *Der Familienrat*, Polverigi, Inteatro, 4.07.2004

2003 *Der Familienrat*, Feignies, Corduafilm

### **Siti Internet**

[www.edulab.it](http://www.edulab.it)

[www.idra.it/cyberia](http://www.idra.it/cyberia)

[www.inteatro.it](http://www.inteatro.it)

[www.navigators.de](http://www.navigators.de)

[www.trax.it](http://www.trax.it)