

Il teatro e lo schermo. L'esperienza di *Freud a teatro* fra digitale e partecipazione collettiva*

The theatre and the screen. *Freud a teatro*, experience between digital technologies and collective participation

Claudia Chellini

Indire
c.chellini@indire.it

Laura Cioni

Regista, attrice e psicoanalista
cioni.laura.psi@gmail.com

| abstract

Che tipo di teatro è possibile se la tecnologia digitale si pone come mediatore nella relazione fra performer e spettatore? La rassegna online *Freud a teatro* (2020-2021) si inserisce nella riflessione sulle peculiarità della presenza e della partecipazione a un evento teatrale mediato dalle tecnologie digitali. Il contributo intende argomentare alcuni elementi salienti di questa esperienza, pensata per la fruizione collettiva e costituita da cinque serate live dedicate ad alcuni dei più famosi casi clinici di Freud. Ogni serata prevedeva la realizzazione di un monologo teatrale ispirato a un caso, seguito da una sessione dialogica tra l'attrice e regista, la drammaturga, una psicoanalista e gli spettatori. Il tipo di piattaforma usato ha consentito al pubblico di riunirsi in una sala virtuale, ripetendo la ritualità dell'appuntamento teatrale, e di intervenire in prima persona.

What kind of theatre is possible when digital technologies act as mediators in the relationship between performer and audience? The online theatre review *Freud a teatro* (2020-2021) is part of a reflection on the peculiarities of presence and participation in a theatrical event mediated by digital technologies. This paper aims to discuss the main characteristics of this experience, which was designed for collective use. It consisted of five live events. Each included a theatrical monologue inspired by one of Freud's most famous clinical cases, followed by a dialogue between the actress and director, the playwright, a psychoanalyst and the audience. The type of platform used allowed people to gather in a virtual theatre, to repeat the ritual of the theatrical appointment and to intervene themselves.

DOI 10.36158/97888929573677

«Ho respirato tutta l'aria del teatro, anche se a distanza».

Commento in chat

Introduzione

«**E**liminando gradualmente tutto ciò che si dimostrava superfluo, scoprimmo che il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografie decorative, senza una zona separata di rappresentazione (il palcosceni-

* L'articolo è frutto di un lavoro comune, ma i paragrafi *Introduzione*, *La rassegna online Freud a teatro* e *Lo studio di caso* sono da attribuirsi a Claudia Chellini, i paragrafi *Testo*, *drammaturgia* e *messa in scena*, *Una distanza partecipata*, *Un'esperienza di "digital liveness"* e *Conclusioni: ancora teatro* a Laura Cioni.

co), senza effetti sonori e di luci, ecc. Non può invece esistere senza un rapporto diretto e palpabile, una comunione di vita fra l'attore e lo spettatore» (Grotowski, 1970, p. 25).

Poco più di cinquant'anni fa, il regista polacco Jerzy Grotowski sottolineava come l'unica *conditio sine qua non* perché si dia teatro è che ci siano un attore e uno spettatore fisicamente presenti in un luogo e che si sia istituito un rapporto vero, trasformativo per entrambi. Dunque, il teatro come arte della presenza in senso molto profondo, in cui qualcosa passa dal corpo dell'attore a quello dello spettatore e viceversa, in maniera diretta. E in questa peculiare caratteristica, consiste «la differenza comunicativa del teatro» (Rivoltella, 2021).

Come sappiamo la pandemia causata dal Covid-19 ha imposto al mondo del teatro un'imponente riflessione su questo tema. Il lungo periodo in cui i teatri sono stati chiusi e non si poteva accogliere il pubblico in nessun luogo fisico, infatti, ha reso ineludibile interrogarsi sulla valenza della vicinanza, e della distanza, di luogo e di tempo fra performer e spettatore, portando a chiedersi in modo quanto mai diffuso come riconfigurare l'esperienza dal vivo, che prevede la contemporaneità di realizzazione e fruizione dello spettacolo e la compresenza dei corpi.

Compagnie, attori singoli, grandi e piccoli teatri si sono attrezzati, le esperienze sono state numerose ed eterogenee: si va da veri e propri palinsesti digitali con spettacoli e concerti live, on demand o in streaming, a clip live di letture, performance, dj set destinati ai canali social, radiodrammi, favole in videochat o al telefono, delivery-theatre, traduzione di opere teatrali in videogame. Citiamo anche The 24 hours plays, un progetto web¹ nato nel 2020 negli USA, e tutt'ora in corso, che diffonde *viral monologues* scritti da autori e recitati da attori che, senza mai incontrarsi, devono mettere in onda una pièce in 24 ore (Oliva, 2020; Pizzo, 2021).

In particolare lo streaming è risultato la scelta più diffusa, e, di solito, quella in cui attore e spettatore sono stati più separati, non solo nello spazio ma spesso anche nel tempo. Si sono attuati infatti due modi di concepire lo streaming: si sono cioè resi disponibili spettacoli live e spettacoli on demand. Il primo caso implica una contemporaneità fra azione (sulla scena) ed emozione nello spettatore, o una visione condivisa con il resto del pubblico, ciascuno nella propria casa, ma idealmente tutti insieme (come la televisione). Nel secondo caso ciascuno guarda uno spettacolo, individualmente, nel momento della giornata che preferisce. Comunque sia, si tratta di un teatro mediato da una o più telecamere, alcune molto sofisticate che permettono allo spettatore di muovere il suo punto di vista *quasi* come fosse in teatro (Apostolo, 2021), altre fisse. Una delle caratteristiche distintive del teatro è il fatto che il punto di vista è lasciato alla libera scelta dello spettatore (Cascetta, 1991), che può lasciarsi guidare nella sua visione dall'attore ma può anche in qualsiasi momento spostare lo sguardo, sostare su un particolare della scena formandosi così una nuova prospettiva sullo spettacolo impreveduta dal drammaturgo, dal regista, dall'attore stesso. Cosa accade in presenza di una o più telecamere che si pongono come mediatori del punto di vista dello spettatore? Il teatro diventa (di nuovo) televisione (Linzi, 2020), o meglio teleteatro (Marinai, 2012) come negli anni Cinquanta e Sessanta? E si può sempre parlare di teatro se performer e spettatore non sono compresenti nello stesso momento e nello stesso luogo e se il loro rapporto è mediato da un mezzo digitale?

La relazione fra teatro e media si colloca nell'ambito della riflessione sulla generalizzata mediatizzazione contemporanea (Schultz, 2004; Krotz, 2007) ed è stata oggetto

1. <https://24hourplays.org/viral-monologues/> (ultima consultazione il 13/05/2023).

dello studio dei *theater* e dei *performance studies* degli ultimi venticinque anni (Cascetta, 1991; Birringer, 1998, Borrelle & Savarese, 2004; Gieseckam, 2007; Salter, 2010; Monteverdi, 2011), che hanno messo in rilievo come il teatro sia stato capace di includere e far propri i linguaggi della multimedialità, ma anche di rappresentare un riferimento imprescindibile per le altre pratiche mediali (Gemini, 2003; Chapple & Kattenbelt, 2006). Questo processo di mediatizzazione ha comportato una ridefinizione di alcuni elementi che compongono lo spettacolo teatrale, e in particolare di ciò che sta al cuore del concetto stesso di teatro, in quanto spettacolo dal vivo: la *liveness* (Auslander, 1999). A partire infatti dall'introduzione di tecnologie quali il telefono, la radio e televisione si sono prodotte «forme mediatizzate di presenza, il che significa forme di *hic et nunc* in cui il corpo è coinvolto a distanza generando forme esternalizzate di corpo» (Del Guadio, 2021, p. 36). Alla *liveness* tipica dell'evento dal vivo, si affianca quella derivante dall'esperienza dell'ascolto o della visione di una performance registrata o comunque mediatizzata. Queste due esperienze, sottolinea Auslander, non sono affatto in opposizione, né dal punto vista teorico né nell'esperienza dei fruitori, al contrario sono connesse in un costante processo di ridefinizione reciproca. Tale prospettiva si precisa ulteriormente nel concetto di “digital liveness” (Auslander, 2012) attribuibile agli spettacoli mediatizzati, in special modo alle performance in live stream o su piattaforme digitali, che si propongono come spettacoli dal vivo, istituendo con il pubblico un nuovo patto spettatoriale (Pernice, 2021). E dunque «*liveness* is neither a characteristic of the object nor an effect caused by some aspect of the object such as its medium, ability to respond in real time, or anthropomorphism» (Auslander, 2012, p. 9). La *liveness* si configura piuttosto come un'interazione tra il coinvolgimento dello spettatore con lo spettacolo e la sua disponibilità ad accettarlo come spettacolo dal vivo.

La rassegna online *Freud a teatro*

La rassegna online *Freud a teatro*, realizzata tra novembre 2020 e marzo 2021, replicata, con il titolo *Un incontro per caso. I casi di Freud tra clinica e narrazione*, fra settembre e dicembre 2021, si inserisce all'interno di quella vasta serie di esperimenti teatrali destinati alla fruizione digitale che si sono moltiplicati in Italia e nel mondo durante la pandemia, in risposta alle prolungate chiusure dei luoghi di incontro e della cultura (Pizzo, 2021). Lo spettacolo rielabora la messa in scena dei cinque monologhi che aprivano le cinque sessioni del Piccolo Festival dei casi di Freud² (autunno 2019) che ha avuto l'intento di realizzare uno spazio transdisciplinare fra teatro, psicoanalisi e altre discipline umanistiche e scientifiche, a partire da una messa a lavoro comune intorno a cinque dei casi clinici più famosi di Sigmund Freud.

Promossa dall'Ordine degli psicologi della Lombardia, la rassegna si è svolta utilizzando una piattaforma di videoconferenza e si è snodata in cinque serate a cadenza mensile, ciascuna dedicata a uno dei cinque più famosi casi di Freud: Dora, l'Uomo dei lupi, l'uomo dei topi, il piccolo Hans, Schreber (Freud, 2011a).

Ogni serata era costituita da tre fasi. 1. Benvenuto nel “foyer virtuale”: i partecipanti venivano ammessi nella stanza dal moderatore dell'organizzazione, con videocamera e microfono muti. 2. Realizzazione in diretta della pièce: da una stanza di casa allestita come un piccolo set teatrale l'attrice interpretava in diretta il monologo. 3. Dibattito col

2. <http://www.fairitaly.eu/joomla/archivio/piccolo-festival> (ultima consultazione il 13/05/2023).

pubblico alla presenza dell'attrice, dell'autrice dei testi, di una psicoanalista nel ruolo di *discussant* e del moderatore dell'organizzazione.

Gli spettatori potevano intervenire tramite la chat, visibile a tutti e aperta fin dall'inizio della serata; il moderatore raccoglieva domande, osservazioni e sollecitazioni del pubblico proponendole alle tre ospiti. La durata complessiva di ogni serata è variata in base alla lunghezza della singola pièce (fra i 15 e i 35 minuti per monologo) e alla quantità di interventi e domande rivolte dal pubblico, attestandosi fra un minimo di un'ora e mezzo a un massimo di due ore.

Lo studio di caso

Tra le esperienze teatrali analizzate durante uno studio esplorativo sui modi del teatro a seguito del lockdown, si è scelto di approfondire il caso della rassegna online *Freud a teatro*, sia per l'originale collaborazione fra teatro e psicoanalisi che presenta, sia per un uso del digitale che ha consentito di costruire uno spazio e una ritualità in cui realizzare la pièce, incontrarsi e discuterne.

Si è deciso dunque di farne uno studio di caso, cercando di acquisirne una conoscenza il più possibile approfondita mettendo a fuoco i fattori che l'hanno caratterizzata e la loro interazione.

La prima fase della ricerca ha compreso due attività: la partecipazione come spettatori e osservatori alle cinque serate della rassegna e lo studio on desk della drammaturgia. La partecipazione diretta ha permesso di sperimentare in prima persona il procedimento per accedere allo spettacolo, l'attesa dell'inizio, le modalità di interazione ma anche il godimento dello spettacolo. Inoltre è stato possibile osservare gli elementi di ciascun evento nel loro presentarsi e nel loro divenire. L'osservazione è stata condotta utilizzando due schede appositamente costruite. Una verte sugli aspetti generali della rassegna, sulle modalità di partecipazione e di organizzazione (figura 1).

Schede di Osservazione Parte I – Aspetti generali della rassegna

- 1) La partecipazione è a iscrizione?
 - Sì
 - No
- 2) È possibile iscriversi a una sola pièce?
 - Sì
 - No
- 3) Qual è la procedura di iscrizione?
- 4) La rassegna è gratuita?
 - Sì
 - No
- 5) Quanti eventi prevede la rassegna? _____
- 6) Come è organizzato ciascun evento?

Figura 1. Scheda di osservazione della rassegna.

L'altra scheda ha l'obiettivo di rilevare le caratteristiche di ogni singolo evento e in particolare la drammaturgia, la recitazione, l'allestimento e la discussione finale (figura 2).

Scheda di osservazione del singolo evento
(da ripetere per ciascuno dei cinque eventi)

<p>1) Titolo dell'evento _____</p> <p>2) Durata dell'evento _____</p> <p>3) N. partecipanti _____</p> <p>4) Tipo pièce</p> <p><input type="checkbox"/> Monologo</p> <p><input type="checkbox"/> Dialogo</p> <p><input type="checkbox"/> Rappresentazione</p> <p><input type="checkbox"/> Altro (Specificare) _____</p> <p>5) Note sulla drammaturgia (chi parla, tipo di testo, registro, ecc.)</p> <p>_____</p> <p>6) Note sulla recitazione</p> <p>_____</p> <p>7) Allestimento del set</p> <p>Luci</p> <p>_____</p> <p>Arredi</p> <p>_____</p> <p>Scenografia</p> <p>_____</p> <p>Costumi</p> <p>_____</p> <p>Telecamera</p> <p>_____</p> <p>8) Sono presenti musiche/suoni?</p> <p><input type="checkbox"/> Sì</p> <p><input type="checkbox"/> No</p>	<p>9) Durata della pièce _____</p> <p>10) Durata della discussione _____</p> <p>11) N. interventi del pubblico _____</p> <p>12) Quante persone sono intervenute? _____</p> <p>13) Temi toccati negli interventi del pubblico</p> <p>_____</p> <p>Funzionamento della piattaforma</p> <p>14) Dal punto di vista tecnico la procedura di accesso ha ben funzionato?</p> <p><input type="checkbox"/> Sì</p> <p><input type="checkbox"/> No</p> <p>15) La piattaforma ha consentito una buona fruizione dell'evento?</p> <p><input type="checkbox"/> Sì, per l'intera durata dell'evento</p> <p><input type="checkbox"/> Sì, ma solo per una parte dell'evento</p> <p><input type="checkbox"/> No</p> <p>16) Gli interventi in chat erano visibili a tutti?</p> <p><input type="checkbox"/> Sì</p> <p><input type="checkbox"/> No</p> <p>Opinioni a caldo dopo la conclusione dell'evento</p> <p>17) Note sul coinvolgimento emotivo durante la pièce</p> <p>_____</p> <p>18) Note sul coinvolgimento del pubblico durante la discussione</p> <p>_____</p> <p>20) Altre note</p> <p>_____</p>
---	---

Figura 2. Scheda di osservazione del singolo evento.

Per la costruzione di entrambi gli strumenti, si è tenuto conto anche di quanto indagato nell'ambito del marketing culturale in merito alla percezione della qualità dell'evento teatrale, che gli studiosi ritengono influenzata da molti fattori che riguardano la complessità dell'evento: l'esperienza estetica ed emozionale, ma anche la qualità del servizio offerto (Throsby, 1990; Hume, Mort & Winzar, 2007; Pulh, Marteaux & Mencarelli, 2008; Boerner, Moser & Jobst, 2011). Alcuni reputano che sulla percezione dello spettatore in relazione alla qualità di un evento teatrale influisca in modo particolare la capacità dell'artista in scena (Konijn, 1991), altri invece il settore dei servizi che, se funziona non è come trasparente ma facilita la fruizione, se invece presenta dei problemi, diventa immediatamente un indicatore di scarsa qualità che condiziona pesantemente ciò che lo spettatore pensa dell'intero spettacolo (Abbé-Decarroux, 1994).

È importante infine ricordare il condizionamento operato sul ricercatore/spettatore da quei fattori derivanti dalle competenze accumulate nel corso delle sue precedenti esperienze: il livello di conoscenza del tema affrontato, di familiarità nei confronti degli spettacoli teatrali e delle tecnologie digitali, l'abitudine analitica e l'entusiasmo, che ha certamente influito sulla capacità di farsi coinvolgere e sul grado di soddisfazione (Espinoza & Badrinarayanan, 2010).

L'analisi della drammaturgia è stata condotta non solo sulla base delle note rilevate durante le pièce, ma anche sui testi, che sono interamente pubblicati (Guarducci, 2018), analizzando le caratteristiche principali dei monologhi dal punto di vista strutturale e diegetico, osservando in particolare il rapporto fra testo drammatico e drammaturgia (Cascetta & Peja 2003, D'Angeli, 2004).

La seconda fase della ricerca è stata occupata dall'ascolto della regista e attrice, della drammaturga e della *discussant*, utilizzando l'intervista libera (Kanisza, 2000) per consentire a ciascuna di narrare il proprio vissuto ed esprimere il proprio punto di vista liberamente, non condizionato dall'esperienza e dalle categorie di pensiero dell'intervistatrice: è stato posto come tema *Freud a teatro: la tua esperienza*.

La terza e ultima fase è stata quella dell'analisi dei risultati. Per prima cosa si è proceduto ad analizzare i risultati delle singole attività di rilevazione (osservazioni, studio della drammaturgia, interviste), per poi individuare dei nuclei comuni e condurre quindi un'analisi tematica, alla luce dei criteri individuati da Gemini, Brilli & Giuliani (2020) per lo studio delle proposte teatrali nate durante il periodo di chiusura dei teatri: la mediatizzazione della narrazione (paragrafo *Testo, drammaturgia e messa in scena*), della relazione teatrale (paragrafo *Una distanza partecipata*) e della presenza (paragrafo *Un'esperienza di "digital liveness"*).

Testo, drammaturgia e messa in scena

Le cinque pièce sono cinque parti di un unico progetto teatrale curato da Chiara Guarducci, drammaturga, e Laura Cioni, attrice, regista e psicoanalista, che hanno lavorato fianco a fianco a partire dallo studio dei testi freudiani, fino alla costruzione della messa in scena. Il genere drammaturgico scelto è stato quello del monologo drammatico in cui a prendere parola è unicamente il paziente dei casi clinici freudiani, lasciando che il posto di Freud venga occupato dagli spettatori. In precedenti esperienze di opere esplicitamente ispirate ai casi clinici del fondatore della psicoanalisi, in scena è sempre presente anche Freud, interpretato da un attore. In Italia Luigi Gozzi (1991) ha scritto e messo in scena nel 1979 *Freud e il caso di Dora* e nel 1982 *La doppia vita di Anna O.*; Claudio Beghelli (2010) è autore dello spettacolo *Il caso dell'uomo dei lupi* debuttato in teatro con la regia di Giulio Pizzirani. Per le produzioni estere, ricordiamo il radiodramma a puntate *Freud: The Case Histories*, prodotto da BBC Radio 4 (2012), e il film-documentario *The Rat Man* (1972) sull'uomo dei topi, prodotto sempre dalla BBC. In tutti questi casi la drammaturgia segue l'andamento del dialogo: il modo in cui "il dottore" guida, interpreta o punteggia il discorso resta centrale. Del resto Freud è sia narratore che protagonista dei suoi *Racconti analitici* (Freud, 2011a) e, se non avesse scritto di Dora e gli altri, questi non avrebbero goduto dell'immortalità che invece possono vantare.

L'intento non è stato quello di realizzare delle pièce psicoanalitiche che fossero sintesi o riduzioni teatrali dei resoconti freudiani, nemmeno che i mezzi figurativi del teatro si mettessero al servizio di una divulgazione del discorso analitico. Piuttosto fare con quel materiale qualcosa di originale, che avesse il segno di un'innovazione nel rispetto della tradizione da cui proveniva. Si volevano realizzare degli addensamenti drammatici che cogliessero i personaggi nel vivo dei loro conflitti (DR).³

Per poter operare questo è stato necessario aggirare il significante-padrone: ovvero Freud analista. Liberarsi dalla presenza in scena di Freud per poter liberare Freud sulla scena, a partire dai discorsi di coloro che aveva ascoltato e curato. D'altronde Freud

3. Si sono classificate le interviste con una sigla che ne rendesse evidente il ruolo ricoperto nell'esperienza: DR (drammaturga), R-A (regista e attrice), DI (*discussant*).

rappresenta il riferimento costante di tutti i protagonisti e il fil rouge che lega i cinque monologhi: la rassegna si configura così come un dispositivo seriale (Gemini 2016; Gemini, Brilli & Giuliani, 2020) in cui ogni puntata racconta qualcosa dell'avventura professionale del "dottore", dando voce e corpo alle storie dei suoi pazienti più famosi.

Il lavoro di scrittura scenica (Mango, 2003) si è svolto in modalità residenziale, sottoponendo ogni bozza di scrittura a prove di lettura, passando continuamente dal testo alla scena e viceversa, co-costruendo una poetica comune e beneficiando di una circostanza di familiarità (Marinai, 2016) delle reciproche cifre etiche, estetiche e comunicative. L'obiettivo di questa operazione artistica, inevitabilmente impastata con la personale esperienza dell'analisi, a partire dalla conoscenza dei modi con cui il discorso si annoda e si snoda intorno al transfert, è stato quello di riuscire a tradurre, sia dal punto di vista drammaturgico che interpretativo, le strutture discorsive e sintomatiche che attraversano queste cinque esperienze umane. Così il registro del monologo *L'uomo dei topi* è incalzante e sincopato come le sue ossessioni; *l'Uomo dei lupi* ci accompagna nel dispositivo del sogno e delle libere associazioni; la storia di Hans si è tradotta nella radiocronaca di una corsa ippica, in cui il piccolo è un puledro in gara per riuscire a superare il complesso edipico; Dora ci espone al teatro dell'intrigo amoroso, un romanzo familiare fatto di menzogne e segreti; Schreber affonda nella lingua tragica e sublime del delirio mistico.

La messa in scena online, come ha avuto modo di sottolineare la regista e attrice, "è stata l'occasione per confrontarsi con il linguaggio della cultura visuale propria del cinema e dei nuovi media, sperimentando nuove soluzioni registiche e interpretative". Non si è trattato infatti di una semplice ripresa video dei monologhi, ma dell'opportunità di creare una nuova edizione delle pièce pensata esclusivamente per la fruizione online.

La chiusura completa dei teatri si è configurata come una *contrainte* (Oulipo, 1985) per rispondere alla quale si è cercato di ricombinare in modo inedito il testo originale, lo stilema teatrale e il rispetto dei vincoli strumentali imposti dal confronto con lo schermo e con l'ambiente di ripresa. L'economia già insita nella drammaturgia originale de *I casi di Freud* (Guarducci, 2018), priva di indicazioni in merito all'allestimento, agli spostamenti e ai costumi, tutti lasciati a direzione della regia, ha consentito con pochi accorgimenti di realizzare un'atmosfera di intimità che bene si accorda col taglio drammaturgico di ogni pièce in cui il personaggio, come in seduta d'analisi, espone la propria vulnerabilità. La scena è stata allestita in una stanza di casa dell'attrice, trasformata in un piccolo set con uno pannello nero, due fari teatrali, una webcam fissa e un microfono esterno collegato al PC. È stata privilegiata un'inquadratura in primo piano e un abbigliamento nero su sfondo nero, in modo che il corpo dell'attrice sparisse, e il suo volto e le mani, sospesi nel buio, diventassero gli unici punti di luce e significazione in cui condensare tutti i movimenti drammaturgici. Questa soluzione registica, accompagnata da un gioco di variazioni vocali, ha permesso un superamento dei personaggi (connotati storicamente) a favore dell'emersione di cinque discorsi, portati da cinque volti. Operazione che è riuscita a coinvolgere emotivamente anche il pubblico. Fra i vari commenti nella chat su Dora si è notato ad esempio che «c'è stata come una immedesimazione dentro il personaggio, vera e presente», riguardo all'uomo dei lupi ha colpito il fatto che «l'interprete aveva addirittura una fisionomia maschile, scioccante!», mentre nella pièce sull'uomo dei topi una partecipante ha scritto: «l'interpretazione mi trasmetteva senso di nausea, obbrobrio, sensazioni pure... e poi la conflittualità dell'indecisione, il rovistare, nella furia, un tentativo di scavare dal di dentro e in profondità, con l'effetto di confusione».

Una distanza partecipata

Quando la rassegna *Freud a teatro* è iniziata, l'Ordine degli psicologi della Lombardia (OPL), che era solito organizzare eventi online come seminari, conferenze, meeting, presentazioni di libri, si trovava per la prima volta a promuovere una rassegna teatrale. La comunicazione dell'evento è avvenuta attraverso i consueti canali digitali (mailing list, pagina Facebook e Instagram dell'OPL). Le richieste di iscrizione alla prima serata, avvenute attraverso il form di registrazione presente sul sito OPL, erano circa 1200, un numero assolutamente inaspettato dall'organizzazione, che ha limitato l'accesso a 1001 collegamenti per limiti della piattaforma digitale utilizzata. Nelle quattro serate successive il numero di persone contemporaneamente collegate è oscillato fra le 1000 e le 450 persone. Difficile dare una valutazione di questo andamento: dati di confronto sono disponibili per il 2020 (SIAE, 2021) e non ancora per il 2021. Quello che possiamo vedere è che il numero di accessi agli spettacoli in streaming a pagamento su piattaforme non commerciali (gli unici censiti) da settembre a dicembre 2020 cala, in modo non uniforme, pur aumentando il numero di spettacoli offerti (SIAE, 2021). Inoltre c'è da tenere in considerazione la lunghezza della rassegna che è durata in tutto cinque mesi, un tempo molto lungo, troppo per le abitudini degli italiani rilevate dall'ISTAT (2019; 2022): sia nel 2018 che tra il 2019 e il 2020, circa l'80% ha dichiarato di andare a teatro non più di tre volte all'anno.

L'uso della piattaforma di videoconferenza ha permesso di mantenere alcune ritualità tipiche dell'avvenimento teatrale. La partecipazione era gratuita, ma agli spettatori è stata comunque richiesta una prenotazione, seguita dall'invio di una sorta di biglietto d'ingresso: una mail con il link per accedere alla sala virtuale. Qualche minuto prima dell'orario d'inizio gli organizzatori ammettevano i partecipanti in un foyer virtuale in cui la chat si popolava di saluti reciproci e small talk (Chui, Mak & Cheng, 2021) fino al momento dell'inizio dello spettacolo.

Dall'analisi complessiva delle cinque serate si è potuto osservare che sono intervenuti in chat circa il 15% dei collegati e che il 60% dei commenti erano formulati da donne. Per quanto riguarda il tipo di interventi si è osservato che la maggior parte – una media del 70% – erano commenti dedicati alle congratulazioni, apprezzamenti per lo spettacolo e ringraziamenti per l'iniziativa: parole al posto degli applausi, parole come applausi.

Il restante 30% è categorizzabile secondo quattro ambiti:

- domande rivolte all'attrice sull'interpretazione dei personaggi: “come si intrecciano nella sua vita analisi e teatro?”, “che significato aveva il lungo silenzio all'inizio del monologo?”;
- domande rivolte all'autrice sulle scelte drammaturgiche: “perché nelle pièce si è scelto di non dare parola a Freud?”, “qual è stato il caso più difficile da trasporre in teatro?”;
- domande di clinica psicoanalitica inerenti il caso in questione: “quali errori si rischia di fare con questo tipo di pazienti?”, “cosa resta oggi dell'isteria?”;
- commenti personali sullo spettacolo e/o sul caso in questione: “la follia è affascinante e spaventosa, questo è quello che ho provato di fronte al caso rappresentato, curiosità e paura”, “perché insorge la psicosi in alcune persone inserite nella società?”.

La scelta di utilizzare una piattaforma di videoconferenza ha comportato anche una mediatizzazione della relazione teatrale fra performer e spettatori, che, nella seconda parte

di ogni serata, hanno potuto rilanciare all'attrice-regista, ma anche all'autrice, impressioni e domande che hanno consentito a tutti di sostare ancora un po' nell'atmosfera evocata dalla pièce, di sentirsi partecipi di un evento teatrale-performativo, anche grazie alle parole che dalla chat rimbalzavano nella voce del moderatore e nelle risposte delle teatranti. Mescolato a questo, il contesto della pandemia, con le chiusure "a fasce", dopo il lockdown di pochi mesi prima, è stato anche l'occasione per avviare un confronto fra i contenuti scatenati dalle pièce e l'attualità. Il caso clinico del presidente Schreber ha permesso riflessioni intorno ai concetti di "psicosi" e "paranoia", pregnanti nel discorso sociale circolante dell'emergenza sanitaria; il tema della morte, evocato dalla biografia dell'uomo dei topi, ha suscitato riflessioni intorno all'impossibilità di assistere i propri cari in ospedale o di salutarli con cerimonie funebri. E ancora il monologo di Dora ha indirizzato il dibattito intorno al tema del trauma nelle sue dimensioni reali o immaginarie e delle sue conseguenze. Con *L'uomo dei lupi* si è affrontato il tema della memoria, fra verità e ricostruzione, con il Piccolo Hans la funzione della psicoanalisi applicata all'educazione.

I giorni successivi alle serate sono arrivati altri commenti da parte di spettatori presenti all'evento che hanno scritto le loro impressioni alla segreteria dell'organizzazione o hanno contattato personalmente gli ospiti sui social media.

Un'ulteriore osservazione riguarda il fatto che successivamente alla rassegna sono state richieste, da parte di alcune persone che non erano riuscite a collegarsi, le registrazioni delle serate, richieste che abbiamo deciso di non soddisfare mantenendo la condizione di unicità dell'evento live (Barker, 2013), per cui lo spettatore ha avuto coscienza di partecipare (o di non aver partecipato) a un'esperienza limitata in un preciso spazio-tempo.

Un'esperienza di "digital liveness"

«Carne e ossa non fanno tutta la verità di un corpo».

Jean-Luc Nancy

Prima della prima l'attrice, che si trovava alla sua prima esperienza a confronto con lo schermo, ha vestito una sedia e l'ha posta di fronte a sé, in rappresentanza delle persone collegate da casa, una specie di oggetto transizionale per «svezzarsi dall'abitudine di un rapporto diretto e palpabile con lo spettatore» (R-A). Nel teatro dal vivo la qualità di presenza degli spettatori può essere percepita dal «rumore dei loro corpi» (R-A), mormorii, spostamenti, densità dei silenzi, dall'apprezzamento di un'aura condivisa (Garcia Sottile & Pitozzi, 2011) e dal respiro delle reciproche emanazioni corporee (Lehmann, 2011), tutti fenomeni che aiutano l'attore teatrale a rinforzare la propria intenzione di donarsi a chi lo riceve. Come dice Peter Brook, giocando con la polisemia del verbo "assistere": «this audience assists: with this assistance, the assistance of eyes and focus and desires and enjoyment and concentration, repetition turns into representation» (Brook, 2019, p. 140). Quest'assistenza contemporanea e biunivoca fra attore e pubblico è mancata nell'esperienza di *Freud a teatro*, in cui i segni della partecipazione potevano essere raccolti solo successivamente attraverso commenti scritti.

L'attrice racconta che con l'andare avanti della rassegna era ogni volta più facile immaginarsi nel monologo: «occorre abituarsi al fatto che la presenza del pubblico diventa qualcosa su cui scommettere e non qualcosa da cui trarre conforto. Proprio perché non vi sono indici percettivi del clima di sala, si può solo immaginare che vi siano centinaia di persone e non dimenticarlo mai, per tutto il tempo dello spettacolo, anche se di fronte a

te hai le mura del tuo salotto, nessun palco o altro espediente teatrale che possa sostenerti in questa suggestione» (R-A).

L'attrice in questo senso, abituata al live, si è trovata a ricostituire da un punto di vista cognitivo e percettivo il sentimento di presenza all'altro, avvicinandosi gradualmente a una nuova alleanza con lo spettatore che esula dalla prossimità grotowskiana e si avvicina alla posizione di agente tipica del performer televisivo, che scommette sulla presenza dei corpi dei fruitori senza riceverne assistenza.

Come già accennato, le riflessioni di Auslander sulla "digital liveness" (2012) ridefiniscono le condizioni e le peculiarità della presenza dal vivo negli eventi performativi mediatizzati: sia che si tratti di live stream che di fruizione di spettacoli in differita, il real team e la co-presenza fisica non sono più i criteri con cui definire la liveness, piuttosto la misura da adottare è il grado di *engagement* dello spettatore con il contenuto digitale, grado che dipende dalla sua volontà di accettare che l'artefatto si presenti come live (Gemini, 2016). In questo senso lo spettatore autorizza le entità performative mediatizzate ad agire su di lui come se fossero vive e presenti istituendo dunque una relazione immaginaria, una «specific relation between self and other, a particular way of being involved with something» (Auslander, 2012).

Se proviamo a rileggere la relazione attore-spettatore all'interno del teatro dal vivo usando i tre registri (reale, simbolico, immaginario) che secondo Lacan (2006a; 2006b) organizzano l'esperienza del soggetto nel mondo si potrebbe dire che: il registro reale in teatro è costituito da quegli elementi prelinguistici e somato-percettivi che definiscono l'impatto fra attore e spettatore e fra spettatori stessi, un impatto che resiste alla presa simbolica del linguaggio; il registro simbolico è dato dall'aver strutturato a livello cognitivo un sapere interiorizzato su cos'è "teatro" con le relative capacità di decodifica e comprensione di ciò che accade; il registro immaginario è quella messa in gioco del "come se", un accordo reciproco in cui attore e ascoltatore si dispongono ad agire e ricevere come se la scena fosse viva, vera e presente, dandole un credito di identificazione.

Sentendo le testimonianze dell'attrice, sembra che la liveness digitale di *Freud a teatro* l'abbia costretta a una ristrutturazione del registro reale, perché nessun testimone si manifesta all'improvviso generando un senso di spazialità e sensorialità di corpi che stanno in tensione (Nancy, 2010). Ci racconta invece di aver operato un rafforzamento del credito immaginario, una sorta di necessario raddoppio dell'assunto "come se": come se il vostro corpo fosse davanti a me.

In questo senso una riorganizzazione del fenomeno mentale che soggiace al sentimento di presenza e che, prescindendo dalla realtà corporea, deve appoggiarsi unicamente alla consapevolezza (Lehmann, 2011) delle regole del gioco nel quale si è chiamati a intervenire. Imparate e sostenute le nuove regole, il gioco teatrale di *Freud a teatro* ha continuato a funzionare anche online. Non ci addentreremo sui contributi che la psicoanalisi potrebbe offrire sul coinvolgimento emotivo insito nella stimolazione del "corpo immaginario" nel gioco e nella finzione artistica (Dolto 2006; Freud 2011b; Winnicott, 2006), di cui le esperienze di teatro mediatizzato sono una delle possibili espressioni; ci piace invece concludere con il commento di una spettatrice che, nonostante non frequentasse il teatro reale, è stata catturata dal teatro digitale: «Non sono un'estimatrice del teatro, a cui ho sempre preferito il cinema, ma avete saputo rappresentare uno dei casi clinici dell'amore mio, in modo meravigliosamente coinvolgente».

Conclusioni: ancora teatro

«Fin dai suoi esordi l'intento del progetto teatrale sui casi clinici di Freud è stato quello di offrire una proposta culturale che non fosse riservata soltanto a élite intellettuali o esperti del settore, ma si rivolgesse alla cittadinanza» (DI). Il teatro, in presenza prima e poi via web, ha permesso di rilanciare in una forma accessibile un materiale considerato specifico della psicoanalisi, i saggi freudiani, restituendo al lavoro di Freud la sua estrema modernità.

La rassegna teatrale online *Freud a teatro* nasce da un imprevisto: la pandemia Covid-19 che, ponendosi inizialmente come ostacolo alla possibilità di replicare la rassegna dal vivo, è diventata una risorsa grazie alla quale è stato possibile esplorare la "digital liveness", che ha permesso alla regista-attrice di avventurarsi in un progetto diverso, a confronto con l'obiettivo e con una nuova forma di presenza, che inevitabilmente ha reinventato e rinnovato la forma dei monologhi.

Questa esperienza si pone in quel versante di eventi che hanno combinato interattività e ricomposizione del senso del luogo attraverso l'uso di piattaforme per videoconferenza (Gemini, Brilli & Giuliani, 2020) in cui sono stati ripercorsi virtualmente alcuni "passi" dell'ingresso teatrale (prenotazione, foyer virtuale, spettacolo e dibattito in real team). Qualcosa del teatro dal vivo si è ripetuto sia in termini di ritualità, sia in termini di qualità di restituzione del pubblico, attraverso il linguaggio scritto della chat. Abbiamo osservato come la mediatizzazione abbia comportato nelle tre dimensioni costituenti il teatro, narrazione, relazione e presenza, alcune inevitabili trasformazioni in termini di organizzazione, realizzazione e conduzione dell'evento che hanno comunque permesso il coinvolgimento emotivo del pubblico.

Bibliografia

Abbé-Decarroux, F. (1994). The perception of quality and the demand for services. Empirical application to the performing arts. *Journal of Economic Behavior and Organization*, 1, 99-107.

Apostolo, S. (2021). Risorse e limiti del teatro digitale in *Anthropos, Tyrann (Œdipus)* di Alexander Eisenach. *Archivi del tragico*, 2, 41-48. https://air.unimi.it/retrieve/dfa8b9a9-cd97-748b-e053-3a05fe0a3a96/Apostolo_Visioni%20del%20tragico_stampato.pdf.

Auslander, P. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge.

Auslander, P. (2012). Digital liveness: a historico-philosophical perspective. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 3, 3-11.

Barker, M. (2013). "Live at a cinema near you": How audiences respond to digital streaming of the arts. In J. Radbourne, H. Glow, & K. Johanson (Eds.), *The audience experience: A critical analysis of audiences in the performing arts* (pp. 15-34). Intellect.

Beghelli, C. (2010). *Il caso dell'uomo dei lupi*. Prospettiva editrice.

Birringer, J. (1998). *Media and performance: Along the border*. Johns Hopkins University Press.

Boerner, S., Moser, V., & Jobst, J. (2011). Evaluating cultural industries: investigating visitors' satisfaction in theatres. *The Service Industries Journal*, 6, 877-895.

Borelle, M., & Savarese, N. (2004). *Te@tri nella rete*. Carocci.

Brook, P. (2019). *The empty space*, Scribner.

Cascetta, A. (1991). Dalla parte del teatro: il passaggio attraverso l'era elettronica. Ipotesi, percorsi, esiti della ricerca. In Id (Ed.), *Sipario! 2. Sinergie videoteatrali e rifondazione drammaturgica*. Nuova Eri.

Cascetta, A., & Peja, L. (2003). *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*. Le Lettere.

Chapple, F., & Kattenbelt, C. (2006). *Intermediality in theatre and performance*. Rodopi.

Chui, M.H.L., Mak, B.C.N., & Cheng, G. (2021). Exploring the Potential, Features, and Functions of Small Talk in Digital Distance Teaching on Zoom: A Mixed-Method Study by Quasi-experiment and Conversation Analysis. In Id. et al., *Emerging Technologies for Education*. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-92836-0_32.

D'Angeli, C. (2004). *Forme della drammaturgia. Definizione ed esempi*. Utet.

Del Gaudio, V. (2021). Archeologie della presenza: Digital liveness, vanish liveness e la mediatizzazione della presenza. *Connessioni remote*, 3, 30-56. <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/download/16836/15224/51708>.

Dolto, F. (2006). *L'immagine inconscia del corpo*. Red Ed.

Espinola, A., & Badrinarayanan, V. (2010). Consumer expertise, sacralization, and event attendance: a conceptual framework. *Marketing Management Journal*, 1, 145-164. <http://www.mmaglobal.org/publications/MMJ/MMJ-Issues/2010-Spring/MMJ-2010-Spring-Vol20-Issue1-Espinola-Badrinarayanan-pp145-164.pdf>.

Freud, S. (2011a). *Racconti analitici*. Einaudi.

Freud, S. (2011b). *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Boringhieri.

Freud: The Case Histories, Deborah Levy, BBC Radio 4, UK, 2012.

Garcia Sottile, M.E., & Pitozzi, E. (2011). Della presenza, conversazione con Jean-Luc Nancy. *Culture teatrali*, 21, 9-14.

Gemini, L. (2003). *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*. FrancoAngeli.

Gemini, L. (2016). Serialità teatrale. Osservazioni esplorative fra teatro e media. *Mediascapes journal*, 7, 8-20. <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/mediascapes/article/view/13757>.

Gemini, L., Brilli, S., & Giuliani, F. (2020). Il dispositivo teatrale alla prova del Covid-19. Mediatizzazione, liveness e pubblici. *Mediascapes journal*, 15, 44-58. <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/mediascapes/article/view/16771>.

Giesekam, G. (2007). *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. Palgrave Macmillan.

Gozzi, L. (1991). *La doppia vita di Anna O., Freud e il caso di Dora*. Thema.

Grotowski, J. (1970). *Per un teatro povero*. Bulzoni.

Guarducci, C. (2018). *Monologhi*. Titivillus.

Hume, M., Mort, G.S., & Winzar, H. (2007). Exploring repurchase intention in a performing arts context: who comes? and why do they come back? *International Journal of NonProfit and Voluntary Sector Marketing*, 2, 135-148.

ISTAT (2019). *10. Cultura e tempo libero*. <https://www.istat.it/it/files/2019/12/C10.pdf>.

ISTAT (2022). *Tempo libero e partecipazione culturale: tra vecchie e nuove pratiche*. https://www.istat.it/it/files/2022/09/Tempo-libero-e-partecipazione-culturale_Ebook.pdf.

Kanisza, S. (2000). *L'intervista nella ricerca educativa*. In S. Mantovani (Ed.), *La ricerca sul campo in educazione. I metodi qualitativi* (pp. 36-81). Paravia Bruno Mondadori Editore.

Konijn, E.A. (1991). What's on between the actor and his audience? Empirical analysis of emotion processes in the theatre. In G.D. Wilson (Ed.), *Psychology and performing arts* (pp. 59-74). Swets & Zeitlinger Publishers.

- Krotz, F. (2007). The Meta-Process of “Mediatisation” as a Conceptual Frame. *Global media and communication*, 3, 256-260, DOI: 10.1177/17427665070030030103.
- Lacan, J. (2006a). *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi* (1954-1955). Einaudi.
- Lacan, J. (2006b). *Dei Nomi-del-Padre, seguito da Il trionfo della religione*. Einaudi.
- Lehmann, H-T. (2011). La presenza del teatro, *Culture Teatrali*, 21, 17-30.
- Linzi, M.M. (2020). Interrogativi sul teatro possibile: genesi di un punto di vista, *PAC paneacquaculture.net*, 27 aprile 2020. <https://bit.ly/2XWG5qD>.
- Mango, L. (2003). *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*. Bulzoni.
- Marinai, E. (2012). *Un fatale appuntamento, di venerdì. La prosa incontra l'immagine elettronica: nasce (e muor giovane) il teleteatro*. In A. Barsotti, & C. Titomanlio (Eds.), *Teatro e media. Una ricerca inedita sul rapporto tra teatro e media*. Felici Editore.
- Marinai, E. (2016). Corpi im-memori. L'utopia dello spettatore partecipante. *Mimesis Journal*, 5, 14-29. <https://doi.org/10.4000/mimesis.1106>.
- Monteverdi, A.M. (2011). *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*. FrancoAngeli.
- Nancy, J-L (2010). *Corpo teatro*. Cronopio.
- Oliva, A. (2020). *Il teatro ai tempi della peste*. Jaka Book.
- Oulipo (1985). *La letteratura potenziale (Creazioni, ri-creazioni, ricreazioni)*. CLUEB.
- Pernice, L. (2021). Streammare l'opera lirica. Gli esperimenti di digital liveness del teatro musicale contemporaneo. *Connessioni remote*, 3, 77-100.
- Pizzo, A. (2021). Il teatro attraverso le maglie della pandemia. *Atlante*. https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Il_teatro_attraverso_maglie_pandemia.html (ultima consultazione 8/5/2022).
- Pulh, M., Marteaux, S., & Mencarelli, R. (2008). Positioning Strategies of Cultural Institutions: A Renewal of the Offer in the Face of Shifting Consumer Trends. *International Journal of Arts Management*, 3, 4-20.
- Rivoltella, P.C. (2021). La differenza comunicativa del teatro. Aspetti teorici e implicazioni educative. In Id., *Drammaturgia didattica. Corpo, pedagogia, teatro* (pp. 49-84). Morcelliana.
- Salter, C. (2010). *Entangled: Technology and the transformation of performance*. MIT Press.
- Schultz, W. (2004). Reconstructing Mediatisation as an Analytical Concept. *European Journal of Communication*, 1, 87-101. <https://doi.org/10.1177/0267323104040696>.
- SIAE – Osservatorio dello Spettacolo (2021). *Annuario dello spettacolo 2020*. SIAE. https://www.siae.it/sites/default/files/SIAE_Annuario_dello_Spettacolo_2020.pdf.
- The Rat Man. An Investigation of a Case of Obsessional Neurosis Conducted by Dr. Sigmund Freud*, Norman B., BBC TV/Time-Life co-production, UK, 1972. <https://archive.org/details/TheRatMan>.
- Throsby, C.D. (1990). Perception of Quality in the Demand for Theatre. *Journal of Cultural Economics*, 1, 65-82.
- Winnicott, W.D. (2006). *Gioco e realtà*. Armando.

