



Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti

a cura di

Gerardo Guccini e Armando Petrini

Thinking the Theatre

New Theatrology and Performance Studies

Atti del convegno internazionale di studi
Torino, 29-30 maggio 2015 - Aula Magna Cavallerizza Reale

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 7

AP

AlmaDL
University of Bologna Digital Library

Arti della performance: orizzonti e culture

Collana diretta da: **Matteo Casari e Gerardo Guccini**

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale.

Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

Comitato scientifico:

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna)

Politiche editoriali:

Referaggio double blind



(CC BY-NC 3.0 IT)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>

2018

n. 7

GUCCINI, PETRINI

Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies

ISBN 9788898010752

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Matteo Casari, professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini, professore associato confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini e Armando Petrini

a cura di

Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies

Atti del convegno internazionale di studi

(Torino, 29-30 maggio 2015 – Aula Magna Cavallerizza Reale)

Assistenza redazionale di Sara Torrenzieri



Arti della performance: orizzonti e culture

n. 7

Indice

- 1 *Introduzione* di Gerardo Guccini e Armando Petrini

I. *Materiali preparatori del convegno*

- 22 Marco De Marinis, *Nuova teatrologia e Performance Studies: Convocatoria del Convegno*.
- 24 Vito Di Bernardi, Monica Cristini, Renzo Guardenti, Gerardo Guccini, Armando Petrini, Anna Sica e Daniele Vianello, *Proposte tematiche: una comunicazione alla CUT*.

II. *Key-note speakers*

- 27 Erika Fischer-Lichte, *Intrecci fra le culture performative ripensando il “teatro interculturale”. Per un’esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo*
- 51 Josette Féral, *Analysing Performance Today in France*
- 67 Christopher Balme, *Theatre and Globalization: Cross-Cultural Historical Perspectives*
- 80 Khalide Amine, *Performance Research in the Arab World: Between Theatreology and Performance Studies*
- 105 Maria Shevtsova, *Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices*
- 118 Bonnie Marranca, *Joan Jonas: The Theatre of Drawing*

III. *Nuova teatrologia e Performance Studies*

- 127 Lorenzo Mango, *Una questione di confini, perimetri e barriere culturali*
- 138 Eva Marinai, *Studi teatrali e Performance Studies: alcune questioni aperte sugli attuali approcci metodologici*
- 153 Edoardo Giovanni Carlotti, *Una questione di esperienza (e di coscienza). Oltre l’umanistico, nell’umano*
- 168 Renato Tomasino, *Il performer e il suo doppio*
- 181 Aleksandra Jovićević, *Per una nuova storia e metodologia dei Performance Studies*

- 193 Fabrizio Deriu, *La ricezione dei Performance Studies in Italia. Appunti di cronaca e riflessioni epistemologiche*
- 209 Dario Tomasello, *Processi di spettacolarizzazione diffusa e negoziazione identitaria nel Sud Italia: il caso dello Stretto*
- 221 Gabriele Sofia, *Storia orale, nuova teatrologia e Performance Studies. Riflessioni metodologiche*
- 232 Roberta Ferraresi, *Il paradigma performativo. Teatrologia italiana e Performance Studies fra Novecento e Duemila*
- 243 Antonio Attisani, Mechrì. *A farewell to my colleagues (both well known and never known)*

IV. Le funzioni dello spettacolo

- 250 Elena Tamburini, *Tra arte della memoria, teorie magiche e artistiche e il teatro dell'Arte: Giovan Paolo Lomazzo, Flaminio Scala e i comici Gelosi*
- 265 Arianna Frattali, *Il libretto della Didone metastasiana: da fossile del palcoscenico ad ipertesto*
- 277 Giulia Raciti, *La Penteseilea di Kleist attraverso i linguaggi intermediali della Zattera di Babele*
- 289 Silvia Mei, *La linea di Yvette Guilbert. Genesi di una silhouette tra arte, moda e spettacolo*
- 303 Nicoletta Lupia, *Michel Vinaver: tra performativizzazione del testo e salvataggio della scrittura*
- 315 Rossella Mazzaglia, *Come la risacca: l'opera di Virgilio Sieni a confronto con la danza di comunità*
- 330 Alessandra Anastasi e Vincenza Di Vita, *Wearable Performance in Wearable Theatre*
- 341 Margherita Piroto, *Un caso di studio: i Demonstration Programs di Hanya Holm*
- 350 Paolo Puppa, *Il caso Anagor: bellezza e dolore*
- 360 Elena Cervellati, *Tra canone e archivio vivente: rifare la "nuova danza italiana"*

V. Teatri e interazione sociale

- 375 Fabrizio Fiaschini, *Performance, processo e partecipazione. Dall'animazione teatrale al teatro sociale*
- 390 Claudio Bernardi e Giulia Innocenti Malini, *From Performance to Action. Il teatro sociale tra rappresentazione, relazione e azione*
- 402 Eugenia Casini Ropa, *Etica ed estetica della nuova danza d'interazione sociale: percezione, relazione, performance*
- 414 Maia Giacobbe Borelli, *Il teatro sociale e le esperienze di ricerca degli anni Sessanta e Settanta in Italia alla luce dei Performance Studies*
- 427 Vito Minoia, *Diversità e Inclusione: peculiarità del teatro d'interazione sociale*
- 438 Katia Trifirò, *Nel nome di Pinelli. Cronache di un teatro occupato*
- 449 Samantha Marenzi, *Dossier sul Teatro Valle occupato. Un'indagine storica sul presente*

VI. Riviste e archivi

- 458 Giulia Taddeo, *Il progetto della storia: le riviste come laboratorio di una storiografia italiana della danza*
- 469 Donatella Gavrilovich, *Nuovo modello di struttura per la catalogazione digitale e la consultazione online dei beni culturali "Performing Arts"*
- 477 Donatella Orecchia, *Ipotesi e percorsi di ricerca per una memoria orale e polifonica del teatro*
- 491 Maria Pia Pagani, *Artisti e spettacolo al Vittoriale*
- 501 Laura Piazza, *Alle fonti del metodo mimico. L'Archivio 'Orazio Costa'*
- 509 Simona Scattina, *Le ragioni del conservare. Arte e memoria nell'archivio dei Fratelli Napoli*
- 519 *Abstract*
- 536 *Profili autori*

Intrecci fra le culture performative ripensando il “teatro interculturale”. Per un’esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo di Erika Fischer-Lichte

Fra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta venne coniato un nuovo termine in Occidente: “teatro interculturale”. Era utilizzato per descrivere spettacoli che includevano elementi provenienti da tradizioni teatrali differenti, come nel caso di *Orghast* di Peter Brook allestito fra le rovine di Persepoli nel 1971; di *Les Iks*, la storia di una tribù africana creata proprio in quel continente (1975); *La conférence des oiseaux* (1977), adattamento di un poema medievale scritto dal mistico persiano Attar; la drammatizzazione dell'opera epica indiana *Mahābhārata*, che innescò un vivace dibattito nel 1985.¹ Il ciclo shakespeariano di Ariane Mnouchkine a Parigi – *Richard II* (1981), *La nuit des Rois* (dalla *Dodicesima notte*) e *Henry IV*, entrambi del 1981-'83 –, così come *Knee Plays* (1984) di Robert Wilson furono anch'essi accolti come forme di teatro interculturale; lo stesso vale per il “progetto sull'antichità” di Tadashi Suzuki – *Le troiane* (1974), *Baccanti* (1978), *Clitemnestra* (1983) – e il suo *Tre sorelle* (1985); similmente, le produzioni shakespeariane o brechtiane realizzate nello stile dell'opera tradizionale cinese, come *Macbeth* (1984, allestito come opera *kūnqǔ*) e *Molto rumore per nulla* (1986, come opera *huangmeixi*) o *L'anima buona di Sezuan* di Brecht (1987, come opera di Sichuan) furono etichettate come interculturali. Cosa c'era di così diverso in questi spettacoli da invocare l'invenzione di un nuovo concetto, quello di “teatro interculturale”?

È difficile rispondere a questa domanda per diverse ragioni. Innanzitutto, se andiamo abbastanza indietro nella storia, scopriremo che gli scambi fra culture limitrofe e più tardi anche lontane sono sempre esistiti ovunque si sia data una qualche evidenza di teatro. Nelle arti sceniche, il contatto con elementi appartenenti ad altre culture ha sempre rappresentato uno strumento e un'opportunità di cambiamento e rinnovamento. Per esempio, l'elegante danza di corte *bugaku* e il *gigaku*, forma di teatro-danza mascherato, si svilupparono in Giappone durante il periodo Nara (710-794) a partire dal teatro-danza musicale cinese e coreano. Gli attori provenienti da quelle aree furono invitati a corte per insegnare ai giovani performer giapponesi la propria arte,

¹ Cfr. Williams (a cura di) 1991.

mentre questi ultimi viaggiarono nelle corti di Silla e di Tang per imparare dai maestri coreani e cinesi.² La storia del teatro europeo è piena di episodi simili. In Francia, Molière creò un nuovo genere di teatro comico combinando la locale tradizione farsesca con elementi della Commedia dell'Arte. Nelle aree germanofone, il teatro professionistico si sviluppò a partire tanto dagli spettacoli delle truppe itineranti inglesi quanto dalle compagnie comiche e operistiche italiane che viaggiarono in quelle zone a partire dalla fine del XVI secolo. In questi episodi, le influenze si limitavano a culture vicine fra loro che condividevano un certo numero di elementi. Anche se va notato che ci furono alcune eccezioni, come per quanto riguarda l'introduzione del dramma scolastico da parte dei gesuiti durante il loro breve periodo di opera missionaria in Giappone, che lasciò traccia nel teatro *kabuki* di Okuni (fondato fra il 1600 e il 1610).³ Un altro esempio è *L'Orphelin de la Chine*, tragedia di Voltaire che debuttò alla Comédie Française nel 1755 e che era una rielaborazione dell'opera cinese *Zhaoshi gu'er* ("L'orfano della famiglia Zhao") scritta da Ji Junxiang all'epoca della dinastia Yuan (1280-1367). In questi casi, elementi teatrali di culture scarsamente conosciute furono decontestualizzati, assimilati e adattati ad altro scopo.

All'inizio del XX secolo, lo sviluppo dei processi di modernizzazione donò dimensioni, rilevanza e significato nuovi a questo tipo di scambi teatrali fra una cultura e l'altra. Dalla metà dell'Ottocento, i resoconti dei viaggiatori europei intorno alla varietà di forme spettacolari provenienti soprattutto dall'Asia si fecero via via più precisi. All'inizio del Novecento, per la prima volta artisti di teatro giapponesi e cinesi arrivarono in Europa e Stati Uniti. Durante le loro tournée, spesso lunghe, presentavano i propri spettacoli a un pubblico che era abituato a convenzioni sceniche completamente differenti. Alcuni uomini di teatro in Europa – fra cui Max Reinhardt, Edward Gordon Craig, Vsevolod Mejerchol'd, Alexandr Tairov, Bertolt Brecht e Antonin Artaud –, ispirati da elementi e tecniche di queste performance, se ne appropriarono per le loro opere. Così, crearono forme di teatro completamente nuove per il pubblico europeo. Gli scambi si realizzarono in entrambe le direzioni: per esempio, gli artisti giapponesi che viaggiavano per l'Europa si trovarono a lavorare con registi come Stanislavskij, Reinhardt o Mejerchol'd. Al loro rientro, rielaborarono il realismo psicologico europeo inventando un nuovo genere del tutto originale: lo *shingeki* ("nuovo teatro"). La proposta fu accolta con entusiasmo dagli studenti cinesi a Tokyo, che

² Cfr. Brandon 1990: 89-98.

³ Cfr. *ibid.*

poco dopo a Shanghai svilupparono questo percorso creando lo *huaju*, una forma di teatro di parola cinese.⁴

All'inizio del XX secolo, si assiste a un nuovo passaggio che va ben oltre le modalità di scambio culturale praticate in precedenza. L'innovazione tecnica nel campo dei trasporti permise, non solo ai singoli artisti, ma a intere compagnie di intraprendere tournée internazionali. Improvvisamente, gli spettatori ebbero la possibilità di fare esperienza concreta e diretta di culture a loro non familiari. Gli spettacoli si svilupparono a partire da questo confronto fra artisti e pubblico, con ciascuna delle parti intenta ad affermare la propria identità culturale. Nelle colonie la situazione era diversa. I governanti europei imposero alle popolazioni locali il teatro occidentale, come modello da adottare e seguire. A partire dal 1821 gli spettatori indiani cominciarono a seguire il teatro inglese a Bombay. I melodrammi stranieri, così popolari fra il pubblico britannico, furono ben accolti da quello indiano. Quando una forma autoctona di teatro cosiddetta “moderna” fu istituita per la prima volta nella seconda metà del XIX secolo, risultò fortemente influenzata da quel genere di spettacolo. Era noto come teatro Parsi, in quanto creato dai membri di quella comunità, e le sue compagnie girarono regolarmente per le città del Nord del Paese fino al 1940. Le loro performance combinavano elementi del teatro inglese con altri appartenenti a diverse tradizioni indiane: dal primo, assumevano l'arcoscenico e il fondale dipinto, i fantasiosi “effetti speciali”, le tempeste, le scene di battaglia, le esplosioni e tutta la tecnica correlata; così come trucchi e costumi sontuosi, il sipario, i *tableaux* e i cori posti all'inizio e alla fine dello spettacolo. Viceversa, le parti di danza traevano origine da generi performativi locali, mentre la musica classica indiana rappresentava il riferimento per le canzoni, che erano in gran parte ispirate alle varie tradizioni regionali. Similmente, le fonti dei temi trattati derivavano spesso direttamente dalla cultura popolare, in particolare dalle leggende e dalla mitologia indù.⁵

In Africa, a fianco dei modelli europei, si svilupparono anche nuove forme di teatro che lavoravano con elementi provenienti da culture differenti. Negli anni Venti, in molte città si diffusero i cosiddetti “concert party”. Questo genere di teatro musicale trovava le proprie radici nei *minstrel show*, spettacoli di rivista nordamericani, nei *music hall* inglesi e nei film hollywoodiani, cioè da forme spettacolari basate su un modello di drammaturgia “libera” non così lontano

⁴ Cfr. Mackerras (a cura di) 1983.

⁵ Cfr. Dalmia 2006.

dopotutto dalle modalità del teatro africano tradizionale, dove musica, danza, canzoni, dialoghi (inclusi quelli con il pubblico) e gag si susseguono all'interno di uno stesso spettacolo. I “concert party” trattavano prevalentemente di temi quali la vita urbana del proprio tempo e i suoi problemi. A causa della sua flessibilità e apertura, questo tipo di teatro si è dimostrato uno strumento valido e importante per i movimenti anti-coloniali.⁶ In Nigeria, oltre ai “concert party” destinati al pubblico cittadino, divenne estremamente influente anche il teatro itinerante Yoruba, le cui tournée si svolgevano principalmente nelle aree rurali. Le sue origini rimandano da un lato alla cantata e alle opere corali della chiesa cristiana degli anni Trenta e Quaranta e dall'altro fanno riferimento alla tradizione itinerante del teatro Alarinjo, che nella cultura Yoruba si può far risalire al XVI secolo. La prima compagnia di una certa importanza fu fondata nel 1946 da Robert Ogunde e la seconda nel 1948 da Kole Ogunmola, regista, autore e artista eccezionale proveniente dall'Africa occidentale. Nei loro spettacoli venivano utilizzate la lingua degli Yoruba, la musica e la danza tradizionali, e uno stile attoriale che sviluppava tanto il vocabolario di movimento delle arti e cerimonie autoctone quanto le modalità del teatro comico locale; infine, le trame venivano create a partire da leggende, storie e miti Yoruba. Anche questo tipo di teatro giocò un ruolo chiave nel rafforzare e affermare l'identità culturale della popolazione.⁷

Nonostante nei primi decenni del Novecento nelle società di tutto il mondo si venissero dunque a creare forme nuove di teatro, nessuno sentì la necessità di definire qualcuna di esse “interculturale”. A questo punto, emerge di nuovo la domanda intorno a che cosa ci fu di così originale e diverso nei lavori degli anni Settanta e soprattutto degli Ottanta da esigere una nuova terminologia. È possibile trovare una risposta non tanto negli spettacoli in sé quanto nel contesto che li ha espressi – cioè, quello del post-colonialismo. Fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, e più in generale durante l'epoca coloniale, gli occidentali tendevano a valutare le diverse forme di teatro emergenti in Europa e in diverse parti del mondo secondo criteri differenziati. Agli artisti europei furono garantiti a tutti gli effetti la possibilità e il diritto di trasformare il proprio teatro secondo la loro estetica e i loro scopi. Nel tentativo di risolvere i problemi che segnavano la scena europea, essi si sentirono autorizzati a prendere qualsiasi cosa potesse servire: dalla grande passerella nota come *hanamichi* (Reinhardt e Mejerchol'd) ai *kurogo*,

⁶ Cfr. Fiebach 1986; Jeyifo 1984.

⁷ Cfr. Okagbue 2008.

i servi di scena del *kabuki* (Mejerchol'd), fino a specifici dispositivi attoriali – che, per dirla con Brecht, rappresentavano in un certo senso delle “tecniche trasportabili”. Così constatava nelle sue note intitolate *Sulle tecniche performative giapponesi*, scritte in seguito alla tournée a Berlino della compagnia di Tokojiro Tsutsui nel 1930:

«Dovremmo cercare di esaminare alcuni elementi delle arti teatrali straniere nei termini di quanto possano essere utili a noi. Questo tentativo si svolgerà all'interno del contesto molto specifico del nostro teatro, nei casi in cui esso non sia grado di adempiere ai propri compiti (un nuovo tipo di compiti). Cioè le funzioni richieste da parte della struttura drammatica epica. Ora, la tecnica straniera di cui sopra è da lungo tempo in grado di assolvere a simili scopi – simili, ma non gli stessi. La tecnica deve essere disgiunta da questi prerequisiti essenziali, trasportata altrove e sottoposta a condizioni differenti. Al fine di intraprendere un'analisi di questo tipo, occorre pensare che nell'arte esista una sorta di standard tecnico, qualcosa che non sia individuale né del tutto sviluppato; qualcosa di “installabile”, di “trasportabile”».⁸

Mentre la rielaborazione di elementi teatrali provenienti da tradizioni altre, se sostenuta da un regista europeo, veniva considerata un segno di genio e di creatività, l'importazione del teatro realistico-psicologico di stampo europeo in Giappone o in Cina era valutato alla stregua di una mera imitazione e, in questo senso, veniva visto come un fenomeno di occidentalizzazione di quelle culture spettacolari. Tuttavia, in entrambi i casi le dinamiche di assimilazione sembrarono rispondere ai problemi dei rispettivi teatri in relazione alle questioni sollevate dai processi di modernizzazione – naturalmente differenti a seconda dei casi.⁹ Dall'altro lato, per quanto riguarda le colonie, occorreva sì seguire il modello “superiore” imposto dal teatro europeo, che però all'interno di questo tipo di percorsi andava naturalmente incontro a consistenti mutazioni.

⁸ Il brano è presentato in versione italiana a partire da un'interpolazione fra l'originale tedesco e la traduzione inglese redatta dall'autrice: «[W]e should attempt to examine certain elements from the foreign performance arts in terms of how useful they are to us. This attempt will be carried out within the very specific situation of our theatre, in cases where our own theatre is not able to accomplish its tasks (tasks of a new kind). These are the tasks demanded of the performance art by the epic dramatic structure. Now the above-mentioned foreign technique has long since been in the position to accomplish similar tasks – similar, but not the same ones. The technique must be separated from those highly essential prerequisites, transported and subjugated to other conditions. In order to undertake such an analysis, one must take the viewpoint that there is a kind of technical standard in art, something that is not individual, not already developed, but something one can build on, something transportable»; B. Brecht, *Über die japanische Schauspieltechnik*; cfr. H. Ramthun (Hg.), *Bertolt-Brecht-Archiv, Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses*, 2 voll., Berlin-GDR, Aufbau-Verlag, 1969/'70, 158/44; e inoltre: Fischer-Lichte 2001: 27-42.

⁹ Cfr. Fischer-Lichte 2011: 1-16.

Il primo periodo post-coloniale negli anni Settanta e Ottanta non consentì più tali dichiarazioni di superiorità. In questo senso, l'introduzione del termine “teatro interculturale” si rivela particolarmente significativa. Da un lato, stava a implicare che – si trattasse di Europa, Stati Uniti, America Latina, Africa o Asia – tutte le culture e gli artisti avrebbero potuto incontrarsi in un contesto paritario attraverso forme di teatro che potevano intrecciare elementi provenienti da tradizioni differenti. Tuttavia, se analizziamo più da vicino l'utilizzo della nozione di “teatro interculturale” negli scritti occidentali del periodo, faremo una scoperta illuminante: la parola sta sempre a indicare la fusione di qualcosa di occidentale e di non occidentale – non per esempio, di tradizioni africane e dell'America Latina o di diverse culture asiatiche. Ciò implica che “interculturale” in simili contesti faccia riferimento a un'idea di uguaglianza che quasi sempre richiede che sia coinvolto l'Occidente. Si tratta allora di un avvertimento più o meno amichevole rispetto al fatto che gli artisti che non utilizzano elementi occidentali saranno esclusi dalle tournée e dai grandi circuiti dei festival occidentali? Il termine è stato utilizzato per mantenere il potere e la superiorità rispetto alle culture non occidentali? Per fare un esempio, il *Lear* (1997) del regista singaporiano Ong Keng Sen riguardava le dinamiche di relazione inter-asiatiche; tuttavia, Ong decise di adattare il testo di *Re Lear*. Alla luce delle considerazioni precedenti, la cosa non risulta poi così sorprendente: scegliendo un celebre testo occidentale, si è assicurato così l'interesse e l'attenzione da parte del nostro pubblico; e, di conseguenza, l'ospitalità nei centri teatrali d'Occidente.

La nozione di “teatro interculturale” è problematica non solo per questo motivo. Il concetto presuppone che gli elementi culturali che compongono uno spettacolo siano sempre chiaramente separabili gli uni dagli altri, in altre parole che il contributo proveniente da una cultura sia facilmente distinguibile da uno appartenente a un'altra: per esempio, che il pubblico francese identifichi immediatamente i tratti di *Henry IV* di Ariane Mnouchkine come “giapponesi” e quindi come “stranieri”; così come viceversa che gli spettatori giapponesi interpretino in questo modo gli elementi “occidentali” all'interno della messinscena delle *Tre sorelle* firmata da Tadashi Suzuki.¹⁰

È probabile che Mnouchkine abbia trovato ispirazione nel *nō* e nel *kabuki* per le maschere, la musica e la gestualità del suo *Enrico IV*. Ma vi ha apportato tante e tali modifiche che gli

¹ ⁰ *Henry IV*, tradotto e diretto da Ariane Mnouchkine, ha debuttato il 18 gennaio 1984 a La Cartoucherie di Parigi; *Le tre sorelle*, nel 1986 a Toga in Giappone, con la regia di Tadashi Suzuki.

spettatori europei che hanno familiarità con quei teatri hanno rintracciato soltanto vaghi riferimenti, mentre i più esperti non vi hanno trovato alcunché di “giapponese”. Per alcuni membri del pubblico francese e europeo – nella misura in cui avevano visto i film di Kurosawa e Mizoguchi –, alcune scelte provocarono associazioni col periodo Tokugawa. Per altri ancora, si trattò di elementi completamente nuovi. Alcuni aspetti della scenografia seguivano principi estetici differenti da quelli che avevano caratterizzato il teatro di Ariane Mnouchkine fino a quel momento. Le maschere di legno (apparentemente) giapponesi erano indossate da Re Enrico, da Westmoreland, il suo consigliere, e dal cospiratore Worcester, lo zio di Henry Percy, mentre i ribelli di *Sperone Ardente* e il principe portavano sul viso un trucco bianco, utilizzato dal Théâtre du Soleil fin da *Les Clowns* (1969) e che fra l'altro in un primo momento sembrò anch'esso “straniero”. L'antico regime che vuole mantenere il potere ad ogni costo veniva così giustapposto alla giovane generazione che aspirava al comando: la severità delle maschere di legno evidenziava la rigidità del vecchio, mentre il trucco – nonostante risultasse straniante anch'esso – consentiva alle espressioni facciali di esprimere la flessibilità del nuovo. L'ingresso a corte era segnato da musiche che suonavano come giapponesi, le cerimonie da una serie di movimenti che sembravano giapponesi e la rivolta dei nobili era rappresentata da una sorta di pantomima anch'essa presunta giapponese. Infine, gli stati d'animo più forti venivano manifestati tramite un tipo di gestualità che diversi critici hanno interpretato come giapponese: ad esempio, così è stata inquadrata la serie di piroette via via sempre più incalzanti che doveva esprimere lo spirito belligerante di *Sperone Ardente* e dei nemici del re – in realtà si trattava di un tipo di movimento non rintracciabile in alcuna forma di teatro tradizionale giapponese. Dunque, questi tratti (presunti) giapponesi non erano giapponesi in sé, quanto piuttosto segnali che un pubblico francese o europeo ha interpretato come tali. Erano soltanto elementi predisposti per sembrare “stranieri”.

Le tre sorelle di Suzuki fu celebrato in Giappone come un episodio di rottura ancora più forte con lo *shingeki* che il suo “progetto sull'antichità”. Il regista apparteneva al cosiddetto “movimento dei piccoli teatri” (*shōgekijō undō*), che, dagli anni Sessanta, cercò di opporsi allo *shingeki* riconnettendosi alle tradizioni locali ma conservandone allo stesso tempo la missione originaria: creare un nuovo teatro che si occupasse dei problemi provocati dalle mutazioni sociali contemporanee. Quando nel 1985, con la Suzuki Company of Toga (SCOT), decise di mettere in scena *Le tre sorelle* – uno dei maggiori testi del repertorio *shingeki* – fu una sorpresa. Tuttavia, per

l'allestimento si basò sul nuovo stile creato con la sua compagnia, che si fondava su riferimenti al *nō*, al *kabuki* e ai rituali scintoisti: il palco ricordava – ma non era identico a – quelli dell'antico *nō*, per esempio mancava l'*hashigakari* che collega i camerini alla scena e il fondo di legno dipinto fu sostituito da delle porte scorrevoli che davano sul retropalco. Per gli spettatori giapponesi, questo fu uno spettacolo meramente giapponese: il testo era un classico del repertorio *shingeki*, lo stile attoriale e la scenografia appartenevano alla tradizione e i costumi comprendevano abiti giapponesi sia antichi che moderni. Ma durante le tournée internazionali, come nel caso della replica al festival Theater der Welt – dove andarono in scena anche il *Mahābhārata* di Brook e *Knee Plays* di Wilson –, lo spettacolo fu etichettato come “interculturale”: il testo fu riconosciuto esclusivamente come parte del patrimonio drammaturgico occidentale; lo stesso accadde per gli abiti contemporanei, mentre solo quelli tradizionali furono percepiti come giapponesi – sia la drammaturgia che i costumi, che per lungo tempo hanno rappresentato una parte costitutiva della cultura nipponica, furono visti come non-giapponesi. In pratica, mentre il pubblico giapponese considerava lo spettacolo come appartenente alla propria cultura, gli spettatori dei festival europei lo accolsero come “interculturale”.

Le platee francesi ed europee identificarono come “giapponesi” o più semplicemente come “stranieri” alcuni elementi dell'*Henry IV* di Ariane Mnouchkine e alcuni aspetti delle *Tre sorelle* di Suzuki come “puramente” occidentali. I nostri critici e studiosi inquadrono entrambi gli spettacoli nei termini del “teatro interculturale”. Tuttavia il pubblico giapponese considerò l'*Enrico IV* “meramente” francese e le *Tre sorelle* “meramente” giapponese. Questi esempi dimostrano in maniera semplice e concreta che non c'è un modo “oggettivo” di individuare cosa venga percepito da ciascun pubblico come elemento appartenente o estraneo alla propria cultura. Le impressioni sono sempre determinate dai sistemi di significazione preesistenti, in un certo senso dipendono dai presupposti, dalla provenienza e dal background di ciascuno. In casi come questi, è impensabile tentare di disciplinare le percezioni “autentiche” o “false”, così come di parlare di un'esperienza in termini di “giusto” o “sbagliato”. Le categorie binarie in generale si dimostrano strumenti inadatti per comprendere i processi che avvengono negli spettacoli contemporanei a partire dall'intreccio di elementi provenienti da culture differenti. Il concetto di “teatro interculturale” implica una netta separazione fra “noi” e “l'altro”, presupponendo che le culture siano sigillate ermeticamente e omogenee al loro interno – giapponese una volta, giapponese per sempre; europeo una volta,

europeo per sempre. Ma non è così. Le culture subiscono costantemente mutazioni e influenze in processi che è difficile districare gli uni dagli altri. Dall'altra parte però è importante anche non cancellare le differenze: le diversità nelle e fra le culture sono dinamiche e continuamente in divenire, riproducono ogni volta se stesse e devono essere riconosciute in quanto tali. La ricerca esistente sul teatro cosiddetto interculturale finora si è dimostrata inadeguata ad affrontare questa condizione fondamentale.¹¹

La maniera in cui il concetto di “teatro interculturale” è stato utilizzato fin dalla sua definizione comporta inoltre un ulteriore problema. Ogni volta che un testo della tradizione europea-occidentale viene utilizzato per uno spettacolo in un contesto non occidentale, l'esito sarà chiamato “interculturale”. La drammaturgia portata in scena più spesso nel mondo è quella di Brecht, Čechov, Ibsen, Shakespeare e della tragedia greca: se Brecht fosse allestito in Nigeria, Čechov in Giappone, Ibsen in Nepal, Shakespeare in Cina e una tragedia greca in Brasile, avremmo come risultante sempre e necessariamente una forma di “teatro interculturale”?

Possiamo individuare almeno tre assunti problematici che sottendono e nutrono visioni di questo tipo. Il primo fa riferimento alla questione della proprietà, implicando che un testo scritto da un autore di una certa nazione appartenga ai – e in questo senso sia di proprietà dei – suoi cittadini. Con tale assunto, va di pari passo un'altra idea ugualmente discutibile: che questi testi possano venire interpretati in modo più competente dagli spettatori del Paese di provenienza, gli unici che sarebbero in grado di accedere al significato loro autentico. La questione si basa su due presupposti: primo, che se il testo in questione è “proprietà” di una nazione occidentale, tale cultura debba essere sempre coinvolta nel momento in cui viene messo in scena in un altro contesto; secondo, che i “proprietari” abbiano il diritto di spiegare il “corretto” significato del testo a tutti gli altri e, in questo senso, possano in qualche modo rivendicare la propria superiorità. L'inconsistenza di un simile approccio è piuttosto scontata. I “proprietari” corrispondono al popolo della nazione a cui l'autore appartiene? In questo caso, emerge un altro problema: perché non chiamiamo “spettacoli interculturali” anche per esempio l'*Orestea* di Peter Hall, *La tempesta* di Stefan Puchner, *Casa di bambola* di Lee Breuer, *Il gabbiano* di Ingmar Bergman o *L'anima buona di Sezuan* di Strehler? E se la proprietà può essere estesa da un Paese europeo all'Europa intera, anzi

¹ Cfr. Barba e Savarese (a cura di) 2005; Fischer-Lichte, Gissenwehrer e Riley (a cura di) 1990; Marranca e Dasgupta (a cura di) 1991; P. Pavis (a cura di) 1996.

a tutto l'Occidente inclusi Israele, gli Stati Uniti, il Canada e l'Australia, perché non alle altre nazioni? Chiaramente, la questione della proprietà è molto sensibile e connessa ai temi del potere e delle politiche razziali: etichettare uno spettacolo come “teatro interculturale” ogni qual volta è coinvolto un testo “occidentale” rappresenta dunque un atto di carattere profondamente politico, alimentato da aspirazioni e interessi egemonici; in casi come questi, capita che i “proprietari” dei testi in questione – auto-nominatisi tali – ne incoraggino la circolazione al fine di diffondere il proprio “universalismo” e, così, di riaffermare la propria egemonia. Questo genere di rivendicazione della proprietà deve essere chiaramente distinto da un altro fenomeno, che i registi occidentali sostenitori del “teatro interculturale” spesso ignorano o perfino negano: quello che riguarda la proprietà comune di testi sacri o di simili “tesori” in relazione alla funzione di certi generi di performance culturale che, all'interno di determinate comunità, sono al servizio di scopi essenziali e costitutivi. In questo contesto, la proprietà riguarda il ruolo che tali “tesori” giocano nell'ambito della vita collettiva e dell'identità condivisa. Se un regista proveniente da un'altra cultura intende usarli in uno spettacolo, dovrà essere consapevole che essi non possono essere rielaborati liberamente e giungere così a rappresentare altre culture; dovrà fare attenzione alle gerarchie implicite legate ai temi della proprietà culturale. In pratica, dovrà essere altamente sensibile ai diritti di proprietà e di conseguenza chiedere il permesso per il loro utilizzo. Se questa possibilità venisse negata, dovrà rispettarlo. Ma per esempio, quando Richard Schechner nel suo *Dionysus in 69* inserì un rituale del popolo Asmat della Nuova Guinea, non sentì il bisogno di chiedere alcuna autorizzazione.¹² Giustificò l'operazione rispetto alle proprie intenzioni artistiche, ignorando il fatto che in questo caso l'estetica si lega inestricabilmente all'etica. Si trattò perciò di una scelta, non solo artistica, ma anche – se non principalmente – (non-)etica.

Il secondo assunto viene spesso richiamato per spiegare la frequenza degli allestimenti di questi testi: un'idea diffusa è che essi contengano verità e valori universali. Il ragionamento definisce lo speciale rapporto fra le culture occidentali, in cui tali drammaturgie vengono scritte, e quelle non occidentali in cui vengono messe in scena. L'universalismo è concesso alle culture occidentali, il particolarismo a tutto il resto. Vale a dire che le “performance interculturali” che utilizzano un testo occidentale partecipano del suo universalismo, mentre i mezzi e dispositivi spettacolari esprimono il “particolarismo” delle altre culture. Se tali allestimenti vengono

¹ ² Cfr. Schechner (a cura di) 1970.

presentati nei festival internazionali dei Paesi occidentali, come l'International Meeting on Ancient Greek Drama di Delfi, il festival di Edimburgo o Theater der Welt a Francoforte, i critici spesso si sentono autorizzati a portare all'attenzione dei propri lettori i "limiti" e i "malintesi" riscontrabili in queste produzioni rispetto all'universalismo del testo, basandosi su una propria autorevole lettura di esso (si rimanda qui al primo assunto).

Il terzo assunto funziona in un certo senso come fondamento per gli altri due. È l'idea che il testo possa operare da autorità di controllo rispetto ai processi produttivi di uno spettacolo, considerandolo l'elemento da cui dipenderebbero tutti gli altri. In quest'ottica, l'obiettivo primario di una messinscena dovrebbe essere quello di veicolare il significato predeterminato del testo, di concretizzarlo e renderlo vivo sul palco; se ci si riesce, lo spettacolo trasmetterà al proprio pubblico le sue verità e i suoi valori universali. Già Brecht contestava questa logica, valutando come ogni testo possa essere utilizzato all'interno dei contesti più vari e adattato per numerosi, differenti scopi. Il testo non va considerato come un'autorità di controllo ma come un materiale scenico fra gli altri. Se concordiamo con Brecht, ripudieremo non solo il terzo, ma anche i primi due assunti.

Così, il concetto di "teatro interculturale" – uno strumento euristico che si colloca fra i canoni del pensiero occidentale, in quanto sviluppato prevalentemente all'interno dei dipartimenti di Teatro e di Cultural Studies anglo-americani – si rivela profondamente contraddittorio. Da un lato, proclama l'uguaglianza fra le tradizioni teatrali provenienti da qualsiasi cultura così come fra le differenti modernità, negando tutte le vecchie gerarchie istituite dal colonialismo e dall'imperialismo culturali. Dall'altro lato, considera la cultura alla stregua di un'entità fissa, stabile e omogenea. Una simile prospettiva è implicata anche nell'esaltazione delle cosiddette culture ibride o dell'ibridazione fra le culture.¹³ Il termine "ibridazione", coniato e originariamente usato in campo biologico, presuppone che all'interno del correlato processo due entità per loro *natura* completamente differenti si uniscano allo scopo di generare un nuovo tipo di essere (biologico). Il

¹³ Per esempio, cfr. il saggio in merito del sociologo Jan Nederveen Pieterse, che segnala la fuoriuscita del concetto di ibridazione dal campo della genetica: «Since the development of Mendelian genetics in the 1870s and its subsequent adoption in early twentieth-century biology, however, a reevaluation has taken place according to which crossbreeding and polygenic inheritance have come to be positively valued as enrichments of gene pools. Gradually this then has been seeping through to wider circles; the work of Bateson (*Steps to an Ecology of the Mind*, 1971), as one of the few to reconnect the natural sciences and social sciences, has been influential in this regard [...]. At a general level hybridity concerns the mixture of phenomena which are held to be different, separate; hybridization then refers to a cross-category process. Thus with Bakhtin (*Rabelais and his world*, 1968) hybridization refers to sites, such as fairs, which bring together the exotic and the familiar, villagers and townsmen, performers and observers. The categories can also be cultures, nations, ethnicities, status groups, classes, genres, and hybridity, by its very existence, blurs the distinction among them» (Pieterse 1995: 55-56).

concetto di cultura ibrida si fonda dunque su una forma di identificazione fra cultura e natura. Inoltre, sembra che l'idea di ibridazione sia richiamata soltanto quando vengono poste a contatto culture occidentali e non.

Tali limiti vengono discussi anche nel numero di «Theatre Journal» dedicato nel 2011 al tema che stiamo trattando: *Rethinking Intercultural Performance*. Ripercorrendo i diversi contributi pubblicati, nella loro introduzione i curatori concludevano che sarebbe necessario utilizzare due formule differenti: “Hegemonic Intercultural Theatre” (HIT, “teatro interculturale egemonico”) per gli artisti teatrali occidentali «from W.B. Yeats and Antonin Artaud to Peter Brook, Ariane Mnouchkine, and Robert Wilson, [who] have been criticized for Western appropriations of non-Western cultural forms in service of falsely universalizing claims that extend rather than intervene in imperialist cultural agendas». Il secondo termine è “performance interculturale”, che di seguito è esplorato attraverso «historical and contemporary examples that utilize the rubric of the intercultural as both site and method» (Farfan e Knowles 2001: 1). Nonostante le argomentazioni alla base di una simile distinzione siano molto convincenti, rimane comunque un problema nel continuare a usare la parola “interculturale” senza ulteriori specificazioni: sostituendo “teatro interculturale” con “performance interculturale” si rischia che quest'ultimo concetto si faccia erede della vecchia, discutibile logica di impostazione binaria, delle sue contraddizioni implicite così come delle sue relazioni problematiche con la teoria post-coloniale.

È raro trovare la nozione di teatro interculturale in connessione alla teoria post-coloniale. Questa è stata formulata principalmente all'interno dei dipartimenti anglo-americani di Lettere dagli anni Settanta in poi, a partire dallo studio di testi provenienti dall'Africa, dai Caraibi e dall'Asia del Sud. Nonostante la lettura di opere drammatiche abbia giocato un ruolo importante in questo contesto, il termine “teatro interculturale” non viene mai utilizzato; similmente, al momento della definizione di quest'ultimo concetto la teoria post-coloniale non era menzionata esplicitamente. Anche se entrambi poi si sono sviluppati ulteriormente, non si sono verificati molti episodi di sovrapposizione fra i due campi. Anzi, le differenze si sono enfatizzate: mentre la teoria post-coloniale era prima di tutto e soprattutto interessata alla dimensione politica, gli esponenti e i teorici del “teatro interculturale” si concentravano sugli aspetti estetici determinati dall'intreccio di elementi appartenenti a culture differenti (Gilbert e Lo 2002: 31-53). Il concetto di teatro interculturale non si è sviluppato a partire dalla teoria post-coloniale. Tuttavia, a posteriori

appaiono come due facce della stessa medaglia. Anche perché in ogni episodio che va sotto il nome di “teatro interculturale”, all'interno delle questioni di carattere estetico sussiste sempre anche un livello politico, come dimostra per esempio la questione della proprietà culturale di cui sopra. In simili contesti, la dimensione estetica, quella politica e quella etica sono inestricabilmente legate l'una all'altra. Qualsiasi teoria che si occupi di performance dovrebbe tenerlo a mente. Il concetto di “teatro interculturale”, così com'è stato usato finora, sembra ignorare questo nesso, così come spesso dall'altro lato gli studiosi di teatro influenzati dall'approccio post-coloniale rischiano di non rilevare e indagare il potenziale utopico e trasformativo implicato nell'esperienza estetica. È necessario mettere in contatto i due filoni teorici, che così a lungo sono stati segretamente complementari l'uno all'altro.

Osservando gli spettacoli degli ultimi anni, sembra improbabile che il concetto di teatro interculturale possa essere ancora utilizzato come uno strumento euristico adeguato anche per altre ragioni. Le produzioni bilingui di Tadashi Suzuki degli anni Ottanta e dei primi Novanta, che comprendevano attori giapponesi insieme ad americani e australiani evidenziavano chiaramente il riferimento a differenti culture linguistiche e, in questo senso, si potevano definire interculturali. Per gli spettatori giapponesi e non, i rimandi all'altra cultura erano scontati. Lo stesso vale per le prime *Baccanti* di Suzuki. Tuttavia, nell'ultima versione dello spettacolo (2009), il regista ha rinunciato a segni espliciti come quelli incarnati da attori di differenti Paesi che parlano lingue diverse: si trattava di un cast interamente giapponese. Lo spettacolo attingeva molto da varie culture performative nipponiche e non, ma le fonti erano trattate e trasformate in maniera che la loro origine non fosse nitidamente identificabile. Il critico Watanabe Tamotsu, che aveva visto anche la prima versione delle *Baccanti*, scrisse: «Comparing it to the first performance, as theatre, the register changed completely. Today, the performance I saw was just like *nō* drama» (Tamotsu 2009: 34). Applicare il concetto di teatro/performance interculturale a questo spettacolo pare non avere molto senso. Ugualmente discutibile sembra l'idea di usare le prospettive post-coloniali per indagare la sua estetica trasformativa. Si pone quindi la questione se questi concetti e teorie non debbano essere sostituiti o quantomeno integrati da altre prospettive. Questo, certo non per rifiutare *in toto* la nozione di “interculturale”, che risulta comunque tuttora utile in diversi contesti. La proposta di cambiamento riguarda esclusivamente la nozione e il concetto di performance o teatro interculturali, in relazione alle questioni elaborate fino a questo punto.

Nel 2008, alla Freie Universität Berlin è stato fondato un istituto di ricerca che, diversamente da altre realtà omologhe, possiede un chiaro focus tematico: si occupa dei problemi e delle possibilità che emergono dai processi di *intreccio fra le culture performative*, in inglese “Interweaving Performance Cultures”, che è la traduzione del tedesco *Verflechtungen von Theaterkulturen*. I campi semantici non sono gli stessi, sebbene vadano in buona misura a sovrapporsi. Non si tratta di formule già chiaramente definite scientificamente, ma funzionano come metafore in attesa di una futura conversione concettuale. Come diceva Hegel, il vantaggio delle metafore è che sfidano i confini e “disordinano” creativamente il pensiero, portando a nuove e impreviste intuizioni.

L'idea di intreccio funziona a diversi livelli:¹⁴ prima di tutto, ci sono diversi fili che vengono riuniti in un'unica matassa; che poi, insieme ad altre, sarà utilizzata per tessere un pezzo di stoffa; il quale è dunque composto di differenti fili e e matasse, che non risultano sempre necessariamente riconoscibili individualmente (così come accade con gli elementi alla base dell'ultima versione delle *Baccanti* firmata da Suzuki). I vari fili vengono tinti, intrecciati e tessuti fino a creare una particolare fantasia, che non permette all'osservatore di ricondurre ciascuno di essi alle sue specifiche origini. Dall'altro lato però questo processo non porta per forza alla produzione di un nuovo insieme. Possono presentarsi problemi, errori, fallimenti e anche piccoli disastri: quando si creano nodi all'interno del tessuto, quando le trame si disfano e i fili vanno per loro conto, quando la quantità di colore è insufficiente o la stoffa si macchia. Il processo della tessitura non è sempre tranquillo o semplice. Per di più, è un lavoro estenuante che si svolge in condizioni spesso pietose che possono logorare o far infuriare i tessitori portandoli alla disperazione, anche al punto di distruggere quello a cui avevano lavorato così a lungo. Tutti questi aspetti sono inclusi nella metafora dell'*intreccio fra le culture performative*. Inoltre, la formula sembra cogliere in modo più accurato l'intrinseca natura processuale della cultura, con la sua perpetua produzione di nuove differenze. Va aggiunto che queste specificità non sono inquadrate in termini oppositivi ma considerate all'interno della logica dell'*as well as* (“e anche”, “inoltre”), richiamando in un certo senso l'idea di interconnessione suggerita dalla metafora dei fili che si intrecciano in un tessuto.

Detto questo, è cruciale enfatizzare la *dimensione utopica* al centro del concetto di

¹⁴ La parola tedesca *Verflechtungen*, così come l'inglese *Interweaving*, rimanda esplicitamente a un campo semantico legato alle attività di tessitura, che non è possibile rendere adeguatamente in lingua italiana (per la traduzione si è optato per il termine più generico “intreccio”).

Interweaving Performance Cultures. Le performance in generale assumono un ruolo paradigmatico all'interno della società: tutto ciò che avviene pubblicamente al loro interno – sia fra i performer che in relazione agli spettatori – può riflettere, condannare o negare le condizioni sociali circostanti e/o anticipare quelle future.¹⁵ Nelle performance, possono venire sperimentate – o semplicemente emergere – nuove forme di convivenza civile. In questo senso, i processi di *intreccio fra le culture performative* possono – e spesso riescono a – produrre una cornice sperimentale per fare esperienza delle potenzialità utopiche insite nelle società globalizzate e culturalmente differenziate, proponendo un'estetica capace di dare forma a inedite politiche collaborative. Sondando in modo sistematico l'emergere, la stabilizzazione e la destabilizzazione delle identità culturali, tali performance possono trasportare i propri partecipanti in stati di *in betweenness*, che consentono di anticipare un futuro in cui il viaggio, la permanenza della transizione e la condizione di liminalità saranno sicuramente elementi costitutivi. Quella che in questi casi viene considerata esperienza estetica in futuro sarà percepita come vita quotidiana.

L'*intreccio fra le culture performative* può dunque essere descritto come una declinazione estetica del *Vor-Schein* (“pre-apparizione”) definito dal filosofo Ernst Bloch: l'anticipazione nelle e da parte delle arti di qualcosa che più avanti si convertirà in realtà sociale. Questo tipo di “previsioni” non si basa su particolari contenuti, ideologie, *Weltanschauungen* e così via, ma sulle modalità in cui nelle performance si realizzano i processi di intreccio culturale. In contesti di questo tipo, il movimento in e fra le culture è declinato nei termini di uno stato di *in betweenness* capace di trasformare gli spazi, le discipline e gli oggetti di studio, oltre che il corpo di ciascuno, in una maniera che eccede ciò che è attualmente immaginabile. Intrecciando diverse culture performative, senza negare o omogeneizzare le differenze, ma de-stabilizzandole sistematicamente e invalidando così le loro autoritarie pretese di autenticità, il teatro come luogo dell'*in betweenness* è in grado di costruire realtà inedite, sostanzialmente altre – realtà del futuro, dove la condizione dell'*essere-fra* corrisponderà alla “normale” esperienza dei cittadini di questo mondo. Considerando l'esperienza estetica nei termini di un'esperienza liminale, acconsentiamo alla possibilità che gli spettatori possano subire determinate trasformazioni durante la fruizione.¹⁶ Tali mutazioni a volte risultano effimere e non durare oltre la fine della performance; altre, tuttavia,

¹ ⁵ Cfr. Dolan 2005.

¹ ⁶ Cfr. Fischer-Lichte 2014.

possono esercitare un'influenza a lungo termine e, in questo caso, è presumibile che riescano a esercitare un impatto anche su di un intero gruppo sociale.

È così che le dinamiche scaturite dagli *intrecci fra le culture performative* generano un nuovo tipo di estetica trasformativa, che da questo punto di vista può essere paragonata ad Aristotele, al teatro dei gesuiti, all'estetica di Lessing, di Schiller e anche dei vari movimenti d'avanguardia in cui si tentava di cambiare prima di tutto gli individui e in un secondo momento, attraverso di essi, l'intera società. Ma a differenza di queste estetiche trasformative, la nuova non lotta per ottenere alcun particolare risultato, come per esempio – rispettivamente – l'eccitazione di ἔλεος (“pietà”) e di φόβος (“terrore”) e la loro successiva purificazione al momento della catarsi; un ritorno alle origini della chiesa cattolica; la conversione dello spettatore in un essere umano compassionevole; la ricomposizione degli individui rispetto alla loro intelligenza perduta o la creazione di un – in ciascun caso diversamente definito – “uomo nuovo”. La nuova estetica trasformativa invece aspira a generare la maggior apertura possibile, anche perché le mutazioni che avvengono durante o dopo la performance non possono essere né guidate né previste.

Sia la teoria post-coloniale che la logica legata al teatro interculturale ignorano queste particolari forme di esperienza estetica utopica e trasformativa. Il concetto dell'*intreccio fra le culture performative* invece intende esaminarle sia dal punto di vista dei processi artistici che sostengono la creazione, sia dalla prospettiva delle implicazioni etiche, sociali e politiche presenti all'interno della performance e oltre, nell'ottica di esplorare la varietà dei modi in cui le culture performative che si intrecciano offrano ai propri partecipanti esperienze *oltre il post-colonialismo*.

In questo contesto, risulta di particolare interesse la prospettiva di Achille Mbembe, in quanto distingue fra la teoria post-coloniale e il post-colonialismo, inquadrando la prima nei termini di un metodo interpretativo che aspira a smascherare e decostruire radicalmente «Western hegemony in the field of the humanities and other disciplines»; e dall'altro lato ridefinendo il post-colonialismo nei termini di «a way of imagining a human life that is a life beyond merely racialized existence» e di un «entry into other, unprecedented configurations of human experience, hope and possibilities». ¹⁷ Così, la prospettiva si apre oltre l'estetica e, *di conseguenza*, ai processi politici e alle esperienze che identifico come *al di là del post-colonialismo*, non solo in quanto le

¹ ⁷ A. Mbembe, *After Post-Colonialism: Transnationalism or Essentialism?*, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/after-post-colonialism-transnationalism-or-essentialism-part-2> (ultima consultazione: 28 giugno 2013; trascrizione a cura dell'autrice).

performance che intrecciano culture differenti, dando forma e esplorando vari stati dell'*essere-fra*, portano a compimento e quindi superano la “radicale proposizione umanistica” del post-colonialismo, così come la inquadra il filosofo; ma anche perché la definizione della nozione è stata a lungo determinata da una tradizione – attualmente piuttosto criticata – che si basava su concetti di impostazione binaria e su preoccupanti aspirazioni di autenticità. Interessante notare poi come Mbembe sostenga che l'affermazione del post-colonialismo abbia implicato una “relazione trasformativa” con il passato, richiedendo non la sua cancellazione, ma invocando nuove forme di riappropriazione e riutilizzo:

«Indeed, from the strict point of view of cultural history this has always been the case in our continent. African forms of creativity and innovation have always been the result of migration, of displacement, the traffic of religions, the crossing of forms and boundaries. We have always been capable of creating original, genuine and radically new things when we made our own forms speak in and across multiple cultural languages, when we were able to put to local use that which we had borrowed from either our neighbors or from long distance interactions with the wider world, when we were able to make things ubiquitous, that is translate them and, in so doing, empty them out of their absolute authority and certainties and invest them with meanings of our own making, make them speak in a different language [...]. Cultural expression, creativity and innovation today are less about clinging on dead customs than about negotiating multiple ways of inhabiting the world. That is what some of us have called “Afropolitanism”».¹⁸

Gli intrecci culturali all'interno delle performance, in modo piuttosto simile alle attività creative descritte da Mbembe come “afropolitane”,¹⁹ dischiudono la possibilità di *andare oltre il post-colonialismo* permettendo di fare esperienze – anche se effimere – *oltre il razzismo* e così di nuovi modi di pensare che vanno *oltre* concetti oppositivi pervasivi quali *Io vs Altro*, *Est vs Ovest*,

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ In un articolo pubblicato nel 2007, l'anno in cui il centro internazionale di ricerca “Interweaving Performance Cultures” ha ricevuto il suo primo finanziamento, Mbembe definiva “l'afropolitanismo” in questo modo: «Our way of belonging to the world, of being in the world and inhabiting it, has always been marked by, if not cultural mixing, then at least the interweaving of worlds [...]. Awareness of the interweaving of the here and there, the presence of the elsewhere in the here and vice versa, the relativization of primary roots and memberships and the way of embracing, with full knowledge of the facts, strangeness, foreignness and remoteness, the ability to recognize one's face in that of a foreigner and make the most of the traces of remoteness in closeness, to domesticate the unfamiliar, to work with what seem to be opposites – it is this cultural, historical and aesthetic sensitivity that underlies the term Afropolitanism» (Mbembe 2007: 28).

Nord vs Sud, proprio vs straniero ed estetico (nelle performance interculturali) vs politico ed etico (nella teoria post-coloniale).

Tuttavia, di contro o, meglio, a causa di tutta questa fiducia e senso di futuro che si situano al centro dell'idea dell'*intreccio fra le culture performative* è importante sottolineare che le inedite modalità di esperienza e teorizzazione che da lì si dischiudono richiedono comunque di non diminuire i nostri sforzi nel rimanere costantemente vigili e all'erta. Prima di tutto, numerose performance contemporanee che intrecciano culture falliscono perché finiscono col reiterare e riaffermare forme di rappresentazione e/o configurazione del potere che possono essere descritte come neo-coloniali, imperialistiche e/o razziste. Di conseguenza, non consentono alcun tipo di quella particolare esperienza estetica utopica e trasformativa di cui sopra. In secondo luogo, anche i contributi accademici sulla performance sono costantemente a rischio di ripetere le vecchie o nuove consuetudini del pensiero etnocentrico o essenzialistico. Ogni indagine sugli *intrecci fra le culture performative* dovrà essere consapevole del pericolo della riemersione di antiche o contemporanee forme di esotismo o razzismo e, pertanto, occorrerà considerare e riflettere sistematicamente intorno a una “doppia critica”, come suggerito da Khalid Amine. La proposta si basa sulle idee espresse dal sociologo marocchino Abdelkebir Khatibi, il quale invoca una sociologia della decolonizzazione che nel mondo arabo si dovrebbe porre almeno due obiettivi:

- «(1) A deconstruction of “logocentrism” and of ethnocentrism, that speech of self-sufficiency par excellence, which the West, in the course of its expansion, has imposed on the world [...].
- (2) This equally assumes and demands a criticism of the knowledge and the discourses developed by the different societies of the Arab world about themselves» (Khatibi 1985: 9-10).

Applicando tale prospettiva al campo della performance e sviluppandola ulteriormente, Amine spiega che una “doppia critica” da una parte includerebbe «a discussion of uncritical discourses on performance that used to speak in the name of the Arab world but was informed by a deep-rooted Eurocentrism» e, dall'altra, «a reflection on the “politics of nostalgia”», per esempio rispetto a «how the Arabs see their performance culture». In questo senso, lo studioso definisce la “doppia critica” come un'interrogazione «that disrupts all sorts of binary definitions of Self and Other, East and West» e come una maniera di «re-thinking difference and identity without recourse to

essentialist absolutes and “isms”». ²⁰ Amine in questa sede fa riferimento a un metodo di ragionamento e analisi coltivato presso il centro di ricerca “Interweaving Performance Cultures”.

Le questioni sollevate dagli *intrecci fra le culture performative* risultano sempre legate al dibattito sulle politiche della globalizzazione: in quale misura le modalità di rapporto di impronta paternalistica sono state superate? In che modo l'emancipazione dai codici culturali post-coloniali genera nuove disuguaglianze? Come le culture affrontano esteticamente e, *perciò*, politicamente i processi intra-culturali di differenziazione, negoziazione e relazione? Tenere conto di questioni come queste è un compito di estrema importanza per determinare come le dinamiche di intreccio culturale nelle performance – spesso strettamente connesse al piano politico, economico e legale – possano offrire un contributo a quelle nuove tendenze di pensiero che tentano di superare il post-colonialismo. In altre parole, una simile teoria può essere fondata esclusivamente facendo riferimento a un gran numero di performance che coinvolgono processi di questo tipo; o comunque i casi di studio non dovrebbero in alcun modo richiamare la dicotomia tra “l'Occidente e tutto il resto”. Ciò non significa che i processi che riguardano le culture occidentali vadano esclusi. Anzi, servono a ricordarci che il semplice fatto di usare un testo occidentale in uno spettacolo bengalese, brasiliano o Yoruba non implica necessariamente che ci troviamo di fronte a un processo di intreccio fra la cultura bengalese, brasiliana o Yoruba e quella greca o norvegese o qualsiasi altra d'Occidente. Quando al giorno d'oggi *John Gabriel Borkman* viene messo in scena in Giappone o *Casa di bambola* in Cina, non significa che diverse culture teatrali si vadano per forza a intrecciare. D'altra parte però occorre rilevare che una dinamica di questo tipo tuttavia ebbe luogo quando *John Gabriel Borkman* fu allestito nel 1909 in Giappone, in uno stile per certi versi all'occidentale ma con reminiscenze *kabuki*. Oggi, come già accennato, i testi di Ibsen, così come quelli di Shakespeare, Čechov e Brecht costituiscono una parte del repertorio tradizionale dello *shingeki* o dello *huaju*. Tuttavia, quando un testo di questi autori viene oggi allestito in modo tradizionale, come nel *nō*, nell'opera *kunqu* o nel *kathakali*, ci troveremo di fronte a processi di intreccio fra le diverse culture performative – rispettivamente con quella giapponese, cinese o indiana. Dall'altro lato, quando il regista brasiliano Zé Celso nella sua produzione delle *Baccanti* (Teat(r)o Oficina São Paulo, 1996) fa ricorso a un festival indigeno (Boi Bumba) e al *candomblé*,

²⁰ Amine 2012: 7-9; cfr. *infra* K. Amine, *Performance Research in the Arab World: Between Theatrology and Performance Studies*, pp. 51-69.

sono diverse culture performative brasiliane a intrecciarsi.

Se i casi di studio indagati presso il centro di ricerca hanno confermato la nostra ipotesi iniziale, cioè che l'intreccio non si risolvesse in qualche forma di omologazione ma generasse differenze, dall'altro lato hanno fatto emergere un problema che ci ha perseguitato per un certo tempo: l'omogeneizzazione del discorso. Come i nostri ricercatori talvolta lamentano infatti essi si trovano a lavorare con una terminologia e dei concetti che hanno origine nella teoria occidentale, scritta in larga parte all'interno delle istituzioni accademiche. Al fine di spiegare il particolare processo o fenomeno dell'intreccio, qualche volta hanno sentito il bisogno di introdurre parole provenienti dalla propria lingua, che sembravano più appropriate rispetto alle corrispondenti inglesi.

Un esempio emblematico è il termine cinese *qi*, che in questo contesto di studio risulta indispensabile. Letteralmente, la parola descrive il vapore che sale dal miglio bollito – cioè, il più sottile stato di visibilità della materia. Tuttavia, *qi* rimanda a una varietà di significati, inclusi quello dell'energia vitale nel suo passaggio dal visibile all'invisibile; quello della materia che in qualsiasi momento può trascendere in qualcosa di spirituale; o del *pneuma* da cui qualcosa di materiale giunge all'essere. Questo è il motivo per cui *qi* è considerato come già dato in tutti gli organismi viventi. Il concetto distingue fra un *qi* innato e un *qi* che può essere acquisito tramite esercizi e tecniche particolari. L'idea di *qi* è strettamente connessa al campo medico e al concetto filosofico di *yin* e *yang*, attraverso il quale – secondo il pensiero tradizionale cinese – tutte le relazioni fra le cose possono essere comprese e spiegate. In inglese, tedesco o in qualsiasi altra lingua europea, non si trova un equivalente di questo termine. Tradurre *qi* come “energia” o “spirito” o “mente” comporterebbe una profonda, ingannevole semplificazione.²¹

Questo è solo un esempio. Se ne potrebbero fare molti altri, come il giapponese *yūgen* o il sanscrito *rasa*. Dobbiamo porci la questione di se e come possiamo affrontare produttivamente i processi di intreccio in oggetto, nel momento in cui li “incorporiamo” all'interno di un discorso teorico sviluppato nelle università occidentali e li studiamo tramite prospettive qui messe a punto. I concetti sono strumenti euristici creati per porci in grado di afferrare determinate qualità degli oggetti di studio. Si potrebbe anche andare oltre, descrivendoli come lenti i cui tagli e colori permettono speciali e diverse tipologie di visione e, pertanto, co-determinerebbero gli aspetti che

² ¹ Cfr. Allan 1997; Schwartz 1985.

riteniamo interessanti o stimolanti, così come le domande che guidano le nostre indagini.

Nel nostro centro di ricerca ci confrontiamo con questo problema ogni giorno. Usiamo l'inglese per comunicare, nonostante la gran parte di noi non sia madrelingua. Questa situazione ha anche indotto un cambiamento nel nome – “Verflechtungen von *Theaterkulturen*” è diventato “*Interweaving Performance Cultures*” (il corsivo è mio). Mentre il concetto di teatro nei Paesi germanofoni fa riferimento a tutte le tipologie di arti performative e include addirittura i vari generi di performance culturale, in inglese corrisponde al solo teatro drammatico – non comprende l'opera, il balletto, il musical, la performance art e le installazioni, né alcuna forma di performance culturale. Se due lingue germaniche analoghe fanno riferimento alla medesima parola greca e tuttavia dimostrano differenze così decisive nella sua definizione semantica, possiamo ipotizzare che per i concetti provenienti da lingue non indoeuropee ci possa essere difficilmente un equivalente disponibile in inglese (o tedesco, francese, spagnolo, russo, etc.). Di conseguenza, mentre enfatizziamo le specificità nelle nostre analisi, sosteniamo e promuoviamo però una forma di omogeneizzazione a causa dell'utilizzo esclusivo di parole e concetti inglesi. A partire dalla definizione del termine estetica trasformativa (“transformative aesthetics”), coniato per riempire il vuoto legato al concetto di “Wirkungsästhetik” in inglese, abbiamo ripetutamente fatto esperienza della necessità di inventare parole equivalenti o almeno di reperire parafrasi adeguate per tradurre i concetti chiave di altre lingue che risultavano indispensabili nello studio della performance. Tuttavia, come sempre nei processi di traduzione e in particolare se le lingue in questione si appoggiano a grammatiche che presuppongono logiche di pensiero differenti, non ci sono mai “equivalenti” autentici, solo tentativi di mediazione e approssimazione. Ad ogni modo, per il futuro prevediamo di arrivare a prendere in considerazione concetti sviluppati in altri contesti e di provare ad applicarli ai vari processi di intreccio delle culture performative. In questo senso, ci aspettiamo di scoprire aspetti nuovi e trascurati delle pratiche artistiche che intrecciano culture differenti, capaci di aprire a inedite possibilità di ricerca.

La teoria della performance internazionale, che sia ispirata o meno alla logica post-coloniale, utilizza prevalentemente concetti “occidentali” e perciò necessita di essere ampliata in relazione sia alle istanze costitutive della performance, che ai nuovi modi di rapportarsi ad essa. Il nostro centro di ricerca ha assunto il profilo di un laboratorio orientato da questo inedito metodo di lavoro. Una parte dei nostri sforzi è dedicata all'individuazione e all'analisi di una serie di casi di

studio legati a performance determinate da processi di intreccio culturale in diverse parti del mondo; fra gli obiettivi, si trova inoltre il progetto di compilazione di un manuale in cui le nozioni importanti provenienti da altre lingue saranno parafrasate e spiegate in dettaglio – un'impresa che si rivela quanto mai necessaria per delineare le modalità di creazione della conoscenza che si realizzano attraverso la performance. I processi di ricerca sugli *intrecci fra le culture performative* presumibilmente genereranno di conseguenza processi di intreccio fra le culture di studio.

(Traduzione di Roberta Ferraresi)

Bibliografia

- Allan, Sarah
1997 *The Way of Water and Sprouts of Virtue*, State University of New York Press, Albany.
- Amine, Kalid
2012 *Double Critique: Disrupting Monolithic Thrusts*, in C. Weiler, a cura di, *International Research Center for Advanced Studies "Interweaving Performance Cultures": Fellows 2012/2013*, Berlin.
- Barba, Eugenio e Savarese, Nicola, a cura di
2005 *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano.
- Brandon, James R.
1990 *Contemporary Japanese Theatre: Interculturalism and Intraculturalism*, in Erika Fischer-Lichte, Michael Gissenwehler e Josephine Riley, a cura di, *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- Dalmia, Vasudha
2006 *Poetics, Plays and Performances: The Politics of Modern Indian Theatre*, Oxford University Press, Delhi.
- Dolan, Jill
2005 *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Farfan, Penny e Knowles, Ric
2011 *Editorial Comment: Special Issue on Rethinking Intercultural Performance*, in

«Theatre Journal», LXIII, 2011, n. 4, pp. i-iii.

Fiebach, Joachim

1986 *Die Toten als die Macht der Lebenden: zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven-Locarno-Amsterdam.

Fischer-Lichte, Erika

2001 *The Reception of Japanese Theatre by the European Avant-Garde (1900-1930)*, in S. Scholz-Cionca e S.L. Leiter, a cura di, *Japanese Theatre and the International Stage*, Brill, Leiden-Boston-Köln.

2004 *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2014 (*Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004).

2011 *Introduction*, in Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau e Christel Weiler, a cura di, *Global Ibsen: Performing Multiple Modernities*, Routledge, London-New York.

Fischer-Lichte, Erika, Gissenwehler, Michael e Riley, Josephine, a cura di

1990 *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.

Gilbert, Helen e Lo, Jacqueline

2002 *Towards a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, in «TDR», XLVI, 2002, n. 46, pp. 31-53.

Jeyifo, Biodun

1984 *The Yoruba Popular Travelling Theatre of Nigeria*, Lagos, Department of Culture, Federal Ministry of Social Development, Youth, Sports and Culture.

Khatibi, AbdelKebir

1985 *Double Criticism: The Decolonization of Arab Sociology*, in Halim Barakat, a cura di, *Contemporary North Africa: Issues of Development and Integration*, Croom Helm, London-Sydney.

Mackerras, Colin, a cura di

1983 *Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day*, University of Hawaii Press, Honolulu.

Marranca, Bonnie e Dasgupta Gautam, a cura di

1991 *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ*, PAJ Publications, New York.

Mbembe, Achille

2007 *Afropolitanism*, in Simon Njami e Lucy Durán, a cura di, *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent: Education Guide*, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg.

Okagbue, Osita

- 2008 *African Theatres and Performances*, Routledge, London-New York.
- Pavis, Patrice, a cura di
1996 *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London-New York.
- Pieterse, Jan Nederveen
1995 *Globalization as Hybridization*, in Mike Featherstone, Scott Lash e Roland Robertson, a cura di, *Global Modernities*, Sage Publications, London-Thousand Oaks.
- Schechner, Richard, a cura di
1970 *Dionysus in 69: The Performance Group*, photographs by F. Eberstadt, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- Schwartz, Benjamin I.
1985 *The World of Thought in Ancient China*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press.
- Tamotsu, Watanabe
2009 "Who is the Criminal?" SPAC Shizuoka Performing Arts Center's "Dionysus, God of Wine", in «Teatro», VII, 2009, n. 821.
- Williams, David, a cura di
1991 *Peter Brook and the Mahābhārata: Critical Perspectives*, Routledge, London-New York.