



Foto © Giulia Lenzi

DARE FORMA ALL'INCONTRO

GLI ASPETTI RELAZIONALI DELLA DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA

Jovana Malinaric

ABSTRACT. Over the last twenty years, different theatrical and performance approaches have emerged that make it difficult to consolidate a single definition of dramaturgy. At a time when dramatic and post-dramatic forms are becoming more and more intermingled, where the encounter between theatre and new media gives rise to increasingly hybrid performances, and where the boundaries between the different performing arts (dance, theatre and performance) and the visual arts are becoming increasingly blurred, the task of investigating the value and meaning of dramaturgy, following its mutations, arises. This article addresses the issue of audience perception and involvement in contemporary performance dynamics. Deploying the most recent theoretical approaches in the fields of visual arts, philosophy, communication and performing arts, it proposes the term relational dramaturgy as a methodological tool suitable to analytically address the artistic practices of contemporary theatre that employ scenic languages aimed at problematizing the relationship with the spectator.

PAROLE CHIAVE: Theater, Dramatic and Post-dramatic forms, Audience Involvement, Relational Dramaturgy

"Feeling nothing means not making enough effort."
N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*



ell'aprile del 1957, Marcel Duchamp si rivolge all'auditorium di *Convention of the American Federation of Arts* con le seguenti parole:

«Consideriamo due fattori importanti, i due poli della creazione dell'arte: l'artista da un lato, e dall'altro lo spettatore che in seguito diventa la posterità» (Duchamp 1957: 140 – traduzione da chi scrive)¹. La creazione artistica viene presentata come un'istanza dinamica che si muove fra questi due poli e in quanto tale esige una nuova prospettiva che vede l'atto creativo in termini *relazionali*, come qualcosa che non è «eseguito dall'artista singolo» (Ibid.) ma che viene co-creato insieme allo spettatore. Duchamp evidenzia che l'opera non esiste come un dato già fatto; essa pian piano emerge nel momento in cui si relaziona all'osservatore. Per comprendere come il significato di un'opera viene plasmato dalla relazione stabilita fra due poli è necessario, pertanto, interrogare la posizione assegnata allo spettatore. Nell'articolo intitolato *Dramaturgy and Postdramaturgy*, Patrice Pavis solleva una questione rilevante riguardo gli studi teorici osservando che «Ci manca ancora una teoria del soggetto/oggetto creativo e dell'autorità; qual è la parte dell'oggetto che descriviamo e la parte del soggetto che descrive» (Pavis 2014: 26). Questo articolo non si propone di offrire una teoria riguardo il rapporto tra soggetto e oggetto, ma piuttosto cerca di delineare un pensiero strutturale che mette in relazione gli studi teorici recenti con la prassi teatrale contemporanea. A tal proposito, sarà analizzato l'approccio drammaturgico della compagnia svizzera *TriksterP*, e in particolare il processo creativo dello spettacolo *Book is a Book is a Book* che nella relazione con il pubblico trova il suo fondamento. Di particolare rilevanza per questo studio è anche l'intervista con Simona Gonella, dramaturg della compagnia. Vedremo, come la figura del dramaturg, quale mediatore tra il pensiero artistico e la ricezione del pubblico, assume un ruolo del tutto rilevante all'interno dei processi creativi. È importante sottolineare che l'uso del termine “relazionale” non implica in alcun modo un'argomentazione a favore di un modo essenziale o singolare di fare

drammaturgia; al contrario, si potrebbe supporre che esistano quasi tanti modi di fare drammaturgia quanti sono i dramaturg.

Anche se, come evidenzia Pavis, non abbiamo ancora formulato un approccio teorico, le diverse idee sulla relazione tra soggetto e oggetto sono in circolazione da molti anni nell'ambito delle arti visive, della danza e della letteratura. A parte Duchamp, anche Roland Barthes, nei suoi saggi critici, cerca di *liberare* lo spettatore dallo stato del soggetto passivo al quale spetta il compito di decodificare un manufatto artistico e suggerisce un superamento della visione separata di due poli, in quanto «non esiste un soggetto e un oggetto» (Barthes 1990: 16). Barthes con questa sua affermazione, non intende annullare l'esistenza di due poli, ma piuttosto cerca di ribaltare la clessidra assegnando allo spettatore il ruolo dell'artista:

L'autore è un personaggio moderno, prodotto dalla nostra società quando, alla fine del Medioevo, scopre grazie all'empirismo inglese, al razionalismo francese e alla fede individuale della Riforma il prestigio del singolo o, per dirla più nobilmente, della «persona umana». [...] *Oggi invece* si disvela l'essere totale della scrittura. Un testo è fatto di scritture molteplici, provenienti da culture diverse e che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo, parodia o contestazione, esiste però un luogo in cui tale molteplicità si riunisce, e tale luogo non è l'autore come sinora è stato affermato, bensì il lettore. (Barthes 1984: 3-4)

In maniera del tutto simile nel campo della comunicazione, Bakhtin nota che nel discorso orale il messaggio è essenzialmente «creato per la prima volta nel processo della trasmissione.» (citato in Todorov 1984: 56). Se il messaggio non esiste in quanto tale prima di entrare nel processo della trasmissione, allora è necessario interpretare il significato in termini di un processo di negoziato. Ad affermare tale ipotesi, Deleuze e Guattari, nel 1994, nel volume *What is Philosophy*, propongono di concepire il *pensare* come qualcosa che succede tra le persone, invece di vederlo come un'azione individuale. I due filosofi

¹ Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

parlano del pensiero come di un'azione che si realizza fra gli amici, dove l'amicizia è la condizione o l'ambientazione richiesta per il pensiero di avere luogo. Secondo i due, non è necessario che *amicizia* si basi sulla condivisione delle stesse idee, ma più importante è considerarla come lo slancio che ci porta a dire qualcosa a qualcun altro. Questo slancio si traduce non soltanto in pensieri, ma in pensieri in movimento. Allo stesso modo anche i processi creativi possono essere considerati quali istanze del pensiero collaborativo. La dramaturg e professoressa olandese Maaïke Bleeker suggerisce che la concezione di Deleuze e Guattari del pensare in termini di movimento che si scompone in sé stesso è utile «anche per un ripensamento dell'interazione tra palcoscenico e pubblico» (Bleeker 2003: 163). Il pensare come movimento si differenzia dal pensare rappresentativo che consiste nella decodificazione dei segni. Questa concezione dinamica del pensiero ci porta a comprendere il significato come qualcosa che non è fisso, ma piuttosto come qualcosa che *prende luogo* e dunque, parlando del teatro, dipende dai modi in cui gli spettatori vengono coinvolti nell'evento spettacolare. «Pensare come movimento che si svolge tra amici aiuta a capire questo movimento non come necessariamente il seguito di un determinato percorso, ma piuttosto come interazione tra ciò che viene presentato e una risposta che può avere una propria agenda» (Bleeker 2003: 163-164). La presenza dello spettatore, secondo la studiosa olandese, contribuisce in modo dinamico alla costruzione del significato di uno spettacolo. Il pubblico necessita di essere consapevole del come sia implicato in quello che ha visto. Bleeker sottolinea:

Quello che sembra essere solo "là per essere visto" è, infatti, dirottato attraverso la memoria e la fantasia, preso nei fili dell'inconscio e impigliato nelle passioni. La visione (...) appare irrazionale, incoerente e inaffidabile. Inoltre, il vedere sembra alterare la cosa vista e trasformare il vedente, mostrandoli profondamente intrecciati nell'evento che è la visualità. (Bleeker 2008:2)

In altre parole, la nostra visione non è mai oggettiva, ma piuttosto nutrita dalle nostre aspettative, dai nostri sogni, desi-

deri e paure. È necessario ricordare che la teoria sul *teatro postdrammatico* di Hans Thies Lehmann ha colto la presenza di un *nuovo* tipo di spettatore, tracciandone le specificità e i punti di analisi. Il paradigma del nuovo spettatore consiste nel fatto che egli rinegozia la propria posizione o ruolo, slittando dal soggetto che decodifica al partecipante coinvolto e allo stesso tempo consapevole del fatto che la propria presenza è una parte significativa dell'opera. «Invece della dualità ingannevolmente confortante di qui e là, dentro e fuori, (il teatro) può spostare al centro l'implicazione reciproca di attori e spettatori nella produzione di immagini e rendere così visibile il filo spezzato tra esperienza personale e percezione» (Lehmann 2006: 185-186). Dall'altra parte l'opera artistica si pone l'obiettivo di mettere in crisi la posizione dello spettatore, rendendolo consapevole di come vede lo spettacolo e allo stesso tempo offrendogli la possibilità di innestarvi incontri reali, strutture sociali e processi auto-riflessivi. In maniera del tutto simile, anche Fischer-Lichte nell'*Estetica del performativo* evidenzia che l'arte teatrale è caratterizzata dalla cosiddetta *autopoiesi dei loop di feedback*. «Nell'autopoiesi dei loop di feedback avviene non solo lo spettacolo nel suo complesso, bensì ogni suo singolo elemento. La materialità dello spettacolo non si dà come artefatto o in un artefatto, ma, nella misura in cui la corporeità, la spazialità e la sonorità si producono performativamente» (Fischer-Lichte 2014: 281). La studiosa tedesca sostiene che il significato nel teatro avviene nel momento del suo accadere, dove la presenza degli attori, l'estasi delle cose, le atmosfere, la circolazione di energia si relazionano alle percezioni, rappresentazioni e pensieri da essi originati. Gli spettatori, a loro volta, agiscono in risposta a ciò che viene percepito, come anche le azioni degli attori avvengono in risposta ai comportamenti e alle azioni degli spettatori e in questo si consuma la natura intima di ogni spettacolo.

A tal punto è di rilevanza menzionare il volume di Nicolas Bourriaud *Relational Aesthetics*, nel quale lo studioso francese descrive l'arte come uno *stato di incontro*

che non cerca più di rappresentare le utopie, bensì di contribuire alla costruzione di spazi concreti. Collegandosi alle osservazioni di Duchamp, Bourriaud sottolinea che l'arte non può più essere considerata come un oggetto creato da un anonimo artista, ma è necessario trattarla come un processo nel quale l'usufruttore dovrebbe entrare attivamente:

Significato e senso sono il risultato di un'interazione tra artista e spettatore, e non un fatto autoritario. Nell'arte moderna, devo, come osservatore, fare uno sforzo per produrre senso da oggetti sempre più leggeri, sempre più impalpabili e sempre più volatili. Dove il decoro dell'immagine offriva una cornice, un formato, ora dobbiamo spesso accontentarci di bit e pezzi. Non sentire nulla significa non fare abbastanza sforzi (Bourriaud 2002: 80).

Egli suggerisce che l'arte contemporanea dovrebbe sfidare lo spettatore a partecipare nella costruzione del senso, attribuendolo anche ai più porosi, intangibili oggetti o situazioni. Secondo Bourriaud, lo spettatore dovrebbe avere la consapevolezza che esperire un'opera artistica significhi anche co-crearla con il proprio bagaglio culturale ed esperienziale. In questo modo l'arte diventa una pratica sociale e relazionale, proprio perché l'aspetto relazionale non viene dato in quanto conseguenza naturale, ma come un elemento estetico sul quale è necessario investire continuamente.

Di qui nasce l'idea di proporre il termine *drammaturgia relazionale* come uno strumento metodologico adatto ad affrontare analiticamente le prassi artistiche del teatro contemporaneo che impiegano linguaggi scenici volti a problematizzare il rapporto con lo spettatore. È chiaro che il termine drammaturgia presenta varie difficoltà di comprensione, in quanto assegnato sia alla dimensione della scrittura drammatica propria del/la drammaturgo/a, ma anche alla dimensione analitica che comprende l'intero scheletro portante dell'evento performativo, propedeutico del lavoro del dramaturg. Pavis evidenzia come la natura duale della drammaturgia

produce «un paesaggio ricco e vario, ma anche confuso e tormentato.» (Pavis 2014: 14). Dentro questo 'paesaggio tormentato' il termine drammaturgia relazionale si propone in quanto lente adatta a indagare le modalità attraverso le quali un'opera teatrale si posiziona rispetto allo spettatore, sfidando le maniere convenzionali della percezione – e dunque della creazione del senso – e allo stesso tempo investe sulla natura processuale della drammaturgia (a differenza della drammaturgia come prodotto).

Interrogarsi su come il significato prenda luogo e perché lo prenda in un modo e non in un altro è di fondamentale importanza per la prospettiva drammaturgica. È possibile indagare un esempio pratico di come la partecipazione del pubblico si relaziona con la tessitura del lavoro artistico nelle performance del gruppo svizzero *TricksterP*². Si tratta di una compagnia interdisciplinare diretta da Cristina Galbiati e Ilija Luginbühl con Simona Gonella nelle vesti di dramaturg. Più che una compagnia, *TricksterP* si autodefinisce come un progetto di ricerca artistica che si muove in un territorio di confine e contaminazione tra diversi linguaggi. Con il lavoro che propone si allontana dal concetto di teatro in senso stretto, aprendosi più a un'indagine volta a rintracciare possibili segni espressivi trasversali che, sia concettualmente che formalmente, siano il risultato della commistione di strumenti artistici estremamente eterogenei che favoriscano un'esperienza immersiva per lo spettatore. Ricordiamo tra i progetti .h.g. un'installazione pensata in nove spazi fisico-sensoriali, dove gli spettatori percorrono il mondo delle fiabe, accompagnati e condotti da auricolari. Ciascuno spazio rappresenta un mondo a sé, un passaggio nell'immaginario, dove si incontrano il mondo infantile e quello adulto. *TricksterP* conduce gli spettatori in un'esplorazione sensoriale dello spazio delle fiabe, ricomponendolo e reiventandolo insieme. *Sights* invece è un progetto che esplora il concetto del vedere partendo da alcune testimonianze di

² L'autrice ha preferito riportare l'esempio di uno spettacolo al quale ha partecipato e l'analisi è basata dalla propria esperienza.

persone non vedenti, che si insinua negli spazi urbani e nella quotidianità delle persone che li abitano. Muniti di una mappa, gli spettatori sono invitati a percorrere la città alla ricerca delle postazioni sonore che sono le voci e le parole dei testimoni, restituite dalle macchine parlanti. In questo modo, gli spazi pubblici si offrono come spazi intimi e personali, mentre la città diventa un luogo dove si cammina anche con l'immaginazione.

In questo tipo di creazioni artistiche, che investono su un rapporto più intimo e partecipa con il pubblico, spesso troviamo la presenza della figura del dramaturg. In Italia, il suo ruolo ancora fatica ad affermarsi e Simona Gonella nell'intervista rilasciata all'autrice dell'articolo, afferma che anche il suo percorso è stato un divenire a passi lenti:

Nella relazione con Cristina Galbiati, la regista della compagnia, mi si è chiarito che il mio ruolo assomigliava sempre di più ai consimili dramaturg in giro per l'Europa. Ero sempre di più la figura che con il regista generava dei nuovi processi, dei nuovi percorsi, che nell'aumentare, nell'arricchire, nel prendere strade diverse, nel mettere in crisi contribuiva in maniera essenziale alla forma finale del lavoro nella sua complessità e non solo nella scrittura del testo.³

Il suo ruolo di dramaturg con *TricksterP* è caratterizzato, da una parte, dalla consapevolezza del potenziale emergente di ciò che viene creato, ovvero di una comprensione delle direzioni in cui il lavoro potrebbe procedere. Dall'altra parte invece, Gonella viene implicata anche nel lavoro con il materiale che si sta sviluppando, dove l'accento viene posto sull'intuizione della dramaturg di come il materiale inneschi associazioni e inviti a modi di guardare e interpretare o di come queste modalità possano essere utilizzate, giocate e capovolte generando determinate risposte nel pubblico. Il suo più recente lavoro con *TricksterP*, *Book is a Book is a Book* ci aiuta a rintracciare alcune delle peculiarità di una drammaturgia che investe soprattutto sulla relazione con il pubblico, ma anche la posizione fondamentale che as-

sume la figura del dramaturg all'interno dei processi creativi. La struttura *porosa* della performance è pensata in modo tale da stimolare lo spettatore ad aprirsi verso i propri spazi percettivi e a diventare parte attiva dell'accadere creando una realtà personale in un territorio che oscilla fra la visione interiore e la visione esteriore.⁴ Il termine viene coniato da Turner e Radosavljević che evidenziano «che per porosità si intende l'opera d'arte che ha nella sua struttura l'interattività e/o la co-creatività e che cerca di produrre una comunità tra il pubblico e i creatori» (Radosavljević 2013: 191).

Un gruppo di spettatori si riunisce all'ingresso della sala teatrale del Triennale Milano, il 3 giugno del 2021. Sono in attesa di entrare e di partecipare a ciò che sul cartellone viene chiamato "un'esperienza immersiva". Dopo un tempo gli si rivolge Cristina Galbiati, suggerendogli di entrare, trovare la propria postazione e indossare gli auricolari. Entrano, con quel silenzio pieno che li circonda e attende proprio loro, per abitarlo. Lo spazio sembra più piccolo di quello che realmente è, e lo si scopre pian piano camminandoci dentro. A creare tale illusione sono le luci calde e sfumate, che illuminano quanto basta per visualizzare le file delle postazioni sui quali si trovano soltanto gli oggetti essenziali: un libro, un paio di auricolari, una lampada e nascosta nella custodia – una torcia. Lo spazio è quello del primo luogo dove abbiamo imparato a leggere insieme: la classe scolastica. Ma non c'è la luce del giorno che rende visibili gli atti che compiono, e quella poca che c'è si spegne, una volta seduti alle postazioni prescelte. Si rimane, per pochi istanti soli con il libro davanti quando, all'improvviso, dagli auricolari esce una piacevole voce femminile, riempiendo lo spazio acustico dello spettatore, rivolgendogli direttamente. La voce lo guida nell'esplorazione del libro, suggerendogli degli input e condividendo dei ricordi personali. Gli spettatori prendono il tempo che gli serve per girare le pagine,

³ Simona Gonella, da una intervista rilasciata alla sottoscritta a Modena in data 04/03/2021.

⁴ Cfr. sito web della compagnia <http://trickster-p.ch/> consultato in data 21/03/22.

fermandosi a proprio piacere o necessità su alcuni punti più a lungo, e saltando con più fretta quelli che gli suscitano meno curiosità. Il gesto è sempre lo stesso, ma *temporalmente* diverso, condizionato da una propria, intima necessità. In questo modo il libro assomiglia sempre più a un luogo dove si viaggia nella mente e con la mente, un oggetto che crea connessioni tra tempo, spazio, sogno e memoria, un'esperienza diversa, che consente di proiettarsi altrove e di dilatare la sfera percettiva. Un lavoro minuzioso è fatto sullo spazio sonoro, il libro si esplora in sincrono con l'audio, permettendo allo spettatore di immergersi nelle diverse atmosfere sonore. Questo effetto del "suono intimo" in quanto percepito singolarmente dagli auricolari, fa sì che lo spazio intorno allo spettatore muti e si faccia più scuro o più chiaro. Il tempo e lo spazio si dilatano e ciò permette alla mente dello spettatore di concedersi al piacere dell'immaginazione. Galbiati sottolinea che in questo lavoro «la scelta è stata di rinunciare ad avere performer in scena, proprio perché c'era la volontà di mettere lo spettatore al centro dell'atto teatrale.»⁵ Sarebbe meglio definirlo, quindi partecipante, in quanto attivamente partecipa allo svolgersi dell'azione. Il procedere dello spettacolo dipende dalla sua azione, la costruzione drammaturgica richiede che la sua mano giri le pagine, un atto volontario che mette in gioco il suo agire fisico. In questo modo l'azione della lettura viene contemporaneamente agita e riflettuta, partecipata e osservata.

Gonella spiega che:

Agire come dramaturg dentro un processo che, mettendo al centro l'esperienza dello spettatore, si poggia su un rapporto unico fra un oggetto, una voce, uno spazio e un mondo immaginifico mentale e percettivo, significa muoversi dentro un labirinto di rimandi, parole, immagini, nozioni tecniche e pratiche, accettando di perdersi molte volte e di percorrere vicoli ciechi altrettante.⁶

La dramaturg ci indica che durante il

processo creativo cercava di aprire bivi e suggerire tutte le strade possibili in modo da allargare le possibilità delle scelte artistiche. Infatti la proposta di pensare il libro come un labirinto nel quale è possibile sia perdersi che ritrovarsi, nasce proprio dall'esperienza della *creazione* artistica che poi viene restituita allo spettatore. Il suo agire diventa uno specchio all'agire artistico all'interno del processo creativo.

E questo perdersi e ritrovarsi è una buona metafora di come percepisco il mio ruolo in questo come in altri lavori con *TricksterP* ed in particolare con Cristina: mi offro infatti come luogo aperto in cui attivare e testare nuove strade e lascio che i moltissimi passi di cui si compone il progetto siano liberi di muoversi secondo logiche spesso non lineari, cercando di non chiudere percorsi ma semmai di metterne alla prova la sostanza.⁷

La dramaturg, durante il processo, si presta anche alla ricerca dei materiali utili alla composizione dell'oggetto-libro. La sfida che si pone Gonella è restituire il carattere relazionale di questo oggetto statico, che però riesce a incentivare lo spettatore a un viaggio immaginifico. L'obiettivo diventa trovare i rimandi necessari per creare l'illusione di movimento a partire dallo spazio della messa in scena.

La maggior parte del mio contributo (...) si attua in maniera altrettanto "labirintica", generando domande che possono o meno dare via a nuovi percorsi, implementando nuove idee o contribuendo all'addio di quelle vecchie, disegnando su fogli a quadretti percorsi e strutture eventualmente percorribili.⁸

La struttura drammaturgica è creata appositamente per essere agita da parte del pubblico, che, di conseguenza, attraverso il proprio fare smuove i meccanismi della costruzione esplorando in maniera profonda l'esperienza della lettura. Suggerisce un approccio del tutto diverso rispetto all'azione che quotidianamente compiamo quando leggiamo un libro. Il gesto è lo stesso, ma allo stesso tempo di-

⁵ Cfr. libro di sala *Book is a Book is a Book*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

verso perché siamo immersi nell'esplorazione dell'oggetto in quanto tale, non di un libro di qualcuno. L'azione concreta dei partecipanti diventa un modo di riesperire un'esperienza naturalizzata, abitandola in modo più consapevole.

Questo tipo di lavoro è presente anche negli altri progetti del gruppo svizzero, dove l'agire degli spettatori diventa un requisito necessario. Nel loro ultimo lavoro, *Eutopia*, il teatro diventa un grande tavolo da gioco attorno al quale il pubblico è chiamato a sedersi ed esplorare un diverso paradigma di "fare insieme", attraverso un approccio ludico e multisensoriale.⁹ Gli artisti, mescolando la performance, l'installazione e il game design si chiedono come si possa ri-costruire e de-costruire il nostro fare, e per ogni replica gli spettatori sono invitati a un'esperienza partecipativa i cui esiti, sempre differenti, sono il risultato dei loro singoli apporti. La drammaturgia rimanda al senso più generale e politico della performance che vuol mettere in discussione vecchi modelli biologici, ecologici e antropologici rilevando come la presenza e l'azione di un ecosistema (come quello umano) ha delle dirette conseguenze su tutti gli altri. Anche in questo caso, l'azione dei partecipanti, diventa l'agente che li interroga e li rende consapevoli delle loro scelte e delle possibili conseguenze che ne derivano.

Includendo direttamente lo spettatore nella costruzione del significato lo si porta a percepire come il significato stesso venga generato attraverso l'atto del fare. L'elemento pratico è decisivo e la studiosa inglese Synne Behrndt sottolinea che «(...) è essendo implicati in senso fisico che comprendiamo anche come la nostra presenza influenzi il cambiamento.» (Behrndt 2014: 138) Il coinvolgimento potrebbe essere indirizzato verso una presa di conoscenza delle strutture, dei processi dei comportamenti e di come abitiamo il mondo in rapporto con le altre persone. La fusione del soggetto con l'oggetto implica uno smarrimento dei confini percettivi tra l'opera e lo spettatore, dove l'agire in modo attivo di quest'ultimo porta a un maggiore senso di responsabi-

lità. La studiosa inglese propone che «la drammaturgia dell'opera ci colloca come creatori, ma non solo nel senso che creiamo significato e diamo un senso alle cose, piuttosto, è attraverso le nostre azioni e le nostre decisioni che l'opera emerge» (Behrndt 2014: 138). È un approccio artistico che si basa sul qui e l'ora, sulla creazione di incontri tra la performance e il suo pubblico, tra l'oggetto visto e il soggetto che vede.

Come abbiamo potuto osservare, nel lavoro pratico di *TricksterP* la relazione con il pubblico viene pensata come parte integrante della struttura drammaturgica, dove il suo coinvolgimento è necessario per il completamento dell'opera. Questo tipo di approccio, definito drammaturgia relazionale, cerca di espandere le possibilità dell'impegno del pubblico in modo critico e attivo con l'opera (e dunque con il mondo) e possibilmente anche con le strutture che lo circondano. La sfida che si pone l'approccio relazionale non sta più nel creare le opere che possono essere criticate, ma sviluppare le strutture che coinvolgano lo spettatore in un rapporto attivo e critico con le stesse esplorando la drammaturgia come un processo, e non come un qualcosa di già determinato. Quello che i vari studiosi volevano sollecitare con le proprie teorie esposte precedentemente è l'idea del teatro quale medium attraverso il quale viene plasmato un certo tipo di pensiero, che però è di natura dinamica e relazionale. Creando opere processuali e relazionali, è possibile sollecitare lo spettatore sulle modalità attraverso le quali egli connette e comprende in un certo modo o non in un altro e di conseguenza, come prende responsabilità delle proprie scelte. Behrndt afferma che, "si intuisce che essere parte di qualcosa significa anche cambiarlo, plasmarlo e farlo accadere, e viceversa qualcosa avrà bisogno di partecipazione attiva e impegno diretto per accadere davvero" (Behrndt 2014: 142). Questa consapevolezza può diventare per gli artisti un terreno da esplorare alla ricerca continua di nuove strategie di percezione e coinvolgimento.

9 Cfr. sito web della compagnia <http://trickster-p.ch/> consultato in data 2/9/2022.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., 1984, *Le bruissement de la langue - Essais Critiques IV*, Paris, Seuil, 1984. (trad. it. a cura di Bellotto B., *Il bruscio della lingua*, Torino, Einaudi, 1984.)
- Behrndt Synne K., 2014, "Dramaturgy and the Facilitation of Encounters", in Pewny Katharina, Colens, Johan & Coppens, Jeroen, *Dramaturgies in The New Millennium*, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen.
- Bleeker M., 2008, *Visuality in Theatre: The locus of Looking*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Bourriaud N., 2002, *Relational Aesthetics*, Les presses du reel, Dijon.
- Deleuze Gilles, Guattari F., 1991, *What is Philosophy?*, Columbia University Press, New York.
- Duchamp M, 1975, "The Creative Act" in Sanouillet M. & Peterson E, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London.
- Lehmann, H., 2017, *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Imola.
- Pavis P., 2014, "Dramaturgy and Postdramaturgy" in Pewny Katharina, Colens, Johan & Coppens, Jeroen, *Dramaturgies in The New Millennium*, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen.
- Todorov C., 1984, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, Manchester University Press, Manchester.