

Rehabilitar l'espectador. Per una crítica de la participació

Marco DE MARINIS

marco.demarinis@unibo.it

NOTA BIOGRÀFICA: Professor de Teatre al Departament d'Arts de l'Escola de Lletres i Béns Culturals de la Universitat de Bolonya. Imparteix cursos d'Història del Teatre i de l'Espectacle, i Teoria i Cultura de la Representació. Les seves àrees de recerca són la teoria teatral, les qüestions metodològiques i epistemològiques implicades en l'estudi del teatre, l'experiència teatral del segle xx, l'espai escènic i la iconografia teatral. Ha estat Director del Departament de Música i Espectacle (2001-2004). Va exercir el càrrec de Responsabile Scientifico del Centro di Promozione Teatrale La Soffitta (2004-2017). Va fundar la revista (<https://www.facebook.com/cultureteatralionline/>, Culture teatrali) el 1999.

Resum

Al llarg del segle xx, part dels estudis teatrals s'han centrat en la redefinició de la relació entre actor i espectador. Els estudis d'antropologia, de semiòtica, de neurociència, i tants d'altres, no han acabat de definir un mètode d'anàlisi profunda sobre aquesta relació entre espectador i actor, que ha oscil·lat entre la passivitat i la participació, entre la creació d'un producte autònom de la seva recepció i la creació d'un espectacle en què actors i públic desdibuixen el seu rol. Cal una reformulació de l'estudi teatral que se centri en el públic com a objecte d'anàlisi, principalment en la capacitat de recepció de comunicació del seu cos, i tot això dins d'un segle XXI ple de fronteres ambigües en els tipus d'espectacles (només hem de pensar en els «reality shows») i en el control de la seva producció (institucions teatrals i polítiques).

Paraules clau: espectador, passivitat, participació, embodied theatology, comprensió motora

Marco DE MARINIS

Rehabilitat l'espectador. Per una crítica de la participació

La relació teatral i els seus enemics

Si existeix una idea, una adquisició, comuna a les dues grans etapes de la reforma teatral del segle xx, té a veure amb la redefinició de l'espectacle teatral, del conjunt del teatre, en termes de *relació actor-espectador*. De Meierhold a Copeau passant per Brecht i Artaud fins arribar a Brook, Grotowski o Barba, trobem sempre, tot i que —naturalment— formulada i utilitzada de forma diversa, aquesta visió del teatre com a relació actor-espectador. Però sens dubte va ser Grotowski qui millor va formular aquesta idea en dues pàgines ben conegudes de *Cap a un teatre pobre* (Grotowski, 1971: 41, 68).

Nous pouvons donc définir le théâtre comme ce qui se passe entre le spectateur et l'acteur. Tout le reste est supplémentaire — peut être nécessaire mais supplémentaire. [...]

Le théâtre est un acte produit par les réactions et les impulsions humaines, par le contact qui s'établit entre les personnes: il est au même temps un acte biologique et un acte spirituel.

Cal assenyalar en primer lloc un aspecte fonamental: en aquesta concepció que els mestres del teatre del segle xx van elaborar i intentar posar en pràctica en les seves experiències es reconeix plena dignitat al públic o, més ben dit, a l'espectador teatral *com a tal*, subratllant el caràcter actiu-creatiu del seu treball de recepció, que evidentment pot ser bo o menys bo però constitueix, al cap i a la fi, un *treball* i en certa manera també un *art*. Nombroses produccions teòriques, en particular semiològiques, ho han confirmat i precisat amb encert: pensem, per exemple, en els treballs d'Anne Ubersfeld, un llibre de la qual portava el bonic títol de *L'école du spectateur* (Ubersfeld, 1981).

Un cop reconeguda la importància cabdal d'aquesta redefinició del teatre com a relació actor-espectador, que abasta tot el segle passat i que les generacions artístiques actuals reben com a llegat, tanmateix cal afegir immediatament que a partir de cert moment (la segona meitat del segle xx,

posem per cas, amb antecedents molt anteriors) aquesta adquisició es veu amenaçada contínuament per *dues derives oposades* però concordants que qüestionen l'espectador *com a tal* i en algunes ocasions arriben a negar-li fins i tot legitimitat, el dret a existir:

- 1) La primera deriva és la de la pura i simple *eliminació de l'espectador*: del «teatre sense espectacle» (el d'Artaud o de Carmelo Bene, per exemple) al «teatre de les fonts» i l'«art com a vehicle» de Grotowski, sovint hem assistit a l'intent d'eliminar una vegada per totes el públic, en ocasions recuperat ambiguaument com a *testimoni*;
- 2) La segona deriva, molt més insidiosa que la primera, és la que pretén transformar l'espectador en *participant*. Aquesta tendència es pot distingir, alhora, en dues versions: a) una *versió moderada*, és a dir, el teatre de la *implicació*, en què l'espectador s'insereix físicament en l'espectacle i sovint se li atorga un paper, ni que sigui marginal, i en tot cas se l'empeny a actuar, a fer, a improvisar, etc. —el nou teatre de la dècada de 1960 ofereix els exemples més destacats en aquest sentit: dels muntatges del Teatre Laboratori de Grotowski (*Akropolis*, *Faust*, *Kordian*, tots ells creats entre 1962 i 1963) als espectacles del Living Theatre, sobretot *Paradise Now*, de l'any 1968, que representa un punt d'arribada molt avançat també en aquest aspecte), i b) una *versió radical*: l'eliminació ja sigui dels actors o dels espectadors, que esdevenen tots plegats —sense distinció, almenys en teoria— *participants*: l'exemple més extrem en aquest sentit és el del «parateatre» grotowskià dels anys setanta, però també podem esmentar aquest fenomen sobretot italià de la mateixa dècada anomenat «animació» o precisament «teatre de participació».

M'agradaria examinar aquí en particular aquesta ideologia de la participació, que proposo anomenar «ideologia participacionista», refer-ne breument la genealogia i sobretot mostrar la degeneració que ha viscut aquests darrers trenta anys i alguns dels seus efectes perversos en el teatre amb, en primer lloc, precisament, la deslegitimització (descrèdit, depreciació) de l'espectador com a tal.

Les desventures d'una ideologia (o d'un dogma?)

Al principi fou Rousseau (fins i tot si la ideologia participacionista data de molt abans i es podria remuntar en aquest sentit fins a Plató, el primer gran enemic del teatre) i la seva famosa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), en què proposa substituir els espectacles teatrals per festes cíviques (Rousseau, edició 1946: 168):

QUOI! Ne faut-il donc aucun Spectacle dans une République? Au contraire, il en faut beaucoup, C'est dans les Républiques qu'ils sont nés, c'est dans leur sein qu'on les voit briller avec un véritable air de fête. [...] Nous avons déjà plusieurs de ces fêtes publiques, ayons-en davantage encore, j'en serai que plus charmé. Mais n'adoptons point ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction; qui n'offrent aux yeux que cloisons, que

pointes de fer, que soldats, qu'affligeantes images de la servitude et de l'inégalité. Non, Peuples heureux, ce ne sont pas là vos fêtes.

Acabada la *pars destruens*, Rousseau passa tot seguit a la *pars construens*, a aquesta festa que subverteix punt per punt el mal model comunicatiu de l'espectacle teatral, transformant els espectadors en participants, en actors (Rousseau, edició 1946: 169):

Mais quels seront enfin les objets de ces Spectacles? Qu'y montrera-t-on? Rien, si l'on veut. Avec la liberté, partout où regne l'affluence, le bien-être y regne aussi. Planter au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple et vous aurez une fête. Faites mieux encore: donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis.

El que sembla especialment interessant en la *Lettre à d'Alembert* és que la crítica del teatre depèn molt menys dels continguts dels espectacles (com en l'antiga polèmica eclesiàstica) que de la *forma de la comunicació*. És aquí on rau el mal real, la veritable corrupció del teatre: en la divisió entre actors i espectadors (i dels espectadors entre si), en la passivitat i la inactivitat d'aquests darrers, que exposa indefensos a les manipulacions seductores dels primers —com ja ho havien assenyalat els jansenistes, com ara Pierre Nicole al *Traité de la Comédie*, 1667.

Ser espectador és, per tant, un mal en si mateix; no pot existir el bon espectador. Els bons espectadors són aquells que es neguen a si mateixos i es converteixen en alguna cosa més, en participants, actors, ni que sigui en l'autorepresentació d'una festa sense altre contingut que els seus participants.

Ara bé, totes les trampes i els verins de la ideologia participacionista ja els trobem en Rousseau. Mancava la situació favorable que li permetés sorgir i provocar tots els seus efectes, com ha passat els darrers trenta-quatre anys de la nostra època. Així, doncs: de Rousseau als *reality shows* contemporanis, estem passant eventualment per Andy Warhol i la seva profecia del quart d'hora de fama a disposició de tots? Potser seria massa, fins i tot per al filòsof de Ginebra, i tanmateix...

En qualsevol cas, vam haver d'esperar dos segles i l'aparició dels moviments contestataris de la dècada de 1960, i més concretament l'anomenat Maig francès o del 68, per veure com es llançaven acusacions contra l'espectador i la seva pretesa passivitat. Em refereixo evidentment al cèlebre pamflet de Guy Debord *La société du spectacle*, que en efecte anticipa el Maig del 68, atès que es va publicar l'any anterior. En aquest text, nascut a l'interior d'aquesta Internacional Situacionista que va representar el component ideològicament més radical i intransigent del Maig francès, la condició de l'espectador com a emblema o, més ben dit, com a encarnació de la passivitat, ascendeix al rang de condició de l'individu en la societat capitalista contemporània i per tant norma de funcionament del món en l'actualitat. Llegim-ne alguns passatges (Debord, 1967):¹

1. Cites extretes de l'edició electrònica a càrrec d'Yves Le Bail, a partir de la tercera edició Gallimard (1992), en el marc de la col·lecció «Classiques des sciences sociales». <<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.deg.soc>>.

Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce come une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation (I, 10).

Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre les personnes, médiatisé par des images (IV, 10).

Il [le spectacle] est le cœur de l'irréalisme de la société réelle (VI, 11).

Considéré selon ses propres termes, le spectacle est l'*affirmation* de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence (X, 12).

Le caractère fondamentalement tautologique du spectacle découle du simple fait que ses moyens son en même temps son but. Il est le soleil qui ne couche jamais sur l'empire de la passivité moderne (XIII, 13).

Mais le spectacle n'est pas identifiable au simple regard, même combiné à l'écoute. Il est ce qui échappe à l'activité des hommes, à la reconsidération et à la correction de leur œuvre. Il est le contraire du dialogue (XVIII, 15).

C'est la plus vieille spécialisation sociale, la spécialisation du pouvoir, qui est à la racine du spectacle. Le spectacle est ainsi une activité spécialisée qui parle pour l'ensembles des autres. C'est la représentation diplomatique de la société hiérarchique devant elle-même, où toute autre parole est bannie (XXIII, 17).

La séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle (XXV, 18).

Dans le spectacle, une partie du monde *se représente* devant le monde, et lui est supérieure. Le spectacle n'est que le langage commun de cette séparation. Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*. (XXIX, 20).

Separació, desigualtat, passivitat, manca d'autenticitat. És sorprenent observar com l'anàlisi de Debord és molt propera punt per punt a la de Rousseau.

Davant *La société du spectacle* de Debord, i els *Commentaires* que hi va afegir vint anys després (Debord, 1988), almenys dues postures semblen possibles. Una primera postura és, per exemple, la del filòsof italià Giorgio Agamben, el qual, l'any 1990, va proposar considerar aquests dos llibres com a profecies (o més aviat previsions i diagnòstics), l'exactitud de les quals s'han encarregat de validar els successius esdeveniments mundials (Agamben, s. d. [ma 1990]: 240-241). Una segona postura, que ens interessa més aquí, és la que considera el pamflet de 1967 com el formidable pretext, o la justificació teòrica si així es vol, per a l'elaboració d'una ideologia, la de la participació, que va predominar durant les dècades següents en els sectors més avançats, innovadors i progressistes de la política, l'economia, la cultura i l'art occidentals.

La participació en tots els àmbits, a tots els nivells i a qualsevol preu, esdevé la consigna en les dècades posteriors a partir del Maig del 68 (sense cap responsabilitat directa de Debord, cal puntualitzar-ho: no es va plantejar mai la possibilitat de superar realment aquest estat de coses que ell havia anomenat «societat de l'espectacle»). La passivitat de l'espectador o, millor encara, la condició de l'espectador passiu, es converteix així en el mal per

autonomàsia, la falta per excel·lència, la causa de tots els mals que afligeixen el món contemporani, basat en la divisió dels papers, la delegació, l'especialització professional, les competències exclusives... en poques paraules: en un *saber* que és *poder* (Foucault).

Ara bé, no es tracta, és cert, de negar la importància de tants resultats positius produïts per aquesta ideologia participacionista en innumbrables àmbits, des de la política a la vida social passant per les pràctiques artístiques. No comparteixo les posicions dels que fan un judici negatiu sumari i indiferenciat en aquest sentit.

Però, tanmateix, després de mig segle d'ideologia participacionista s'imposen consideracions crítiques.

En primer lloc, cal constatar com tot aquest furor participacionista no ha aconseguit desarticlar el sistema de poder públic i privat dominant a tots els nivells i en tots els àmbits: de la política a l'economia, de la cultura a l'art. Des d'aquest punt de vista, es fa difícil refutar l'exactitud fonamental d'anàlisis i pronòstics apocalíptics com la de Debord (o de Pasolini, a Itàlia). Tants anys de descentralitzacions, privatitzacions, autogestions, etc., han provocat efectes molt limitats des del punt de vista d'una democratització *real* i d'una veritable implicació de la gent en la gestió dels processos polítics, econòmics, socials i culturals (caldria afegir ara el gran equívoc de la xarxa: el Moviment 5 Estrelles a Itàlia).

El que s'ha produït, en general, ha estat més aviat una *il·lusió* de democràcia, un *simulacre* de participació que no ha canviat mai en profunditat l'estat real de les coses. O almenys a parer meu.

Per contra, malauradament, la ideologia participacionista ha causat —molt *més enllà* de les intencions dels seus promotors i fins i tot contra aquestes intencions— molts *efectes negatius* que són ben visibles des de fa anys.

La crítica de la passivitat i de la separació s'ha transformat sovint —com deia abans— en depreciació de les competències, les professionalitats, les especialitzacions i els talents, en difusió de la idea perniciosa, en els seus efectes més generals, segons la qual tothom pot fer-ho tot, que n'hi ha prou a voler-ho o tenir-ne l'ocasió: a la societat de l'espectacle tothom pot convertir-se en actor, artista, protagonista, personatge famós (i no només per al quart d'hora de la profecia de Warhol) a condició que sigui capaç de deixar de banda qualsevol tipus de vergonya, de pudor.

La forma postmoderna de la societat de l'espectacle és la de la societat dels *reality shows* i de les *social networks*, en què —al contrari de la primera, la que va teoritzar el filòsof francès— ja no existeixen espectadors sinó només actors. És la realització grotesca, derisòria, de la utopia marxista: si Marx i Engels escrivien a *La ideologia alemanya* (1846) que «en una societat comunista ja no hi ha pintors, sinó homes que, entre altres coses, pinten» (Marx i Engels, traducció 1971: 230), es podria afirmar que a la societat dels *realities* i de les *social networks* ja no hi ha polítics, intel·lectuals, artistes, poetes, músics o actors, sinó persones que, entre altres coses, fan de polítics, intel·lectuals, artistes, músics, poetes o actors.

Ara bé, es podria discutir llargament sobre les causes de tot plegat: es podria dir, per exemple, que es tracta d'una degeneració o d'una desnaturalització de la veritable ideologia de la participació o es podria sospitar, al contrari, que aquests fruits enverinats ja eren allí, almenys en potència, des de l'origen.

Es tracta d'un debat actual a Itàlia, on han aparegut nombroses aportacions que intenten trobar en l'etapa del Maig del 68, en els seus eslògans i propostes (a partir de la més coneguda: «la imaginació al poder»), les arrels llunyanes però efectives del règim polític-mediàtic que preval a Itàlia des de fa almenys vint anys, i que es pot resumir en el nom de Berlusconi (Perniola, 2011; Magrelli, 2011; Ferraris, 2012).

Tothom actor! La vergonya de ser (simples) espectadors

Però, per reprendre de més a prop la nostra qüestió, és efectivament en l'àmbit del teatre que la ideologia participacionista ha provocat més estralls. I amb raó, atès que el teatre és el mitjà artístic més exposat des de sempre a les temptacions i als riscos de l'amateurisme salvatge i de l'espontaneïtat, el mitjà en què la tècnica, la competència i fins i tot el talent han estat considerats molt sovint amb sospita.

Tanmateix, un cop més cal fer precisions. No pretenc qüestionar la importància de tantes experiències que s'han dut a terme al teatre a partir dels anys setanta en nom (o sota el signe) de la participació i de la superació de la passivitat de l'espectador, sobretot les que han tingut com a protagonistes els mestres, és a dir els capdavanters de la segona gran etapa de reforma de l'escena contemporània. Es tracta, a més a més, d'experiències i de propostes profundament diferents entre si: inclouen —per cenyir-me a noms ja esmentats— el fenomen molt italià de l'«animació», o «teatre de participació», amb un gran pioner original i de gran valor com Giuliano Scabia; els experiments de «parateatre» de Grotowski i el seu Teatr Laboratorium, amb la noció subjacent de «cultura activa»; les recerques antropològiques de Peter Brook després del seu legendari viatge a Àfrica els anys 1972-1973; les expedicions i estades una mica per tot arreu de l'Odin Teatret d'Eugenio Barba amb la seva proposta de l'*intercanvi* com a mitjà per renovar i intensificar la relació actor-espectador en situacions i territoris anormals, de vegades excepcionals i en qualsevol cas fora de la institució teatral (i caldria recordar un cop més el Living Theatre, Richard Schechner i les seves experimentacions amb el Performance Group al període de *Dionysus in '69*, Augusto Boal, l'associació teatral polonesa Gardzienice i moltes altres).

En particular, m'agradaria aturar-me un moment en certes experiències de Giuliano Scabia, veritablement revolucionàries a la seva època com ara l'experiment de descentralització (el primer que es va provar de fer a Itàlia) dut a terme per Scabia i el seu equip als barris obrers de la FIAT de Torí durant la famosa «tardor calenta», entre 1969 i 1970, amb els residents d'aquests barris empesos a participar en un immens intent de dramatúrgia col·lectiva, que va durar mesos i va patir totes les tensions socials i polítiques de l'època, i per tant va córrer sempre el risc d'escapar al control de les institucions municipals

(teatral i polítiques) que l'havien organitzat. Un llibre recent d'Stefano Casi explica aquesta aventura extraordinària (Casi, 2012). I en un llibre clàssic, tornat a publicar fa poc (*Marco Cavallo*), trobem la narració de l'altra experiència pionera d'Scabia, la que va dur a terme a l'hospital psiquiàtric de Trieste, dirigit per Franco Basaglia, el pare de la Llei 180, que va abolir els manicomis a Itàlia (Scabia, 1976; Scabia, edició 2011). Corrien els mesos entre 1972 i 1973. Es tractava de la primera proposta d'activitat teatral, en el sentit ampli del terme, en una institució total, almenys a Itàlia. Alguns anys més tard el Living Theatre entraria per primera vegada en una presó, a Volterra...

Quan es va publicar per primer cop el llibre sobre l'experiència a Trieste, l'any 1976, l'intel·lectual italià més destacat, o almenys més reconegut (Umberto Eco), va publicar al diari més important del nostre país (*Corriere della Sera*) un article que va suposar una mena de consagració (Eco, 1977). I avui aquest article, reimprès en la nova edició de *Marco Cavallo* (Scabia, 2011: 219-222), sembla validar el que aquí anomeno ideologia participacionista. Portat per un entusiasme bastant inusual en ell, Eco es preguntava (Scabia, 2011: 222):

Com ha pogut l'exercici de la creació [*inventiva*] i del joc convertir-se en un assumpte per a especialistes (d'altra banda considerats una mica esbojarrats) al qual els assenyats només són admesos com a oients passius? Com pot un artista que creu en el que fa adaptar-se encara a produir objectes que altres miraran sense saber com han nascut, en lloc de llançar-se a situacions de participació en què els altres aprenen a fer els objectes amb ell?

Tanmateix, el verí de la ideologia participacionista com a ideologia difosa, com a sentit comú diria jo, va començar a funcionar lentament i en profunditat ja a partir de la dècada de 1970, en tant que efecte col·lateral o repercussió en la majoria dels casos involuntària de les grans experiències de teatre de participació però també d'un fenomen de masses (almenys a Itàlia) com és el «teatre dels grups», més conegut internacionalment com el «tercer teatre» (Barba) (Giacchè, 1991). Però és només després, posem per cas a partir dels anys vuitanta, que aquest verí va començar a posar plenament de manifest les seves conseqüències negatives, les quals, per dir-ho breument, es poden resumir de la següent manera: augment exponencial de l'oferta d'actors, aspirants a actors o que s'ho consideren, d'una banda, i de l'altra, deslegitimització creixent del simple espectador, és a dir del «veure teatre», entès per sempre més com una segona opció, una solució de substitució en relació al «fer teatre». Tothom actor, doncs? No exactament; això seria impossible, a més. Com ha explicat molt bé Piergiorgio Giacchè, un dels experts d'aquest fenomen a casa nostra, tots ens convertim més aviat en *consumidors*, tanmateix ja no d'espectacles, o en tot cas no tant, sinó d'«activitat teatral». En un article de l'any 1999 Giacchè observa (49-50):

El fet és que des d'aquell moment [finals dels 1960-principis dels 1970], de forma evident i irreversible, el teatre va començar a proposar-se al públic —o més ben dit, al conjunt de consumidors— més com [l'] «escenari del representar» que com «el lloc del veure», també perquè les nombroses revolucions de l'escena ja

havien posat en crisi i fet miques l'anterior separació rígida entre la passivitat del públic i l'activitat de l'artista. [...] Només el «fer teatre com a consum» pot explicar la desproporció quantitativa entre la difusió de l'oferta del «fer teatre» i la feblesa de la demanda del «veure teatre».

I en una reflexió més recent, dedicada a l'«animació» italiana (2011: 51):

Efectivament —com tothom sap— amb els anys i a causa dels efectes de la primera animació, el «fer teatre» ha esdevingut més difús i més important que el «veure teatre», i aquest canvi ha alimentat molts espectadors i reeducat molts altres.

Ara bé (observació final optimista a banda), no es pot negar que la depreciaió del *veure* en benefici exclusiu del *fer* representa un dels trets distintius de la nostra època. El *fer* (malauradament sense altres precisions: capacitat, talent, competència, estudi, etc.) es considera l'única possibilitat de sortir —tot i que il·lusòriament i per poc temps en la majoria dels casos— de l'anonimat, la invisibilitat, que representa l'única vergonya certa que resta —pel que sembla— a l'individu contemporani (Belpoliti, 2012; Turnaturi, 2012). I per tant, no és tan sorprenent que el teatre, i més en general l'espectacle, hagi patit més que altres àmbits artístics aquesta necessitat frenètica de fer, d'actuar, d'expressar-se, de crear fins i tot, en qualsevol cas de sortir de la invisibilitat. Al cap i a la fi, no som tots actors a la vida? No representem sempre i arreu? Per què no fora possible fer-ho també sobre l'escenari (teatral, cinematogràfic, televisiu i avui també d'Internet) i així sortir de l'anonimat?

Rehabilitar l'espectador

Em sembla per tant absolutament necessari procedir a rehabilitar l'espectador, més enllà del dogma de la participació i els equívocs sobre la seva suposada passivitat.

Diguem-ho sense embuts. L'espectador no és un actor fallit, i per tant frustrat, algú que no és capaç d'arribar al públic (així com el lector no és un escriptor fallit, o el que escolta música un músic fracassat). L'espectador —reprenem un cop més les adquisicions dels mestres del segle xx dels quals hem partit— representa junt amb l'actor l'altre component essencial, imprescindible, del fet teatral en tant que relació, l'altre protagonista de l'esdeveniment teatral. I en el seu paper no hi ha res, a priori, de l'ociositat i de la inactivitat vergonyosa que massa sovint se li ha adjudicat, com a pretext per transformar-lo en alguna cosa diferent: participant, testimoni, jutge, etc. Com deia abans, podem parlar, i s'ha parlat de fet, de *treball* i fins i tot d'*art* per qualificar el que l'espectador de teatre fa, sent i comprèn en tant que espectador.

I si bé és cert que avui en dia, per diversos motius, l'art de l'actor de teatre sembla amenaçat, en perill, cal afegir que l'art de l'espectador teatral també resulta amenaçat i està en perill d'extinció. Necessitaríem bons espectadors tant com bons actors. Però per aconseguir-ho, és essencial, abans, rehabilitar l'espectador i el «veure teatre».

Continuant a Itàlia, un mestre de teatre com és l'actor i director Leo de Berardinis, desaparegut l'any 2008 després d'una llarga malaltia, ha estat un dels que més ha insistit sobre l'aportació indispensable que un públic no indiferenciat fa a qualsevol intent seriós de possibilitar un teatre que no sigui únicament representació i espectacle sinó també esdeveniment (De Berardinis, 2000: 56):

L'esdeveniment teatral —explicava De Berardinis l'any 1995— és un procés que es desenvolupa en un espai-temps real en què tothom és participant, tant actors com espectadors.

Darrere d'aquestes paraules hi ha la idea noble i antiga (originària, potser) del teatre concebut com «un mitjà de coneixement», una «tècnica cultivada de la trobada», un «art primordial de coneixement col·lectiu, d'horror i de joia de ser-ho» (De Berardinis, 2000: 59). Des d'aquesta perspectiva, el públic, o més ben dit l'espectador, no pot ser —un cop més segons les paraules de De Berardinis— «l'altre pol essencial perquè el teatre arribi, es produeixi» (1999: 153). Però això —precisa el nostre director— en una clara distinció dels papers, en què l'actor fa d'actor i l'espectador fa d'espectador. «És possible expressar-se fins i tot escoltant», li agradava de repetir;² i es tracta d'un avís molt savi que cal meditar en profunditat en una època com la nostra, dominada —com acabem de veure— per manies confuses de protagonisme a qualsevol preu, per formes anòmales i manipulades de subjectivitat estètica, per aquestes ganes de participar sigui com sigui, en nom de «tothom actor, tothom artista». Escoltem un cop més De Berardinis (2000: 58):

Malauradament, en nom d'un desig vague d'expressar-se, comú a tots els homes, hem confós l'espontaneïtat, a la qual s'arriba mitjançant l'estudi i el rigor, amb l'espontaneïtat, amb el que es considera natural, quotidià i la falsa originalitat: ans al contrari, ens tornem espontanis justament quan deixem de ser ignorants del saber escènic. [...] [Per culpa] d'un concepte equivocat de democràcia, hem confós el dret a expressar-se i el deure de saber expressar-se. Caldran demòcrates en la vida i aristòcrates en l'art, com deia Arturo Toscanini. El dret a expressar-se és un dret sagrat i democràtic que es pot exercir de diferents maneres en la vida sense necessitat de pujar a l'escenari. Si realment sentim la necessitat d'expressar-nos artísticament i, en particular, teatralment, aleshores caldria alliberar-se de la vanitat i del personalisme [individualisme, narcisisme] per entrar en consonància amb l'artista: podem expressar-nos fins i tot escoltant.

Qualsevol pot fer teatre però per pujar a l'escenari cal vocació i habilitat, perquè cal relacionar-se amb la força de tota una col·lectivitat.

2. I avui Marco Martinelli sembla que li respongui quan, en un text poeticopolític recent, *Canzone dei luoghi comuni* [Cançó de llocs comuns], basteix l'elogi de l'«art de l'escolta»: «El regne de l'art més sorprenent i difícil / el que més costa de trobar al mercat / el més avantguardista de tots / com ara els que s'anomenen d'avantguarda / els que s'exhibeixen per tots bandes / els publicistes diligents de tot el que és nou i de les modes / aquests se'n foten / d'aquest art tan coratjós i sagrat / l'art de l'escolta / l'art per al qual les orelles / no són mai massa grans. / Aquest art és el secret de qualsevol art / [...]» (*Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, a càrrec d'Elena Di Gioia i Stefano Casi, e-book publicat per Teatri di Vita, en impremta a Editoria&Spettacolo, Roma).

«Podem expressar-nos fins i tot escoltant». Expliquem-ho: podem expressar-nos fins i tot com a espectadors, mirant un espectacle. Per quins motius s'ha pogut oblidar o constatar la veritat innegable de tals afirmacions?

Anant a l'arrel de la qüestió, tot sembla dependre del prejudici indestruïble que uneix espectador i passivitat, que fins i tot els identifica, fent d'un el sinònim de l'altre. Dècades de teoria teatral, i en particular de semiologia del teatre, no han aconseguit posar en crisi el lloc comú que veu en la recepció de l'espectador de teatre només un reflex més o menys mecànic de les intencions dels actors de l'espectacle i, en conseqüència, imagina que, perquè aquesta recepció sigui autònoma, activa, creativa, ha de negar-se d'alguna manera, i transformar-se en alguna cosa completament diferent: participació, etc.

Des d'aquest punt de vista, cal celebrar la publicació, fa uns anys, del llibre de Jacques Rancière *Le spectateur émancipé* (2008), que rehabilita efectivament l'espectador comú, simple, anònim, traçant breument la història d'aquest enjudiciament que ell anomena «la paradoxa de l'espectador» (Rancière, 2008: 10):

Ce paradoxe est simple à formuler; il n'y a pas de théâtre sans spectateur [...]. Or, disent les accusateurs, c'est un mal que d'être spectateur, pour deux raisons. Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir.

Conseqüències ruïnoses d'aquesta paradoxa, segons Rancière (2008: 10):

Il faut un théâtre sans spectateurs, où les assistants apprennent au lieu d'être séduits par des images, où il deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs.

El que significa, d'altra banda, que les grans propostes reformadores del segle xx —segons aquestes paraules— «ont prétendu transformer le théâtre à partir du diagnostic qui conduisait à sa suppression» (Rancière, 2008: 11).

Tot resseguint breument la història d'aquesta paradoxa de l'espectador, Rancière incideix en el punt fonamental, el prejudici de la passivitat del mirar i de la distància (entre actor i espectador) com un mal que cal abolir. Però —raona— «la distance n'est pas un mal à abolir, c'est la condition normale de toute communication» (Rancière, 2008: 16). I pel que fa a la pretesa passivitat del mirar, es pregunta (2008: 18):

Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action?

És a partir del qüestionament de tot l'aparell conceptual del que aquí anomeno ideologia participacionista que Rancière pot arribar a l'emancipació de l'espectador (2008: 19):

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Elle participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérobant par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui est leur proposé.

C'est là le point essentiel: les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène ou performers.

Acceptar-ho significa situar-se completament fora d'aquesta lògica embrutidora de la igualtat que se suposa entre causa i efecte, segons la qual «[l'artista] sempre suposa que el que es percebrà, se sentirà, es ressentirà, es comprendrà, és el que ell ha posat en la seva dramaturgia o en la seva performance». Acceptar això significa, sense confondre-les, «dues distàncies ben diferents» (Rancière, 2008: 20):

Il y a la distance entre l'artiste et le spectateur, mais il y a aussi la distance inhérente à la performance elle-même, en tant qu'elle se tient, comme un spectacle, une chose autonome, entre l'idée de l'artiste et la sensation ou compréhension du spectateur.

Per concloure, aquesta proposta de part de Rancière de la representació com a «tercera cosa» (2008: 21):

[La representació] Elle [la performance] n'est pas la transmission du savoir ou du souffle de l'artiste au spectateur. Elle est cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet.

Tot plegat, cal dir-ho, no és completament nou. Són coses que la teoria teatral, en particular la semiologia, havia intentat dir en diverses ocasions almenys a partir de la dècada de 1980. En qualsevol cas, està molt ben dit (encara que no ho comparteixo tot) i podem tornar a basar-nos en aquestes paraules de Rancière per reassignar a l'espectador el lloc que li correspon com a tal: simple espectador, espectador qualsevol, anònim (Sacchi, 2009 [ma 2012]: 91-92; Sacchi [s. d.]).

Un dels elogis recents més bonics de l'espectador pertany a Romeo Castellucci (Sacchi, 2009 [ma 2012]: 129).

La *implicació* de l'espectador... ja de per si és una paraula horrible. Implicar pressuposa el fet que l'espectador es troba a l'exterior. Que ja sigui fora. No tinc necessitat d'implicar-lo; ho és tot, tot és en ell. El que resta d'un espectacle és el que ha sentit algú davant seu, com ressona en ell mateix, com l'ha viscut, com el transforma. És l'espectador, amb la seva persona, el que dóna vida a les coses inanimades que acaba de veure, escoltar o sentir. A ell li correspon, a l'espectador, dotar-los de vida.

Per concloure: estudiar l'espectador

Per concloure voldria referir-me a la possibilitat d'*estudiar* l'espectador i en particular la relació actor-espectador, la que jo anomeno simplement des de fa temps la relació teatral.

Malgrat la vasta bibliografia interdisciplinària recollida sobre aquest tema, a partir de la dècada de 1970, es té la impressió que l'espectador continua escapant de qualsevol intent de constituir-lo en objecte teòric i d'estudiar-lo científicament.

Un cop dit això, confesso que no comparteixo aquestes posicions que actualment intenten tornar a proposar, un cop revisada i corregida, la vella idea un pèl mística de l'experiència de l'espectador com alguna cosa totalment efímera i inefable, unida a un moment completament irrecuperable, perdut per sempre més per aquell que l'ha viscuda, perquè després només en podria parlar com a testimoni, i per tant només a través de l'intermediari inevitablement falsificador de (la seva) memòria (Pustianaz, 2011).

Ara bé, cal fer una distinció. Que l'esdeveniment teatral, i per tant també la relació actor-espectador que en representa el cor si no l'essència, sigui en si irrecuperable, perdut per sempre malgrat totes les documentacions i testimoniatges possibles, és quelcom molt evident i per tant banal. Però aquest fet no impedeix gens poder estudiar aquest esdeveniment i, en conseqüència, la relació teatral que aquest constitueix i que el constitueix, gràcies a les coordenades històriques, socioculturals, antropològiques, etc. en què s'inserix i gràcies als *pressupòsits* d'aquest esdeveniment (per part de l'espectador: horitzó d'expectativa, costums, competència, composició sociocultural, motivacions, etc., tot el que he definit en altres ocasions com a «sistema de condicions prèvies receptives») i gràcies a les seves *conseqüències* o *efectes* a curt, mitjà i llarg termini. Estudiar els pressupòsits i les conseqüències d'un esdeveniment teatral, o sigui el *passat* i el *futur* de la relació actor-espectador, permet acostar-se també al seu *present*, i per tant a l'experiència teatral en si, i tractar-la de qualsevol manera, tot i que sempre de forma asintònica per dir-ho així (De Marinis, 55-56; —1985: 5-20; —1987a: 100-114; —1987b: 57-74; —1989: 173-192).

És en aquest sentit que la nova teatologia ha fet des de fa temps de la relació actor-espectador el seu objecte teòric fonamental. Però es pot afirmar que aquesta relació representa un veritable banc de proves per al que

avui anomeno una *embodied theatology*, una teatrologia encarnada, és a dir una teatrologia en què el cos de l'investigador, i per tant la seva subjectivitat, també es posin en joc d'alguna manera.

Efectivament, d'ara endavant pot semblar banal afirmar que la relació teatral posa en joc el cos tant com l'esperit, els músculs no menys que el pensament, els sentits i els nervis tant com la imaginació o l'emotivitat, i això tant pel que fa a l'actor com a l'intèrpret. Es podria afirmar que tot això ho saben la gent de teatre des de sempre, però no tant, precisament, la teoria teatral i els teatròlegs.

No va ser fins al llarg del segle xx que la teoria teatral va començar a assumir plenament i explícita en el seu interior la dimensió corporal de l'experiència teatral, de totes dues bandes de l'escenari, més enllà dels paradigmes desencarnats, logocèntrics i cultorològics en què havia estat reclosa des d'Aristòtil.

A més, el retard que va patir la teatrologia a l'hora d'assumir el cos i la corporeïtat en el seu discurs teòric s'ha de posar en relació amb el retard i les dificultats que les ciències humanes, incloent la semiòtica, la lingüística i l'antropologia, han denunciat en relació al cos i a la corporeïtat des de fa molt de temps.

Quan parlo de retard i de dificultats no em refereixo només al cos en tant que objecte sinó que penso més aviat en el cos en tant que *subjecte agent-pacient* (per dir-ho amb Greimas), o més ben dit, penso en el cos com a dimensió constitutiva de qualsevol fenomen cultural i social.

Per suposat, ara la situació ha canviat profundament i de vegades fins i tot es podria tenir la impressió que es posa un èmfasi excessiu en les qüestions del cos, des de la biopolítica fins a la neuroestètica. En qualsevol cas, nocions com ara *body-mind*, *embodiment*, *corporate knowledge*, *embodied knowledge*, *somatic societies*, etc., mostren que el cos s'ha convertit en un veritable protagonista en el discurs teòric de les ciències humanes i socials.

Especialment important ha estat ser conscient que també l'espectador —no menys que l'actor— està dotat d'un cos a més d'una ment i d'una competència enciclopèdica i intertextual, i que és *amb* el seu cos i *dins* el seu cos que experimenta l'espectacle, és a dir que el percep, el viu, el comprèn, li respon de forma afectiva i intel·lectual (podríem parlar, potser, de «tècniques del cos», en el sentit de Marcel Mauss, tant per al veritable treball com per a l'espectador de teatre consumat en tant que espectador).

En qualsevol cas, aquí també ens trobem davant una veritat coneguda des de sempre per la gent de teatre però a la qual la teatrologia ha arribat bastant tard, només a la segona meitat del segle xx, gràcies sobretot als experiments del Nou Teatre (Living Theatre, Grotowski, Brook, Odin Teatret, Open Theatre, Performance Group etc.), d'una banda, i, de l'altra, gràcies a les aportacions de les ciències humanes, incloent la semiòtica evidentment i les ciències de la vida.

Pel que respecta a les ciències de la vida, i les neurociències en particular, la seva aportació està demostrant ser valuosa per a investigar les bases biològiques de la relació actor-espectador, per exemple el que ja a la dècada de 1980 s'havia anomenat la «preinterpretació» de l'espectador de teatre, un

estat corresponent a l'estat preexpressiu de l'actor teoritzat per l'antropologia teatral de Barba.³

Tenint en compte el que he exposat fins ara, es fa palès que tenim la possibilitat de repensar en profunditat la relació teatral i l'experiència de l'espectador, rehabilitant, per exemple, aquestes «reaccions preinterpretatives» (proposades durant la dècada de 1980 en el mitjà científic de l'antropologia teatral), que la semiòtica del teatre havia tractat abans d'una manera massa expeditiva, potser;⁴ o bé incorporant, en la competència de l'espectador, un «patrimoni motor»⁵ del qual dependria l'entitat de l'activació de les neurones-mirall en un espectador davant accions performatives especialitzades (mim, dansa, etc.) i, per tant, la pròpia qualitat de la «comprensió motora» d'aquestes representacions.

Per exemple, podem suposar fàcilment que un ballarí clàssic, davant una actuació de dansa clàssica, serà capaç d'una comprensió motora millor, i de bon tros, respecte a un espectador desproveït o gairebé desproveït de les pràctiques en aquest sentit. I el mateix discurs serviria, evidentment, per a un ballarí modern davant una actuació de *modern dance*. Però estem veritablement segurs que una millor comprensió motora garanteix sempre una millor comprensió intel·lectual i una reacció emocional i empàtica més forta?

Evidentment, caldria evitar passar d'un determinisme (cognitivist, semiòtic, logocèntric) a un altre (biològic o neurobiològic). Però no hi ha dubte que ara cal repensar en profunditat els models de competència de l'espectador de què es disposen i deixar més espai al cos, per exemple a aquest patrimoni motor del que acabo de parlar, en aquest «sistema teatral de precondicions receptives» que havia proposat anteriorment» (De Marinis, 2008: 55-56).⁶

En tot cas, és evident que els beneficis en la teatrologia de les descobertes i de les propostes multidisciplinàries resumides en el breu glossari precedent podrien ser molt notables. Podem pensar, des d'ara, en una *embodied theaterology* (o teatrologia encarnada), en què també el cos de l'investigador, i per tant la seva subjectivitat, es posi en joc d'alguna manera.

També per als teatròlegs ha arribat l'hora d'enfrontar-se seriosament amb el que el nord-americà David Chalmers va definir com «the hard problem» dels estudis de les neurociències en la consciència («the really hard problem of consciousness is the problem of experience») i que Gabriele Sofia

3. Cf. la tesi doctoral de Gabriele Sofia, *La relazione attore-spettatore. Storia, ipotesi e sperimentazioni per lo studio del livello neurobiologico*. Roma, Università di Roma 1 La Sapienza, 2011; i també els volums de les actes dels tres col·loquis organitzats a Roma per Clelia Falletti i Gabriele Sofia i dedicats al diàleg entre el teatre i les neurociències: *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*. Roma: Edizioni Alegre, 2010; *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, a càrrec de C. Falletti i G. Sofia. Roma: Editoria & Spettacolo, 2011; *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, a càrrec de C. Falletti i G. Sofia. Roma: Bulzoni, 2012. Per a la noció de «pre-interpretació» de l'espectador, cf. Eugenio Barba i Nicola Savarese: *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*. Bari: Edizioni di Pagina, 2011, p. 210 [consultat a l'edició francesa: *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*. Montpellier: L'Entretemps, 2008].

4. Pel que em respecta, remeto al meu llibre *Capire il teatro*, cit., en particular al capítol «Antropologia», p. 189-196. Vegeu també Clelia FALLETTI. *Lo spazio d'azione condiviso*, a *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., p. 23, segons la qual «a la pre-expressió de l'actor li correspon la pre-reflexió de l'espectador, "aquella modalitat de la comprensió que, abans de cada mediació conceptual i lingüística, dona forma la nostra experiència sobre els altres"» (la frase entre cometes prové de G. RIZZOLATI i C. SINIGAGLIA, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*. Milà: Cortina Editore, 2006).

5. Faig aquí referència a una proposta avançada per Elodie Verlinden durant la seva ponència en el darrer simposi celebrat a Brussel·les. De la mateixa autora, vegeu també *Danser avec soi*, dans *Performance et savoirs*, cit., p. 157-169.

6. Vegeu DE MARINIS 1985, 1987a, 1987b i 1989.

va intentar traslladar a l'àmbit dels estudis teatrals: «Tant al teatre com als laboratoris de les neurociències l'anàlisi científica no pot excloure el subjecte. El veritable problema és com integrar-lo».⁷



Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. «Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo». A: Guy Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo*. Milà: SugarCo, 1990.
- BELPOLITI, Marco. *Senza vergogna*. Parma: Guanda, 2010.
- CASI, Stefano. *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*. Pisa: Edizioni ETS, 2012.
- DE BERARDINIS, Leo. «Per un teatro nazionale di ricerca», *Culture Teatrali*, 1 (1999).
- «Teatro e sperimentazione» (1995). A: «Scritti d'intervento», *Culture Teatrali*, 2-3 (2000).
- DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro*. Roma: Bulzoni, 2008.
- «Toward a Cognitive Semiotic of Theatrical Emotions». *Versus*, 41 (1985).
- «Dramaturgy of the Spectator». A: *The Drama Review*, XXXI, 2 (1987a).
- «Sociology». A: HELBO, André; JOHANSEN, J. Dines; PAVIS, Patrice; UBERSFELD, Anne (ed.): *Approaching Theatre*. Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press, 1987b.
- «Cognitive Processes in Performance Comprehension: Frames Theory and Theatrical Competence». A: FITZPATRICK, Tim (ed.). *Performance. From Product to Process*. Sydney: Frederick May Foundation for Italian Studies, 1989.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. París: Les Editions Buchet-Chastel, 1967.
- *Commentaires sur la Société du spectacle* París: Editions Gérard Lebovici, 1998.
- ECO, Umberto. «Un messaggio chiamato cavallo». *Corriere della sera*, 6 de juliol 1976. A: Umberto Eco: *Dalla periferia dell'impero*. Milà: Bompiani, 1977.
- FERRARIS, Maurizio. *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari: Laterza, 2012.
- GIACCHÈ, Piergiorgio. *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*. Milà: Guerini e associati, 1991.
- «Il Teatro come 'attore' del terzo sistema». A: *In compagnia*. Mòdena: ERT, 1999.
- «La parabola dell'animazione teatrale». A: Debora Pietrobono i Rodolfo Sacchettini (ed.). *Il teatro salvato dai ragazzini. Esperienze di crescita attraverso l'arte*. Roma: Edizioni dell'asino, 2011.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausana: L'Âge d'Homme, 1971.
- MAGRELLI, Valerio. *Il Sessantotto realizzato da Mediaset. Un Dialogo agli inferi*. Torí: Einaudi, 2011.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Scritti sull'arte*, a càrrec de Carlo Salinari. Bari: Laterza, 1971.

7. Gabriele SOFIA. «Ritmo e intenzione scenica. Ipotesi su teatro e neurofenomenologia». A: *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*. Roma: Editoria & Spettacolo, 2011, p. 83.

- PERNIOLA, Mario. *Berlusconi o il '68 realizzato*. Milà-Udine: Mimesis Edizioni, 2011.
- PUSTIANAZ, Marco. «La presenza dello spettatore». A: PITOZZI, Enrico. *On Presence. Culture Teatrali*, 21 (2011).
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique éditions, 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles*, edició crítica a càrrec de M. Fuchs. Ginebra-Lille: Giard-Droz, 1948.
- SACCHI, Annalisa. (2009 [ma 2012]): «L'estetica è tutto». A: *Conversazione con Romeo Castellucci*, «Biblioteca Teatrale», 2009 (ma 2012).
- «Spettatore modello e spettatore qualsiasi. Per una politica dell'anonimato nel teatro di regia contemporaneo», *Biblioteca Teatrale*. A: JOVICEVIC, Aleksandra; SACCHI, Annalisa (ed.): *I modi della regia nel nuovo millennio*.
- «Sulla violenza e sul tocco: tre ipotesi intorno alla presenza dello spettatore sulla scena teatrale», *Culture Teatrali*, 21 (*On Presence*, a càrrec d'Enrico Pitozzi), s. d.
- SCABIA, Giuliano. *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*. Torí: Einaudi, 1976.
- *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, a càrrec d'Elisa Frisaldi. Merano: Edizioni Alpha Beta Verlag, 2011.
- TURNATURI, Gabriella. *Vergogna. Metamorfosi di un'emozione*. Milà: Feltrinelli, 2012.
- UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur (Lire le théâtre II)*. París: Messidor, 1981.