

## Pubblico e danza? Un dialogo a lungo termine.

di **Elena Di Stefano**  
settembre 2002

*"Io stessa sono il pubblico perché nel momento in cui penso al pubblico devo pensare a una persona precisa, perché ognuno di noi è pubblico ed è diverso da qualcun altro che ugualmente è pubblico. Io e i miei danzatori siamo obbligati a trovare qualcosa in comune e a superare lo scoglio del pubblico"*(1).

Questa affermazione di Pina Bausch racchiude i nodi fondamentali che spiegano il rapporto che si costituisce, spontaneamente e ogni volta, tra pubblico e danza, spettatore ed artista. Prima di esplorare però le ragioni di quel dialogo a lungo termine che è il rapporto tra pubblico e danza, non nuocciono alcune premesse.

L'argomento del pubblico, da qualsiasi prospettiva lo si affronti, è indubbiamente un argomento vasto, inafferrabile per sua natura, complesso e sempre differente. Pur tentando di osservarlo come oggetto d'indagine, a prescindere dalle ragioni e dalle finalità dell'analisi, si ha comunque a che fare con un'entità sfuggente per sua natura: una componente collettiva sempre differente e che si manifesta in maniera temporanea, per quanto ricorrente. Ai limiti, dunque, ma anche alle infinite sfaccettature che racchiude in sé l'argomento del pubblico, si aggiungono le variabili e le considerazioni altrettanto molteplici e sempre mutevoli di ogni pubblico, riassumibili nel fatto che si tratta di un insieme di individui che ogni volta lo costituisce. Ci sono poi i molti possibili punti di vista con cui si può avere a che fare con l'argomento del pubblico: per indagini sociologico-comportamentali, per motivi di marketing, per interessi antropologici o culturali, per più specifiche ragioni artistiche, settoriali, organizzative, gestionali, economiche, di comunicazione, e così via. Per non dire della varietà degli oggetti d'interesse del pubblico, ovvero di quale forma d'arte, genere di attrazione, manifestazione culturale o non, richiama o ha richiamato quel pubblico. E allora si parla di pubblico delle mostre, di pubblico del teatro, della danza, della musica, della lirica, dei concerti pop, del cinema, e così via, sia che lo si settorializzi, sia che lo si consideri come insieme generico di spettatori o fruitori o consumatori. Possiamo infine avere a che fare con l'argomento del pubblico reale, effettivo, come con l'argomento del pubblico potenziale. Senza dimenticare che affrontare qualsiasi aspetto del pubblico, oggi, è senz'altro diverso da qualche anno fa, e non soltanto per ovvi motivi di processi storico-culturali, artistici e comportamentali, ma anche per i rapidi cambiamenti in corso, persino nella percezione e nell'interpretazione dei fenomeni, dunque anche del pubblico.

Se le sfaccettature dell'argomento sono dunque molteplici, altrettanto vari possono essere e sono i modi di guardare al pubblico. Così in questo caso tentiamo di ripercorrere le dinamiche di dialogo reciproco che s'instaurano tra lo spettatore e l'artista della danza, ma che si prestano con ogni probabilità a qualsiasi genere di rapporto tra un pubblico e una proposta artistica. Tornando alle parole di Pina Bausch, analizziamo le tappe di un incontro, quello tra artista e pubblico, che ha una durata e una complessità assai maggiori di quanto non appaia.

*"Io stessa sono il pubblico perché nel momento in cui penso al pubblico devo pensare a una persona precisa, perché ognuno di noi è pubblico ed è diverso da qualcun altro che ugualmente è pubblico"*.

Per l'artista che intraprende una creazione il pubblico, naturale e fisiologico referente del suo lavoro, è già presente, seppure virtualmente, in ogni stadio del processo creativo (2).

Lo spettatore virtuale si manifesta infatti in più modalità durante le fasi di lavoro. Innanzitutto, sotto forma più intima o inconscia, come un'entità che dialoga dentro l'autore-coreografo, come anche nell'interprete-danzatore. Sotto forma più funzionale, lo spettatore virtuale è chiamato in causa anche come proiezione realistica dello spettatore in sala, sul quale parametro misurare e tarare le prospettive di visuale, le dinamiche della composizione coreografica, gli elementi scenici e tutta quella serie di ingredienti che concorrono alla confezione di uno spettacolo.

Allo spettatore si pensa poi in ogni aspetto tecnico di preparazione dello spettacolo, dal disegno luci alla partitura musicale, dalla componente scenografica a quella multimediale, laddove contemplate. Immaginare il pubblico che assisterà alla rappresentazione può anche essere un elemento strutturale dell'articolazione spaziale, ritmica e persino drammaturgia dello spettacolo, come nel caso di spettacoli itineranti o che prevedono forme di coinvolgimento diretto degli spettatori.

Si può poi dare il caso di pensare a quel pubblico che sappiamo sarà presente, come gli affezionati di un teatro nel quale si è ospiti con regolarità, o come un genere di pubblico che sappiamo che frequenta quel tipo di contesto nel quale si andrà a rappresentarsi. Per esempio il pubblico di un rinomato festival o di una manifestazione di prestigio o di un teatro di tradizione di una città medio-grande è per certi aspetti assai differente dal pubblico di una località minore, decentrata e non avvezza a proposte di spettacolo stratificate nel tempo. Ed anche di questi aspetti si tiene conto sia in fase creativa che di riallestimento, sia che ci si trovi a comporre uno spettacolo su commissione a cui corrisponde una specifica destinazione, sia che si tratti di confezionare un prodotto più 'elastico', da far circuitare in differenti occasioni e contesti.

E' evidente che per l'autore alle prese con la creazione, il primo spettatore è se stesso, inevitabilmente, e in sé racchiude tutti questi generi di spettatore virtuale. Come poi questi meccanismi agiscano, dipende altrettanto evidentemente dalla soggettività dell'artista e dalla sua pratica di lavoro. L'autore è dunque il primo spettatore, sia di ogni brano che va componendo per lo spettacolo, ritocandolo fino alla confezione ottimale, sia dell'intero spettacolo, una volta ultimato. Sarà poi uno spettatore particolare e differente dal resto del pubblico ogni volta che siederà in platea, o che insieme agli altri interpreti sarà sul palco, perché inevitabilmente sarà a un tempo dentro e fuori dal lavoro, sia che si trovi in scena che in platea.

*"Io e i miei danzatori siamo obbligati a trovare qualcosa in comune e a superare lo scoglio del pubblico"*.

La creazione di uno spettacolo è sempre una creazione collettiva. Ma nel caso della danza il dialogo e l'intesa tra autore e danzatori è l'elemento fondamentale senza il quale è difficile che uno spettacolo funzioni, che acquisisca una sua 'anima', una linfa vitale e allo stesso tempo una cifra d'autore leggibile e riconoscibile. Questo almeno per quanto riguarda la danza d'autore, in cui la scelta degli interpreti presuppone una forte affinità e non soltanto tecnica e stilistica, ma spesso anche più sottile.

La condivisione del processo creativo è dunque materia prima della creazione di uno spettacolo, ed è durante questo processo che il pubblico è già presente in sala prove, e in qualche misura 'detta le regole' durante la costruzione dello spettacolo: la sua è una tacita presenza condivisa che costituisce di fatto materia di lavoro. Passando poi dalla sala prove alla scena, l'entità del pubblico si materializza e diventa inevitabilmente elemento fondante dello spettacolo: per gli interpreti che sono sulla scena la presenza del pubblico si sente sulla pelle, emana e scambia energia, e lo svolgimento dello spettacolo non è altro che la materializzazione di un

dialogo reciproco, mai uguale a se stesso. Dalla scena si ascolta, si percepisce e si reagisce al pubblico ogni volta presente in forme assai più intense e determinanti di quanto non possa sembrare, spesso anche inaspettate.

Le reazioni del pubblico poi, attraverso le differenti esperienze di rappresentazione che si vanno stratificando, vanno anch'esse ad influire sull'evoluzione della creazione, entrando a far parte del DNA di quello spettacolo, contribuendo spesso a rettifiche e ritocchi, talvolta semplicemente al fisiologico rodaggio del lavoro, che passa sempre attraverso la scena, quindi attraverso il pubblico.

Dal punto di vista dell'artista, l'incontro ed il confronto con il pubblico non è dunque un'esperienza momentanea che si compie nell'atto della rappresentazione, bensì un dialogo assai più complesso, stratificato e continuo che assume forme diverse nell'arco di vita di uno spettacolo, e della pratica di lavoro che lo presuppone: dalla creazione alla rappresentazione, dal rodaggio alle repliche. Per poi continuare, ripetersi ed evolversi da una creazione all'altra, durante tutto l'arco di vita professionale dell'artista, autore o interprete che sia.

Prendendo come punto di riferimento la rappresentazione dello spettacolo, ovvero il momento chiave al quale in genere si fa riferimento quando si affronta l'argomento di 'pubblico e danza', possiamo individuare almeno tre forme in cui prende forma il pubblico dal punto di vista dell'artista, rispettivamente prima, durante e dopo l'atto della rappresentazione.

- *Prima. Il pubblico virtuale:* è il pubblico presente in sala prove durante il processo creativo, sia nell'immaginazione dell'autore e degli interpreti, che nei criteri compositivi dell'allestimento. Ma è anche l'idea del pubblico che si vorrebbe, e del pubblico che non si vorrebbe, proiettandosi verso l'immediato futuro.
- *Durante. Il pubblico reale:* è il pubblico presente in platea durante la rappresentazione vera e propria. Questo è il pubblico che si attiva per partecipare all'incontro con l'artista, che assiste allo spettacolo, che si congeda dagli interpreti conservandone ed elaborandone una memoria, presente o rimossa che poi diventi.
- *Dopo. Il pubblico reale e virtuale:* successivamente all'incontro avvenuto, si ripete per l'artista la presenza di un pubblico immaginario che accompagna nuovamente il processo di lavoro, al quale si somma la memoria del pubblico realmente incontrato, sia in astratto che in concreto, dagli estimatori e conoscitori, alle tipologie di contesti e spettatori incontrati, ai prossimi spettatori, che ci si appresta ad incontrare.

Le due componenti di fondo sono dunque il pubblico come categoria astratta, che interagisce con la sua presenza nella sfera dell'immaginario, dell'emotività, dell'immaginazione e della proiezione di sé, ed il pubblico come categoria concreta e tangibile, che si manifesta attraverso la presenza contestuale: così in ogni artista la presenza "virtuale" del pubblico si complementa con quella "reale" del pubblico-spettatore.

Ma se in genere è al pubblico "reale" che si dà importanza ed ascolto, perché visibile, tangibile e talvolta misurabile, si tende invece ad ignorare la presenza "virtuale" del pubblico che *abita* l'artista ed il processo creativo. Sarebbe allora interessante esplorare quale grado di incidenza abbiano queste due famiglie di pubblico nel processo interiore senza termine che è ogni percorso artistico. Come sarebbe interessante interrogarsi su quanto l'immaginazione della tipologia di spettatore ideale che, per quanto nebulosa, opera in fase creativa, vada poi ad incidere sulle concrete scelte artistiche e gestionali, come ad esempio l'orientamento o la vera e propria scelta, laddove possibile, degli interlocutori ottimali ai quali proporre il proprio lavoro o quella data creazione.

Passando invece al punto di vista del pubblico, e quindi del singolo spettatore, vediamo come si realizza quel processo continuo di andata e ritorno che è il dialogo tra spettatore ed artista, pubblico e danza. Servendoci questa volta, come in un gioco di specchi, delle parole di un altro Maestro della scena contemporanea in danza, William Forsythe:

*"Vorrei specialmente estendere ai cittadini di Francoforte la mia più profonda e sincera gratitudine per la loro durevole ed intensa devozione al lungo e costruttivo sviluppo di questa straordinaria entità, il pubblico del Frankfurt-Ballet. Il lavoro è stato concepito anzitutto per voi che avete determinato la direzione delle finalità artistiche di questa istituzione. Vi ringrazio per la vostra sensibilità e per l'eccezionale rigore"*(3).

Se il fare artistico, quale che sia, trova ragion d'essere nella sua costituzionale controparte che è il destinatario, artista e interlocutore sono una coppia inscindibile. Altrimenti, resta uno sforzo abbandonato a metà. L'artista e lo spettatore sono dunque innanzitutto due persone che s'incontrano per raccontarsi qualcosa, uno al di qua e uno al di là della scena. Capita spesso che pensando al pubblico lo si finisca per considerare, anche distrattamente, come un'entità 'passiva', in relazione all'entità 'attiva' che è la proposta alla quale il pubblico si presenta ad assistere. Pur essendo evidente che quello del pubblico è invece un comportamento 'attivo' a tutti gli effetti, raramente ci si sofferma ad immaginare le fasi del processo che conducono una singola persona a farsi spettatore di una proposta, mentre con molta più facilità si immagina il processo creativo e di allestimento che precede la proposta di un evento artistico. Così il processo motivazionale e comportamentale del pubblico resta in genere ben presente soltanto agli addetti ai lavori: se l'artista necessariamente lo osserva, lo percepisce e ne tiene del massimo conto in funzione del senso e della riuscita del proprio lavoro, per gli organizzatori, i promotori ed i mediatori di eventi diventa materia prima di analisi e fulcro funzionale.

Se si tiene poi conto che mentre l'artista incarna un modo di essere e può corrispondere a una professione, lo spettatore è un ruolo del tutto transitorio di cui siamo tutti più volte investiti nell'arco della nostra esperienza, artisti compresi, si può facilmente immaginare quanto sia significativo il processo motivazionale che porta ognuno a farsi spettatore. Ma come percepisce il singolo spettatore il rapporto con la sua controparte: gli artisti, lo spettacolo, il prodotto al quale è ammesso, l'esperienza alla quale è invitato? Immaginando in sequenza logico-temporale le fasi del processo di fruizione della danza, possiamo individuare tre stadi che scandiscono l'esperienza.

- *Prima. La maturazione della motivazione:* è la fase che precede l'esperienza del consumo vero e proprio di una proposta artistica. In questa fase nello spettatore ancora potenziale si innescano i meccanismi della percezione dell'informazione, che può essere ricercata o acquisita casualmente, quindi dell'intenzionalità a partecipare all'evento proposto. Lo spazio fisico di questa fase è sia esteriore – gli stimoli e le fonti dell'informazione – che interiore – l'immaginario e l'immaginazione chiamati in causa e messi in atto. Durante questa fase per lo spettatore potenziale il prodotto artistico già esiste, anche se virtualmente e sull'onda della suggestione individuale, eventualmente alimentata da memorie personali o narrazioni amicali, oltre che dai segnali dello stesso prodotto che vengono recepiti attraverso i canali informativi.
- *Durante. Il consumo dell'esperienza:* è la fase in cui si concretizza l'intenzione, voluta o indotta, di fruire di una proposta artistica. Questo è il luogo e il momento dell'incontro tra quello che si era immaginato, e quello che realmente è. È l'apice dell'esposizione reciproca, l'incontro tra artista e spettatore che qui si compie oggettivamente. Ed è qui che si vestono i panni dello spettatore, e vestendo tale ruolo s'impostano più o meno coscientemente dei meccanismi di disposizione alla ricezione: s'innescano una vera e propria attesa che come in ogni rito viene soddisfatta nel breve giro di uno spazio fisico e

temporale prestabilito. Presentandosi all'appuntamento, si consuma l'atto della presenza contestuale, si attua lo scambio, si materializza il dialogo già aperto nella fase di prefigurazione soggettiva.

- *Dopo. La rielaborazione e sedimentazione dell'esperienza*: la fase che succede all'atto della fruizione è forse la più significativa. E' forse questo lo stadio in cui effettivamente si compie l'esperienza, perché è il punto d'incontro finale tra l'immaginazione che precedeva la fruizione, la realtà effettiva dell'incontro avuto, e la sensazione poi sedimentata. Questa è dunque la fase in cui si rielabora l'accaduto, in cui i segnali e le suggestioni ricevuti vanno a collocarsi dentro il personale universo soggettivo, posizionandosi nella mappa interiore di senso che ognuno porta con sé. A questo punto si è sovrapposta una nuova realtà interiore, e il sedimentarsi dell'accaduto, in ogni suo aspetto, andrà poi ad interagire con il seguito delle esperienze, personali e di spettatore, sia attraverso la memoria che attraverso la rimozione. E' qui che matura la reiterazione o meno dell'esperienza.

Anche dal punto di vista dello spettatore il dialogo con l'artista, sia quello "reale" (incontrato) che quello "virtuale" (immaginato) è dunque un dialogo assai più duraturo e articolato della semplice fruizione dello spettacolo. E soprattutto si manifesta chiaramente il carattere ciclico del processo di fruizione culturale, in cui l'incontro e lo scambio abitano ben oltre il momento della pura rappresentazione. Così anche l'incontro tra spettatore ed artista consiste di una duplice dimensione, interiore ed esteriore, virtuale e di fatto.

Considerando inoltre che il processo motivazionale e l'esperienza di spettatore si concretizzano attraverso una dinamica costante d'interazione, consapevole ed inconsapevole, tra sé e gli altri, il vissuto individuale e il vissuto collettivo. Ed è qui che subentrano le infinite variabili che incidono sulle modalità e le dinamiche di consumo, volta per volta. Sono infatti sempre una somma di fattori e di condizionamenti che determinano le possibilità di incontro tra il singolo spettatore e la proposta di turno.

Lo stesso carattere di ciclicità, di processo continuo di 'andata e ritorno' e di dialogo a lungo termine, riveste il rapporto tra i mediatori e gli artisti, da un lato, e tra i mediatori e il pubblico dall'altra. Intendendo in questo caso per "mediatori" (4) i direttori artistici, i programmatori, gli organizzatori e gli operatori che hanno a che fare con l'organizzazione e l'ospitalità dello spettacolo in danza, ovvero coloro che hanno un ruolo più diretto, seppure a vario titolo, di intermediazione tra artisti e pubblico, e con un buon margine di responsabilità di scelte.

Se è superfluo sottolineare la relazione d'interdipendenza che sussiste tra artisti, organizzatori e pubblico, è altrettanto ovvio che il pubblico è un ingrediente determinante e fondante quanto gli artisti, le due controparti con cui interagisce il mediatore che ha a che fare con una proposta artistica.

Questo implica per il direttore artistico di un teatro, o chi per lui, una delicata posizione di duplice intermediazione funzionale. Perché da una parte dovrà ottimizzare i rapporti con gli artisti, nel migliore dei casi ospitandoli in un contesto "preparato" e ricettivo, oltre alle restanti regole di accoglienza che prescindono dall'aspetto del pubblico.

Mentre sul versante del pubblico dovrà tendere ad ottimizzare la sua relazione con gli spettatori, intuendo le potenzialità di frequentazione, e allo stesso tempo stimolandole e sviluppandole o, nei casi più fortunati, mantenendole in vita. Si tratta dunque di un costante e duplice ascolto, nel quale si gioca un fondamentale ruolo propositivo, quindi di pura responsabilità, oltre che di sensibilità, coscienza e capacità di svolgere in maniera appropriata il proprio lavoro.

Cercando di ripercorrere anche in questo caso le tappe consequenziali della duplice relazione che sussiste tra mediatori ed artisti, e tra mediatori e pubblico, si potrebbe affermare che in questo caso è più evidente la distinzione tra un pubblico potenziale (quello che potrebbe esserci) e un pubblico reale (quello che c'è). Infatti un organizzatore durante lo sviluppo del proprio lavoro dovrà evidentemente tenere conto di una potenzialità di pubblico, sulla quale incentrerà lo sforzo di informazione, comunicazione, promozione e proposta, e quindi quella gran parte di lavoro che prima precede e poi segue ogni spettacolo programmato.

Ma allo stesso tempo l'attenzione di analisi e l'eventuale attivazione di strategie appropriate saranno basate sul pubblico reale, ovvero sulla misura e sulla conoscenza delle presenze effettive, del numero, delle caratteristiche e dei relativi 'perché'. Si potrebbe quindi affermare che in questo caso, sia nella sfera dell'immaginario che della presenza contestuale, procedono in parallelo un pubblico potenziale – una proiezione funzionale e un'incognita costante – e un pubblico reale – una presenza incidente e una costante minaccia di defezione, o speranza di conferma e di crescita.

E' poi evidente che all'interno stesso dell'organizzazione di spettacolo il fattore del pubblico sarà percepito e concepito in maniera differente, per esempio, dagli addetti al marketing, alla comunicazione, al botteghino, all'accoglienza, e così via. Resta valido il fatto, in ogni caso, che il pubblico per un programmatore significa anche i clienti, mentre gli artisti restano un prodotto che si offre loro e che ha un costo. A prescindere dalle filosofie e dalle modalità con cui lo si fa. L'interesse non può dunque non vertere anche sulla dimensione quantitativa del fattore "pubblico", in una proiezione a medio e lungo termine.

Tornando alle fasi del processo di mediazione nel quale entrano in gioco sia gli artisti che il pubblico, potremmo così schematizzare le tappe:

#### *Gli artisti per i mediatori*

- *Il contatto*: nel rapporto tra un mediatore e un artista (il singolo o la compagnia) c'è evidentemente una fase precedente alla rappresentazione dello spettacolo, in cui s'instaura o si rinnova il rapporto tra le due parti e si prendono gli accordi. Dal momento in cui è preso l'accordo al momento dell'ospitalità, per entrambe le parti inizia la fase di comunicazione e promozione destinata al pubblico.
- *L'ospitalità*: segue la fase dell'ospitalità e dell'attuazione dello spettacolo. E' in questa fase che avviene l'incontro di fatto tra i tre soggetti: artista, organizzatore e pubblico; ed è in questo incontro a tre in cui ognuna delle parti può giocare da valore aggiunto alle altre, e in cui si manifesta la caratteristica univoca di ogni appuntamento (un incontro, un contesto, un'atmosfera, una riuscita dell'evento, una particolarità di fruizione, un inizio di memoria).
- *La memoria o il ritorno*: successivamente all'appuntamento che si è consumato, il dialogo prosegue, o come memoria che sedimenta da entrambe le parti (nonché nell'esperienza vissuta dagli spettatori), o come nuovo contatto e relazione per successive ospitalità. In questa fase può incidere anche la risposta del pubblico, così come la strategia artistica e formativa adottata verso l'audience del proprio teatro o manifestazione, laddove ci sia una ricorrenza nel tempo (una stagione teatrale, un festival).

#### *Il pubblico per i mediatori*

- *La seduzione*: nella fase di promozione di una nuova stagione o rassegna, un programmatore attiva un processo di

comunicazione verso l'esterno, con tutte le implicazioni del caso: oltre alle procedure puramente informative, i progetti con le scuole, gli incontri con il pubblico e le cosiddette 'attività collaterali' di vario genere. Tale fase si potrebbe riassumere come il momento della seduzione, dalla cui bravura dipende l'efficacia dell'effetto, ma i cui effetti saranno ugualmente vani se alla base non c'è una sostanza valida a sedurre (la cosiddetta 'qualità del prodotto', che preferisco definire valore del lavoro, o della proposta).

- *La proposta*: siamo ancora una volta, e da un altro punto di vista ancora, all'incontro diretto tra spettacolo e pubblico. Per l'organizzatore, questa è un po' 'la prova del nove': dalla riuscita dell'incontro dipenderanno l'acquisizione o l'incremento della stima e della fiducia degli spettatori, o viceversa la diffidenza e la delusione. Una somma di reazioni singole, che si tramuteranno in frequenze o assenze future. Da non trascurare il valore e l'incidenza del passaparola, attraverso il quale verrà nella fase successiva veicolata l'opinione positiva o negativa - con i relativi effetti di mobilitazione o meno -, non soltanto verso lo spettacolo visto e l'artista in questione, ma anche verso il luogo, il contesto, il tramite, la mediazione: l'affidabilità e il valore, o meno, di chi promuove la proposta.
- *L'approvazione*: in questa fase, ovvero nella successione degli incontri e nel rinnovarsi della partecipazione del pubblico, si misurano e si giocano l'approvazione o la disapprovazione di fondo verso l'insieme delle proposte, quindi verso il lavoro del programmatore, oltre che nei confronti dei singoli spettacoli e autori, per quanto ogni risposta collettiva sia sempre una somma di risposte individuali, e quindi i margini dell'incognita restino imprevedibili e molteplici, anche perché, nella sua somma, il pubblico non è mai lo stesso. E' qui che nascono le abitudini o le disabitudini di frequentazione, individuali e collettive.

Inutile ribadire la ciclicità di un simile processo. Possiamo concludere questo terzo punto di vista affermando che per i mediatori il pubblico rappresenta contemporaneamente una tensione ideale alla quale tendere continuamente, e un referente funzionale dal quale non potere prescindere: una certezza, che non può venire meno (e che talvolta si può rischiare di dare per scontato che ci sia).

La danza e il pubblico, l'artista e lo spettatore dialogano sempre insieme, dunque, prima, durante e dopo l'atto dell'incontro, la così detta rappresentazione.

E soprattutto dialogano le persone, gli individui, le personalità che hanno condiviso un'esperienza, al di là o al di qua della scena, e che sono stati e sono, essi stessi, o la danza o il pubblico.

Quello che s'instaura e si evolve tra una danza e un pubblico, l'artista e la persona, l'opera e lo spettatore, è dunque un processo più complesso e indefinito, a vederlo da questa prospettiva. E come ogni processo complesso, si dirama in molteplici direzioni ed è costituito da differenti punti di vista: dell'artista (l'artefice della proposta), dello spettatore (il destinatario della proposta) e parallelamente dal mosaico di mediatori a vario titolo (i decisori e mediatori della proposta). Nonché dai codici e dai linguaggi che innescano il processo di comunicazione tra le controparti di una conversazione.

Più che di un rapporto di forza statico tra due controparti il cui incontro si esaurisce nel solo atto del consumo artistico, si può dunque parlare del rapporto tra pubblico e danza come di un processo evolutivo e dinamico, stratificato e a lungo termine, un dialogo che dura molto di più di quanto non sembri.

Ripensare alla relazione tra pubblico e danza come a un dialogo a lungo termine può essere una chiave di analisi e di intervento nell'affrontare l'argomento della danza e dei suoi possibili pubblici. Ricordandoci che il dialogo è il movente di ogni processo creativo come di ogni processo di fruizione, il senso profondo del rappresentare e del rappresentarsi, ma anche del presentarsi e dell'assistere.

*"Per creare, siate egoisti, fate le cose per i vostri spettatori, per la gente con cui avete relazioni profonde e contro gli altri".*  
Jerzy Grotowski

#### **Note:**

1. Pina Bausch, Discorsi sulla danza.  
Pina Bausch, Lucinda Childs, Matz Ek, Jean-Claude Gallotta, Martha Graham Dance Company, Cinque incontri a cura di Marinella Guatterini, Lezioni milanesi 5, Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi, Ubulibri, Milano 1994, p.19.
2. Cfr. Elena Di Stefano, Pubblico e danza: andata e ritorno  
(passando, anche, per la Toscana)  
luglio 2003  
La Biblioteca dello Spettatore, Teatri di Vita  
<http://www.teatridivita.it/materiali/danza.pdf>  
Per una panoramica sul rapporto tra pubblico e danza dal punto di vista degli autori, si veda in particolare la seconda parte dell'articolo, con contributi di: Rosanna Cieri, Giorgio Rossi, Arbus, Michele Arena, Angela Torriani Evangelisti, Micha van Hoecke, Roberto Castello, Bianca Parafava, Julie Ann Anzilotti, Virgilio Sieni, Kinkaleri, Keith Ferrone, Marcello Valassina, Paola Vezzosi, Alessandro Certini.
3. William Forsythe, dalla Lettera firmata, Francoforte, 27 agosto 2002, <http://www.frankfurt-ballett.de/frame.html>
4. Cfr. Elena Di Stefano  
Il sistema-danza italiano nell'ultimo ventennio.  
Limiti, potenzialità e prospettive  
tesi di laurea presso l'Università degli Studi di Pisa  
Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2000/2001, pp.135-224.