



Matteo Paoletti

***Theatre on a Line* di Cuocolo/Bosetti. Il teatro al telefono al tempo della pandemia: una conversazione con Renato Cuocolo**



Abstract

L'articolo si concentra sulle modalità con cui alcune istituzioni teatrali italiane hanno fronteggiato la pandemia da coronavirus e la chiusura forzata delle sale nella prima fase dell'emergenza sanitaria. La prospettiva adottata è quella di *Theatre on a Line* di Cuocolo/Bosetti, spettacolo del 2011 ripreso nella primavera-estate del 2020 da una pluralità di soggetti produttori. Interamente costruito intorno a una telefonata tra l'attrice Roberta Bosetti e uno spettatore a casa, il lavoro indaga le paure attraverso l'intimità del mezzo telefonico. A quasi dieci anni dal debutto, una produzione tra le più estreme - e meno riprese - della compagnia italo-australiana acquista nuovi significati, diventando uno strumento disponibile per continuare a produrre teatro in un momento di crisi. L'articolo ricostruisce in prospettiva storica il rapporto tra telefono e teatro, sviluppandosi in una conversazione con il drammaturgo Renato Cuocolo e con il direttore del Teatro della Tosse Amedeo Romeo, tra i primi a riprendere lo spettacolo.

The article focuses on how several Italian theatrical institutions reacted to the covid-19 pandemic and the consequent lockdown in the early stage of the health crisis. The perspective is the production of *Theatre on a Line*, a 2011 performance by Cuocolo/Bosetti that was widely reprised in the spring-summer 2020. Entirely built on a conversation between the actress Roberta Bosetti and a single spectator, the performance delves into fears through the intimacy of the telephone. Ten years after its debut, one of the most extreme and less reprised productions of the Italo-Australian company takes on a new meaning and becomes a ready-to-use tool for facing a season of crisis. The article reconstructs the relationship between theatre and telephone from an historical perspective and then focuses on a conversation with the playwright Renato Cuocolo and the director of Teatro della Tosse, Amedeo Romeo.



Per contrastare il diffondersi dell'epidemia di coronavirus, l'attività di spettacolo in Italia è stata interrotta una prima volta dal 4 marzo al 15 giugno 2020¹. Tuttavia, anche nei mesi successivi molti teatri hanno scelto di rimanere chiusi o di limitare la

¹ In base al Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri (DPCM) del 4 marzo 2020, art. 1, comma 1, lett. b: «sono sospese le manifestazioni, gli eventi e gli spettacoli di qualsiasi natura, ivi inclusi quelli cinematografici e teatrali, svolti in ogni luogo, sia pubblico sia privato, che comportano affollamento di persone tale da non consentire il rispetto della distanza di sicurezza interpersonale di almeno un metro». L'attività è nuovamente autorizzata dal DPCM 11 giugno 2020, che conferma molte prescrizioni e demanda alla Conferenza delle Regioni la definizione tecnica delle misure di sicurezza e di prevenzione per la cosiddetta "Fase 2".

propria programmazione, a causa delle misure di prevenzione obbligatorie, che hanno messo a dura prova la già precaria sostenibilità economico-finanziaria delle imprese teatrali, spesso pregiudicando le reali possibilità produttive di una pluralità di soggetti legati alla filiera dello spettacolo dal vivo². Ciò nonostante, il periodo estivo è stato densamente popolato da rassegne e festival, che – seppur in misura talvolta ridotta rispetto agli anni passati – hanno affrontato importanti sforzi organizzativi per garantire a pubblico e artisti le condizioni di sicurezza necessarie, assicurando al contempo la presenza in cartellone di proposte culturali consolidate (a titolo di esempio: Kilowatt, Armunia, Drodeseira, Terreni Creativi) e la continuità occupazionale del settore in territori spesso ai margini delle grandi direttrici del finanziamento pubblico. Una seria ipoteca sul futuro delle imprese di spettacolo del nostro Paese è stata invece posta nell'autunno, quando una seconda ondata pandemica ha portato il Governo a imporre una nuova chiusura a tempo indeterminato dei teatri su tutto il territorio nazionale.

Il presente contributo si concentra sulla particolare scelta di programmazione artistica intrapresa nel primo periodo di chiusura forzata dalla Compagnia italo-australiana Cuocolo/Bosetti - IRAA Theatre, dalla Fondazione Luzzati - Teatro della Tosse di Genova, dal Teatro Dioniso di Torino e dall'Associazione Marchigiana Attività Teatrali (AMAT): attraverso la produzione di *Theatre on a Line*, uno spettacolo basato sull'interazione telefonica tra l'attrice Roberta Bosetti e un singolo spettatore, queste realtà sono riuscite a mantenere un'attività dal vivo in pieno *lockdown*, garantendo una continuità lavorativa non soltanto agli artisti impegnati nella produzione, ma anche ad alcune delle professionalità – impiegati, tecnici, amministrativi – sui quali la crisi indotta dal coronavirus ha colpito in maniera altrettanto violenta, ma non sempre visibile. La fascinazione del teatro per il telefono, come vedremo, è antica quanto l'invenzione del *medium*, sebbene sia rimasta per lungo tempo ai margini della ricerca performativa: all'acme dell'emergenza sanitaria, la riscoperta del mezzo telefonico si è rivelata invece una soluzione immediatamente disponibile per fronteggiare l'impossibilità di un'interazione fisica tra attore e spettatore. *Theatre on a Line* è entrato così nei cartelloni di Teatro della Tosse e Teatro Dioniso dal 7 maggio al 7 giugno 2020 e in quello dell'AMAT dal 9 al 14 giugno. Successivamente, dal 26 giugno al 16 luglio, all'inizio della cosiddetta "Fase 2", lo spettacolo è stato ripreso dall'Olinda di Milano

² In particolare, le *Linee guida per la riapertura delle Attività Economiche, Produttive e Ricreative* approvate il 9 giugno 2020 dalla Conferenza delle Regioni e delle Province Autonome prescrivono tutta una serie di misure che impattano direttamente sulla struttura dei ricavi di biglietteria e sulle stesse possibilità registiche e di allestimento: la capienza delle sale è sacrificata per garantire un metro di separazione tra gli spettatori, mentre i teatri possono ospitare al massimo 200 persone (se al chiuso) e 1000 all'aperto. Inoltre, è disposto «il distanziamento tra artisti e pubblico di almeno 2 metri», mentre «Gli oggetti eventualmente utilizzati per la scena devono essere manipolati dagli attori muniti di guanti» e «i costumi di scena dovranno essere individuali; non potranno essere condivisi dai singoli artisti prima di essere stati igienizzati».

(ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini), nell'ambito del festival *Da vicino nessuno è normale*.

Theatre on a Line è un lavoro nato in Australia nel 2011 quale settimo episodio di *Interior Sites Project*, un percorso artistico portato avanti dall'IRAA Theatre di Renato Cuocolo e Roberta Bosetti a partire dal 2000³: uno spettacolo sull'intimità e sulle nostre paure, che corre lungo il filo della linea telefonica per il tempo che i due protagonisti della performance – attrice e spettatore – scelgono di dedicarsi. Generalmente, tra i 15 minuti e la mezzora. Il funzionamento è semplice: lo spettatore, da casa, acquista on line il biglietto, prenotando giorno e ora e indicando la lingua richiesta tra italiano, inglese o francese. Poco dopo, riceve una password e un numero di telefono, da chiamare alla data e all'orario stabiliti: verificata la password, viene messo in comunicazione con l'attrice. Lo spettacolo ha inizio. Ripreso nel settembre 2011 in Italia per il Teatro Metastasio di Prato in un'edizione che aggiungeva alla performance, come vedremo, alcuni elementi scenografici, a distanza di quasi dieci anni, all'acme della pandemia, lo spettacolo torna alla sua essenzialità, rinunciando a qualsivoglia referente visibile eppure caricandosi di ulteriori significati: in un momento in cui le relazioni umane sono compromesse e il contatto è vietato, un lavoro tra i più estremi di Cuocolo/Bosetti diventa un modello disponibile per continuare a fare teatro, portando pubblico, interprete ed enti produttori a interrogarsi su quei meccanismi teatrali minimi che fanno sì che la performance si confermi – anche in tempi tanto travagliati – come la risposta a un bisogno umano più forte del confinamento sociale. Un'esperienza qui ricostruita attraverso le testimonianze di Renato Cuocolo e del direttore della Fondazione Luzzati - Teatro della Tosse, Amedeo Romeo.

Un'attrazione antica. Il teatro al telefono e la presenza dello spettatore

L'idea di mettere in comunicazione performer e spettatore attraverso il telefono risale all'ultimo quarto di Ottocento, ed è quasi contemporanea all'invenzione di questo nuovo mezzo di comunicazione⁴. Si tratta di un'attrazione tanto precoce da segnare

³ Il Teatro dell'IRAA è fondato a Roma nel 1978 da Renato Cuocolo, Raffaella Rossellini e Massimo Ranieri. Nel 1988 la compagnia si trasferisce in Australia, a Melbourne. Nel 1996 l'incontro di Cuocolo e Roberta Bosetti segna l'inizio di un sodalizio artistico e umano che muta profondamente il percorso di ricerca della compagnia, che è nominata dall'Australia Council for the Arts la principale Flag Company australiana d'innovazione (ed. Bevione 2017).

⁴ La vicenda è complessa e molto dibattuta. Nel 1871, al termine di ricerche ultradecennali, Antonio Meucci fonda la «Teletrofono Company», ma la procedura per il brevetto negli Stati Uniti fallisce per difficoltà finanziarie. Nel 1876 Alexander Graham Bell registra un'invenzione simile e l'anno successivo fonda la Bell Telephone Company, avviando un impero economico. Meucci intenta una causa, ma la perde, e soltanto nel 2002 il Congresso degli Stati Uniti gli riconosce la paternità dell'invenzione. In precedenza, altri inventori avevano lavorato su strumenti di comunicazione simili (Del Re 2011).

«the beginning of the long, ambiguous and problematic relationship between live performance and electronic media» (Théberge, Devine & Everett 2015, p. 8). Già nel 1881 il *théâtrophone* di Clément Ader permette al pubblico da casa di ascoltare frammenti di spettacoli in diretta dai palcoscenici dell'Opéra e del Théâtre Français di Parigi (Laster 1983), mentre nel 1898, nella Londra di tarda età vittoriana, la curiosità della *upper class* per un sistema analogo aveva reso popolare la definizione di «pleasure telephone» (Curtin 2013). Il *théâtrophone* si diffuse in tutta Europa e nell'Italia giolittiana fu commercializzato da una concessionaria, l'Araldo telefonico, che prometteva ai teatri favolosi introiti: «Non correndo alcun rischio serio [la vostra società] incasserà una somma annua variabile da un minimo di Cinquemila Lire ad un massimo che in una Città come Roma si potrà aggirare, spero, intorno alle Lire Ventimila»⁵. Al di là del ritorno economico – probabilmente più favoleggiato che realizzato – ciò che qui conta rilevare è come tutti questi sistemi avessero in comune il rapporto del tutto subordinato tra palcoscenico e spettatore, soggetto passivo e indifferenziato di una comunicazione monodirezionale e spesso limitata a selezionati frammenti di rappresentazione, che ebbe però il pregio inconsapevole di enfatizzare quel «son du théâtre» su cui, molto più tardi, si concentrerà la riflessione estetica (Larrue & Mervant-Roux 2016).

Questa prospettiva cambierà soltanto a partire dagli anni Sessanta del Novecento, quando il telefono sarà riscoperto come strumento funzionale alla performance, pur rimanendo comunque un medium di nicchia nell'ambito dell'arte contemporanea. Se osserviamo la diffusione del mezzo telefonico in relazione al consumo teatrale, il suo utilizzo si è già interrotto negli anni Venti, quando le varie declinazioni del *théâtrophone* sono soppiantate dal successo sempre più dilagante della radiofonia, che consente una migliore qualità audio, un'ottimizzazione dei costi e un allargamento in senso popolare della platea di ascoltatori. Anche con i nuovi media, però, il rapporto tra performer e ascoltatore non cambia. In una società occidentale caratterizzata dalla progressiva dematerializzazione degli oggetti di consumo, anche culturale (ed. Dolgin 2009; Becker 2012; Beck 2013), la successiva evoluzione tecnologica dei mezzi di comunicazione di massa – cinema, radio, tv, live-streaming (Butsch 2000) – ha quasi sempre inteso lo spettatore come un consumatore passivo di una performance prodotta per un pubblico distante e indifferenziato. La tecnologia digitale è infatti generalmente intesa nella sua mera strumentalità, per la capacità di traghettare l'evento teatrale nell'alveo della riproducibilità tecnica, con il solo scopo di realizzare economie di scala mediante l'ampliamento potenzialmente infinito della platea e delle repliche, inseguendo strategie di abbattimento di tutti quei costi – umani

⁵ Archivio Storico Capitolino di Roma, *Società Teatrale Internazionale*, b. 9, fasc. 11, Lettera di Luigi Ranieri ad Alberto Marghieri, 4 dicembre 1910.

e di produzione – che si caratterizzano quale irrimediabile “sindrome” dello spettacolo dal vivo (eds. Andersson & Andersson 2006, p. 77)⁶.

Sebbene questa tendenza sia ancora oggi nettamente predominante, non mancano comunque eccezioni di segno opposto, come testimoniato dalla crescita di eventi partecipativi nell’ambito del consumo culturale: a partire dagli anni Novanta, infatti, «l’artista è visto meno come produttore singolo di oggetti specifici e più come collaboratore e produttore di *situazioni* [...]; il pubblico, precedentemente concepito come “spettatore” o “osservatore”, ora diventa coproduttore o *partecipante*» (Bishop 2015, pp. 14-15). Tale percorso si avvia negli anni Sessanta, quando la ricerca dell’arte contemporanea moltiplica le esperienze che – poste ai margini del *mainstream* – tentano di ridefinire il rapporto tra performer e spettatore attraverso un uso diverso dei mezzi di comunicazione di massa. Oltre a radio, cinema e tv, anche il telefono è oggetto di una riscoperta da parte dei performer. Nel 1960 John Cage e Nam June Paik utilizzano una telefonata quale elemento chiave di *Étude for Piano Forte*, performance realizzata allo Studio Bauermeister di Colonia alla quale è stato spesso attribuito il ruolo di primo utilizzo artistico del telefono (Berghaus 2005). Negli anni successivi, le potenzialità del mezzo sono esplorate nell’ambito dell’arte concettuale, come testimoniato nel 1969 dalla mostra *Art by Telephone* del MoCA di Chicago (Licht 2019, pp. 96-97) e nei decenni seguenti dai gruppi di area britannica della Disembodied Art, che attraverso la particolare modalità della *Telephone-Based Art* «emphasize the importance of broad participation and the use of everyday technology» (Wilson 2002, p. 490), arrivando oggi a riflettere su un progresso che ha imposto lo smartphone come un’autentica «estensione del nostro corpo» (Solimine & Zanchini 2020, p. 114).

Si tratta, in ogni caso, di esperienze limitate se le si confronta con il ben più diffuso successo di media come la radio, il video e le risorse digitali presso gli artisti contemporanei. In un contesto in cui l’utilizzo delle nuove tecnologie rende controversi e dibattuti i confini nell’ambito delle *performing arts*⁷, il telefono non sembra infatti aver goduto di una fortuna continuativa ed è stato spesso soppiantato da soluzioni crossmediali più efficaci dal punto di vista del coinvolgimento del pubblico e dell’eventuale commercializzazione del prodotto artistico in fasi successive alla sua realizzazione. Eppure, a dispetto della distanza fisica e dell’immaterialità propria del medium, il telefono offre per sua stessa natura la possibilità di instaurare una relazione performativa intima tra attore e spettatore, recuperando quella “presenza” che è da

⁶ L’efficacia di tale strategia è tuttavia da tempo oggetto di dibattito: «It is sometimes suggested that the mass media [...] can provide the cure for the cost disease, but recent analysis suggests that despite their sophisticated technology many of the mass media are in the long run vulnerable to essentially the same problem» (Baumol 1991, p. 546).

⁷ Per un inquadramento generale si rimanda a Valentini 2011.

tempo oggetto centrale della riflessione teatrologica⁸. Come ha osservato Gregory Chatonsky, infatti, «la presenza è ancora più intensa quando essa manca materialmente»: poiché «una persona che parla al telefono con un interlocutore invisibile ricrea la sua presenza a partire da ciò che è assente [...] questa presenza dell'assente si fa sentire più intensamente che se avesse luogo tra due persone fisicamente presenti. Da questa lontananza deriva il sentimento intensificato di presenza»⁹. Ed è proprio questo uno degli aspetti su cui lavora *Theatre on a Line* dell'IRAA Theatre di Cuocolo/Bosetti, che soltanto attraverso l'utilizzo della voce scava nell'intimità e nelle paure di chi è pronto ad alzare il telefono per partecipare alla performance.

Due sconosciuti s'incontrano al telefono. Theatre on a Line di Cuocolo/Bosetti

Renato Cuocolo e Roberta Bosetti utilizzano per la prima volta il telefono in *The Persistence of Dreams*, sesto capitolo di *Interior Sites Project*: come in tutte le performance che compongono questo articolato disegno artistico, un ambiente quotidiano diventa una «trappola per la realtà» nella quale lo spettatore interagisce con il «personaggio Roberta Bosetti»¹⁰. Nella prima parte dello spettacolo, *Love Me Tender*, lo spettatore chiama un numero fornitogli dal teatro. Dall'altra parte risponde Roberta: parlano per un po', poi l'attrice manda un'auto a prenderlo. Arriva Renato, che accompagna lo spettatore in un appartamento completamente oscurato, gli sistema un visore notturno e lo manda nella stanza buia dove lo attende Roberta. È l'inizio di «un sogno inquietante»¹¹, nel quale lo spettatore è l'unico ad avere una visione – per quanto sfumata – della realtà che lo circonda. L'utilizzo del telefono è in questo caso ancora del tutto strumentale, ma contiene già il germe dell'idea che verrà sviluppata in seguito: «da quel piccolo scambio si intuiva che c'erano delle possibilità drammaturgiche molto interessanti», conferma Renato Cuocolo nella nostra conversazione¹², della quale si riporta più avanti la trascrizione completa.

Il passo successivo per Cuocolo/Bosetti è la creazione di *Theatre on a Line*. Nella prima versione, realizzata in Australia nel 2011, lo spettacolo si svolgeva tutto al telefono. Nella ripresa al Teatro Metastasio di Prato, in occasione del Festival *Contemporanea*, nel settembre successivo, lo spettatore telefonava invece da una stanza appositamente predisposta, nella quale trovava degli oggetti significativi per lo

⁸ L'argomento è sterminato. Per i principali snodi, cfr. (De Marinis 1982 e 2017; Pustianaz 2011; Sofia 2013; Fischer-Lichte 2014; Rancière 2018).

⁹ Citato in (Féral & Perrot 2011, p. 132).

¹⁰ Intervista a Renato Cuocolo in (Bevione 2017, p. 32).

¹¹ Ivi, p. 76.

¹² La conversazione telefonica si è svolta il 30 luglio 2020.

sviluppo della drammaturgia. Tra questi, un tesserino dei Telefoni dello Stato, dal quale si apprendeva che la mamma di Roberta era stata una telefonista.

Lo spettacolo si sviluppa secondo una drammaturgia strutturata intorno a domande e frammenti di conversazione, attraverso i quali Roberta cala lo spettatore in un'atmosfera intima e lo guida nello scambio performativo: «Chi è? Ci conosciamo? Ci siamo già incontrati? Tutto quello che so è che sono qui con te», domanda l'attrice allo sconosciuto all'altro capo del telefono, prima di condurlo in una dimensione rarefatta e sospesa. Continua Roberta: «Ho fatto un sogno; un sogno che mi è capitato di sognare spesso in questi ultimi tempi. Forse ogni volta è un po' differente, ma che ritorna: i sogni hanno vita lunga, al contrario di quello che si crede. Sono le uniche cose che conosco». Il dialogo/conversazione si ramifica secondo percorsi inattesi nel momento in cui la performer chiede allo spettatore di raccontare qualcosa di personale, mentre lei ripercorre alcuni ricordi legati al mestiere della madre e al suo rapporto con il telefono. Il passo successivo è scavare nelle paure di chi è all'altro capo del ricevitore, sospesi su quella linea – non soltanto telefonica – che divide la realtà dalla finzione. «C'è, poi, l'idea della voce», spiega Roberta, «come ti immagini che io sia sentendo solo la mia voce? Perché mi hai telefonato? C'è qualcosa che vorresti raccontarmi? Oggi ti è successo qualcosa di significativo? Immaginiamo qualcuno che conduce la sua vita quotidiana e che, a un certo punto, decide di fare un numero al telefono per parlare con uno sconosciuto: perché lo fa?»¹³.

Theatre on a Line ha destato un certo interesse nella critica e nel pubblico, ma per lungo tempo non è stato più ripreso. Fino a che, con i teatri chiusi per l'emergenza sanitaria, non viene riscoperto come uno strumento disponibile per continuare a produrre spettacolo. «Dalla prospettiva produttiva, *Theatre on a Line* ci ha permesso di mantenere vivo il nostro rapporto con il pubblico, confermando la tradizione del Teatro della Tosse di operare su forme e spazi non convenzionali», spiega il direttore della Fondazione Luzzati - Teatro della Tosse, Amedeo Romeo¹⁴. Continua Romeo:

Nella particolare situazione di chiusura forzata, lo spettacolo di Cuocolo/Bosetti è stato uno dei tentativi sui quali abbiamo investito per mantenere viva la comunità che ruota intorno al teatro. Non è stato il nostro unico tentativo, ma è stato di certo il più efficace. Nei mesi di chiusura abbiamo sperimentato attraverso i social media: gli attori della compagnia hanno recitato in streaming su Facebook una versione de *I Tarocchi*, un nostro classico di Tonino Conte ed Emanuele Luzzati. In seguito, abbiamo trasmesso in diretta dalla terrazza del teatro *Stasera sono in vena* di Oscar De Summa. Però *Theatre on a Line* ha proposto un approccio

¹³ Intervista a Roberta Bosetti in (Bevione 2017, p. 87).

¹⁴ La conversazione telefonica si è svolta il 15 luglio 2020. Per un inquadramento generale del lavoro del Teatro della Tosse, unico Teatro di Rilevante Interesse Culturale della Liguria, cfr. (Paoletti 2017).

completamente diverso e più efficace, perché ha posto al centro la relazione con lo spettatore. Questo è stato possibile, tra l'altro, grazie all'utilizzo del telefono. Tutti gli altri media, al di là delle apparenze, eliminano le reali possibilità di interazione. Lo abbiamo visto con i commenti allo streaming, che ha portato quasi sempre a delle reazioni superficiali. E se è vero che il teatro senza la relazione fisica tra attore e spettatore non è più teatro, in questo caso la tecnologia ci ha permesso di mantenerci vivi, garantendo lavoro per gli artisti e le maestranze: si è trattato di un investimento legato non tanto a un ritorno economico difficilmente realizzabile con uno spettacolo con queste caratteristiche, quanto a un investimento sulla nostra presenza come comunità teatrale.

«Tra tante voci ne mancava una: quella del teatro». Conversazione con Renato Cuocolo

Nei tre mesi intercorsi tra la ripresa di *Theatre on a Line* da parte del Teatro della Tosse, del Teatro Dioniso e dell'AMAT e quella successiva all'ex Pini, Roberta Bosetti ha sostenuto circa 600 telefonate, portando a un'autentica riscoperta dello spettacolo e a una nuova attenzione per le sue potenzialità. Si tratta di un destino inaspettato per quello che, fino all'emergenza sanitaria, era stato il lavoro meno ripreso del percorso di *Interior Sites Project*. La conversazione con Renato Cuocolo parte proprio dalle ragioni che, negli ultimi dieci anni, avevano portato gli enti produttori a fare di *Theatre on a Line* un lavoro minore, quanto meno nella sua fortuna scenica.

M.P. Renato, che spiegazione vi siete dati?

R.C. Si è trattato, come sempre, di una serie di coincidenze. In realtà il debutto in Australia, ormai dieci anni fa, era andato molto bene: lo spettacolo era stato in cartellone un mese e avevamo ricevuto moltissime telefonate da tutto il Paese. Anche la ripresa al Metastasio di Prato aveva portato a delle ottime reazioni. Si trattava però, in un certo senso, di un progetto un po' estremo per essere programmato dai festival e dai teatri in tempi "normali". E forse, dieci anni fa, era un po' troppo oltre quella che era la sensibilità degli enti produttori. L'idea alla base di *Theatre on a Line* naturalmente a noi piaceva, però la presenza dell'attore – una presenza poi come quella di Roberta – era ancora considerata imprescindibile per molte organizzazioni teatrali, che preferivano richiedere spettacoli come *The Walk*: portare quaranta spettatori in una camminata attraverso la città ha indubbiamente una presa diversa sugli enti produttori. Dal nostro punto di vista personale, invece, non è che credessimo meno a uno

spettacolo come *Theatre on a Line* o che lo ritenessimo meno importante o meno forte per lo spettatore rispetto agli altri. Però aveva bisogno di una sua cura particolare.

M.P. La contingenza dell'emergenza sanitaria ha però portato un nuovo interesse da parte dei teatri.

R.C. Senza dubbio la situazione che si è creata ha inciso sulle necessità delle organizzazioni. E infatti *Theatre on a Line*, grazie all'iniziativa degli amici del Teatro della Tosse, è stato forse il primo spettacolo a essere ripreso durante la pandemia. E anche in seguito è stato invitato moltissimo. Però devo dire che non è che lo spettacolo sia cambiato. La cosa interessante è proprio che l'idea alla base è sempre la stessa: una donna chiusa in una casa che attraverso questo incontro con uno sconosciuto – un incontro telefonico – esprime il desiderio e la paura di uscire. Si tratta di una condizione umana che esisteva prima del covid, è esistita durante il covid ed esisterà anche dopo. Chiaramente, nel momento in cui abbiamo iniziato le riprese al Teatro della Tosse e al Teatro Dioniso, questa situazione era particolarmente evidente e sotto gli occhi di tutti: l'esperienza intima, personale, era diventata un'esperienza comune a moltissime persone e ha fatto sì che lo spettacolo avesse una risonanza molto forte. Durante il *lockdown*, *Theatre on a Line* era programmato a Genova e Torino e nelle Marche, ma hanno chiamato da Los Angeles, da Melbourne, da Sydney, da Berlino, da Londra. Lo spettacolo, infatti, è recitato da Roberta in tre lingue: italiano, inglese e francese. Questo apre in effetti a delle prospettive molto interessanti, se pensi che in quel momento noi eravamo nella nostra casa di Vercelli e stavamo realizzando uno spettacolo dall'altra parte del mondo.

M.P. La possibilità di azzerare la distanza attraverso la tecnologia è un aspetto che durante il *lockdown* è emerso nella quotidianità di tutti noi. Penso al successo di strumenti di comunicazione virtuale come Zoom, Skype, Teams, o più in generale ai social media. Eppure, voi avete scelto di riprendere lo spettacolo nella sua forma originaria, sfruttando solo la voce. Perché?

R.C. In effetti durante la quarantena vi è stato un grande ricorso da parte dei teatri ai media digitali, anche se molto spesso si sono limitati a riprodurre online delle registrazioni di spettacoli passati. La realtà evidente – ma che è bene ricordare – è invece che affinché si realizzi un'azione teatrale è essenziale che ci sia una interazione dal vivo tra attore e spettatore. Quindi, *Theatre on a Line* è uno spettacolo a tutti gli effetti. Abbiamo anche pensato alla possibilità di aggiungere l'immagine alla chiamata, però quello che ci ha affascinato era proprio il fatto che le due persone non potessero

vedersi, che tutto fosse affidato soltanto alla voce. Per noi era importante che ci fosse un lavoro di immaginazione, che è tutto sommato l'aspetto più interessante di questa performance.

M.P. Questo aspetto è molto presente nei vostri lavori. Penso ad esempio alla scena buia di *Love me tender*, nella quale Roberta e lo spettatore non si vedevano, ma entravano in relazione intuendo la reciproca presenza attraverso il visore notturno indossato dallo spettatore.

R.C. Esatto. Anche in quel caso lo spazio immaginativo era essenziale. Perché la tecnologia va utilizzata sempre nell'ambito di quello che è il teatro. Il teatro è uno spazio immaginario: puoi creare un mondo, puoi creare una situazione. E più spazio riesci a costruire in modo che uno spettatore lo occupi, meglio è. In *Theatre on a Line* l'idea di partenza è quella di avere una relazione tra due sconosciuti: il fatto di non vedersi scatena nello spettatore una reazione intima, che è poi un'idea forte e molto presente nel nostro teatro. La tecnologia però non è mai importante, è importante il modo in cui la usi per realizzare l'idea drammaturgica che c'è alla base. Noi non scegliamo mai le cose per un motivo esteriore o di effetto. Così come usiamo la casa se dobbiamo parlare di domesticità o usiamo l'hotel se dobbiamo parlare di transitorietà, usiamo anche il teatro quando ci serve il teatro. A seconda dell'idea drammaturgica che vogliamo sviluppare usiamo lo spazio scenico – e quindi lo strumento – che più può esaltare quel tipo di testo, quel tipo di situazione. Quando abbiamo scritto quello che sarebbe diventato *Theatre on a Line*, abbiamo visto che il modo in cui avrebbe potuto funzionare sarebbe stato proprio attraverso la distanza tra Roberta e lo spettatore. E quindi abbiamo scelto il telefono.

M.P. Telefono da cui si avviava l'azione dello spettacolo precedente, *The Persistence of Dreams*.

R.C. Come spesso accade nei nostri lavori, un piccolo particolare di uno spettacolo precedente si sviluppa in quello successivo. Perché ne intuisce le potenzialità e poi le sviluppi. Nel caso di *Love Me Tender*, che è la prima parte di *The Persistence of Dreams*, l'uso del telefono era strumentale e serviva essenzialmente a invitare lo spettatore a casa e a far sì che io lo andassi a prendere. Però da quel piccolo scambio tra Roberta e lo spettatore si intuiva che c'erano delle possibilità drammaturgiche molto interessanti. E anche le possibilità di comunicazione emozionale si prospettavano molto importanti.

M.P. Per la ripresa al *Metastasio* di Prato, però, avevate introdotto lo spettatore in un ambiente pensato appositamente per lui, una sorta di installazione. Perché questo cambiamento?

R.C. Come dimostrato durante il *lockdown*, l'aspetto migliore e veramente straordinario di *Theatre on a Line* è che potremmo farlo in tutto il mondo rimanendo a casa nostra. Dal punto di vista della produzione, quindi, lo spettacolo potrebbe essere venduto ovunque, contemporaneamente, con costi vicini allo zero. Si tratta di elementi estremi, ovviamente, che in tempi normali sono completamente al di fuori delle logiche di chi gli spettacoli li produce. Le organizzazioni teatrali e i grandi festival hanno bisogno di 'vedere' di persona le compagnie, di creare un luogo fisico nel quale agire la presenza. Allora, per la ripresa al *Metastasio*, abbiamo cercato una mediazione: avevamo allestito una stanza dove lo spettatore trovava un numero di telefono, lo chiamava e durante la telefonata scopriva che vi erano degli elementi di cui si parlava che poteva trovare all'interno della stanza stessa. Si creava così un referente visibile. Però lo spettacolo funzionava meglio senza.

M.P. Nel riprendere lo spettacolo siete quindi tornati alla sua forma originaria, che era poi quella che – giocoforza – era anche l'unica possibile nelle contingenze dell'emergenza sanitaria. Gli spettatori come hanno vissuto la performance in questo periodo così particolare?

R.C. Tra maggio e luglio di quest'anno abbiamo realizzato circa seicento telefonate. Telefonate che gli spettatori erano liberi di fare dove e come volevano. Uno degli aspetti interessanti è stato proprio ascoltare in quale modo chi ci chiamava si era preparato per partecipare all'esperienza teatrale. C'era lo spettatore che si preparava come se andasse a teatro, per cui si vestiva in una certa maniera, si pettinava, si truccava, si metteva una goccia di profumo. E poi attendeva nel silenzio prima di telefonare. C'era chi si sedeva in poltrona, guardando un paesaggio a lui caro fuori dalla finestra. C'era chi camminava per un bosco, chi sedeva sull'ansa di un fiume. Chi preferiva chiudersi in una stanza buia, isolato da tutto. Nel creare lo spettacolo, noi avevamo preventivato la creazione di uno spazio immaginativo per lo spettatore, ma constatare durante la telefonata come in realtà in molti si fossero creati una dimensione spaziale per la performance è stato un qualcosa di inaspettato. Ognuno ha scelto di vivere lo spettacolo in una sua scenografia, occupando lo spazio con quello che più gli stava a cuore.

M.P. All'interno di questo meccanismo teatrale minimo di interazione, quali bisogni avete percepito da parte degli spettatori?

R.C. Sicuramente il bisogno di affrontare paura e desiderio di uscire, che sono poi i temi dello spettacolo. Poi c'è stata la felicità del sentire finalmente una voce teatrale. Un aspetto che ha colpito me e Roberta è stato proprio come tanti spettatori si siano sentiti sollevati dal sentire la voce di un attore, in un periodo invece in cui – bloccati in casa – sentivamo soltanto voci di politici, medici, giornalisti. In tanto parlare mancava un altro tipo di voce: quella del teatro. Una voce che guardasse alle cose da un punto di vista più intimo, interiore, che portasse un altro tipo di linguaggio. E questo era proprio uno dei tipi di desideri che emergevano dall'incontro con lo spettatore.

M.P. Erano gli spettatori a confessarlo a Roberta?

R.C. Le nostre performance sono interattive, ma non costringiamo mai nessuno a parlare: è la realtà della situazione che permette allo spettatore di intervenire, se vuole. In questo caso, più di altre volte, la grande maggioranza degli spettatori aveva voglia di raccontarsi e di identificarsi con la situazione, forse perché appunto stavamo vivendo l'esperienza del *lockdown* che accentuava il bisogno di ricercare una lingua differente, come quella del teatro. Rispetto ai tempi "normali", ora la telefonata diventava una questione "seria" per lo spettatore, che si metteva molto più in gioco, partecipando alla drammaturgia con le proprie testimonianze.

M.P. Dal vostro punto di vista, invece, quali erano i bisogni di quel momento così particolare?

R.C. Quello di creare una situazione di empatia a partire da una situazione quotidiana, che è poi il punto di partenza di tutti i nostri lavori. Partiamo sempre da qualcosa che succede nella nostra vita, non perché sia qualcosa di speciale, ma perché è una parte comune della vita di tanti, che raccontiamo offrendo uno sguardo differente. Si tratta di un qualcosa che secondo me emerge molto bene in *Underground*, il nostro penultimo spettacolo, che porta gli spettatori a vivere un'esperienza banale e quotidiana come quella di prendere una metropolitana trasformandola in un'osservazione della città dal basso, facendola sentire nei suoi movimenti nello spazio e nelle relazioni delle persone che si muovono insieme a noi.

M.P. Una quotidianità che invece, nella ripresa di *Theatre on a Line* durante il *lockdown*, si era completamente perduta.

R.C. In questo senso posso dire che la situazione straordinaria in cui ci siamo nostro malgrado trovati ha sicuramente aiutato lo spettatore a diventare parte dell'interazione teatrale, anche se le corde da cui lo spettacolo partiva – la paura e il desiderio – facevano parte di una condizione umana dal valore universale, che esisteva già prima e che esisterà anche dopo.

M.P. Non trovi curioso che alcuni spettatori abbiano riscoperto il bisogno fisico di teatro attraverso una performance in cui invece manca del tutto la presenza fisica dell'attore?

R.C. Delle volte ci può essere la presenza fisica senza che si crei l'empatia, mentre invece in questo spettacolo Roberta crea l'empatia anche in assenza del corpo. Il teatro è un incontro che ha alla base l'aspetto empatico, una condivisione che devi costruire con i mezzi che hai a disposizione. Quello che cambia tra una performance che funziona e una che non funziona sono soprattutto le intenzioni.

M.P. In un futuro che pare all'insegna del distanziamento, come state orientando la vostra ricerca?

R.C. Molti dei nostri spettacoli già ora si prestano a essere ripresi rispettando il distanziamento sociale, perché a partire da *Secret Room* abbiamo sempre scelto di lavorare su piccoli gruppi di spettatori, proprio per privilegiare l'importanza dell'incontro tra attore e spettatore. Spettacoli come *Teatro*, che avevamo realizzato con 90 interpreti e per 1500/2000 spettatori a sera, appartengono a una dimensione ormai molto distante. Chiaramente da vicino, in piccoli numeri, tutto è scoperto e molto più complesso rispetto al palcoscenico: servono l'interprete, la drammaturgia e un lavoro molto profondo sull'attore. Oltre alla ripresa di alcuni spettacoli di grande successo, come *The Walk*, per il prossimo futuro stiamo lavorando a una nuova produzione che debutterà nella primavera del 2021. Si chiama *Exhibition* ed è pensata per le grandi pinacoteche: attraverseremo gli spazi museali a piccoli gruppi, dotati di audioguide. Lo spettacolo farà sì che ognuno possa vivere grazie al teatro la sua mostra personale, partendo da alcune domande come sempre comuni: che cosa ci rimane di un quadro? E perché una particolare opera ci è rimasta dentro? Attraverso la performance, il museo diventa quindi un'esperienza personale, una parte del vissuto che ciascuno spettatore può portarsi in tasca o avere in testa. Un modo per riscoprire il proprio rapporto con l'arte, anche in un futuro di possibile distanziamento.

L'autore

Matteo Paoletti è docente a contratto di *Antropologia e organizzazione teatrale* presso l'Università degli Studi di Genova e dal 2018 è abilitato alle funzioni di professore universitario di seconda fascia. Si occupa di regia lirica, di organizzazione ed economia dello spettacolo e di relazioni teatrali tra Italia e America del Sud. Ha vinto il Premio "Sipario" - Carlo Terron come miglior critico d'opera under 35 (2012) e il Premio Galileo Galilei dei Rotary italiani (2019, Distretto 2032). Ha pubblicato una monografia con Cambridge University Press.

e-mail: matteo.paoletti@unige.it

Riferimenti bibliografici

- Andersson, D E & Andersson, Å E (eds.) 2006, *The Economics of Experiences, the Arts and Entertainment*, Edward Elgar, Cheltenham.
- Baumol, W J 1991, 'Performing Arts', in *The World of Economics*, eds. Eatwell, John, Milgate, Murray, Newman, Peter, Palgrave MacMillan, London e Basingstoke, pp. 544-548.
- Becker, B 2012, 'Proscenium and Screens. Audience Embodiment into the Digital Age', *Theatre Symposium*, 20, pp. 30-38.
- Belk, R 2013, 'Extended self in a digital world', *Journal of Consumer Research*, 40, n. 3, pp. 477-500
- Berghaus, G 2005, *Avant-garde Performance*, Palgrave MacMillan, Basingstoke-New York.
- Bevione, L (ed.) 2017, *Interior Sites Project. Il teatro di Cuocolo/Bosetti. IRAA Theatre, Titivillus, Corazzano*.
- Bishop, C 2015, *Inferni artificiali. La politica della spettacolarità nell'arte partecipativa*, ed. italiana cur. G Cecilia, Luca Sossella Editore, Bologna.
- Butsch, R 2000, *The Making of American Audiences: From Stage to Television, 1750-1990*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Curtin, A 2013, 'Recalling the Theatre Phone', in *Theatre, Performance and Analogue Technology*, ed. Reilly, Kara, Palgrave MacMillan, London-New York, pp. 214-231.
- Del Re, E 2011, 'La nascita della telefonia: da Antonio Meucci al successo globale' in *Storia delle telecomunicazioni*, eds. C Virginio, Falciasecca Gabriele & Pelosi Giuseppe, Firenze University Press, Firenze, vol. I, pp. 101-110.
- De Marinis, M 1982, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.
- De Marinis, M 2017, 'Teoria della performance, performance studies e nuova teatrologia', *Culture Teatrali*, 26, pp. 166-175.
- Dolgin, A (ed.) 2009, *The Economics of Symbolic Exchange*, Springer, Berlin-Heidelberg.
- Féral, J & Perrot, E 2011, 'Dalla presenza agli effetti di presenza: scarti e sfide', *Culture Teatrali*, 21, pp. 131-144.
- Fischer-Lichte, E 2014, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma.
- Larrue, J-M & Mervant-Roux, M-M 2016, *Le son du théâtre, xix^e-xx^e siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, CNRS éditions, Paris.
- Laster, D 1983, 'Splendeurs et misères du théâtrophone', *Romantisme*, pp. 74-78.

Licht, A 2019, *Sound Art Revisited*, Bloomsbury, London-New York.

Paoletti, M 2017, *Manuale atipico di sopravvivenza teatrale. Emanuele Conte e il Teatro della Tosse*, Titivillus, Corazzano.

Pustianaz, M 2011, 'La presenza dello spettatore', *Culture Teatrali*, 21, pp. 191-206.

Rancière, J 2018, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma.

Sofia, G 2013, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma.

Solimine, G & Zanchini, G 2020, *La cultura orizzontale*, Laterza, Roma-Bari.

Théberge, P, Devine, K & Everett, T 2015, 'Introduction: Living Stereo' in eds. *Id.*, *Living Stereo: Histories and Cultures of Multichannel Sound*, Bloomsbury, London – New York, pp. 1-36.

Valentini, V 2011, 'Forme della presenza: performing arts e nuove tecnologie', *Culture Teatrali*, 21, pp. 71-87.

Wilson, S 2002, *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*, The MIT Press, Cambridge (MA) & London.