Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

26, Annale 2017

la casa USHER

Culture Teatrali
Studi, interventi e scritture sullo spettacolo
Annali fondati e diretti da Marco De Marinis
Nuova serie
n. 26 – 2017

Direzione: Marco De Marinis
Comitato Scientifico: Georges Banu (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Josette Féral (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Helga Finter (Justus Liebig - Universität Giessen); Raimondo Guarino (Università di Roma III); Claudio Longhi (Università di Bologna - ERT); Freddie Rokem (Tel Aviv University); Nicola Savarese (Università di Roma III); Richard Schechner (New York University - Tisch School).
Redazione: Fabio Acca, Laura Budriesi, Roberta Ferraresi, Silvia Mei.
C/o Dipartimento delle Arti - Università degli Studi di Bologna, via Barberia 4, 40123 Bologna.

Contatti online rivista: www.cultureteatrali.org - rivista.cultureteatrali@gmail.com

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Peer review: la pubblicazione di un contributo su «Culture Teatrali» comporta il passaggio attraverso un sistema di *peer review* affidato al comitato scientifico e alla redazione. È in corso di adozione il sistema di valutazione esterna *double blind peer review*.

La rivista «Culture Teatrali» è pubblicata con il contributo del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Per abbonamenti e acquisti postali rivolgersi a:
VoLo publisher srl, via della Zecca 15, 55100 Lucca, tel. 0583/494820
claudiagori@volopublisher.com

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003
ISSN: 1825-8220

© 2017 by VoLo publisher srl
via Ricasoli, 32 - 50122 Firenze. Tel. +39/055/2302873
Email: info@volopublisher.com. Sito internet: www.lacasausher.it

In copertina: *The Plot Is The Revolution*, uno spettacolo di Motus, Longiano, Teatro Petrella, 8-10 luglio 2011 nell'ambito di Santarcangelo 41.
Foto di Marco Caselli Nirmal.

ISBN: 978-88-98811-304
Finito di stampare nel mese di ottobre 2017 presso Cartografica Toscana - Pescia (PT).

SOMMARIO

PENSARE IL TEATRO
NUOVA TEATROLOGIA E PERFORMANCE STUDIES

RELAZIONI

10 Erika Fischer-Lichte
Intrecci fra le culture performative ripensando il "teatro interculturale". Per un'esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo

28 Josette Féral
Analysing Performance Today in France

41 Christopher Balme
Theatre and Globalization: Cross-Cultural Historical Perspectives

51 Khalid Amine
Performance Research in the Arab World: Between Theatrology and Performance Studies

70 Maria Shevtsova
Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices

80 Bonnie Marranca
Joan Jonas: The Theatre of Drawing

RAPPORTI SULLE SESSIONI

92 Armando Petrini
1. Nuova teatrologia e Performance Studies I

98 Anna Sica
2. Le funzioni dello spettacolo I

106 Monica Cristini
3. Nuova teatrologia e Performance Studies II

119 Daniele Vianello
4. Le funzioni dello spettacolo II

126 Gerardo Guccini
5. Teatri e interazione sociale I

138 Marco Consolini e Renzo Guardenti
6. Riviste e archivi I
149 Stefania Rimini
7. Riviste e archivi II - Teatri e interazione sociale II
156 Vito Di Bernardi
8. Le funzioni dello spettacolo III

STUDI

166 Marco De Marinis
Teoria della performance, Performance Studies e nuova teatrologia
176 Fabrizio Deriu
Abilità e cultura mimetiche. Le arti performatiche come "ibridi cognitivi"
196 Jorge Dubatti
Apuntes para una historia de la Teatrología en la Argentina
213 Marie-Christine Lesage
Les études théâtrales au carrefour de l'intermédialité et de l'interdisciplinarité
230 Andrea Porcheddu
La critica di fronte al teatro sociale. Un viaggio a ritroso nel tempo per capire il presente
249 Fabio Raffo
Topoi *visivi, modalità narrative e residui testuali nel teatro contemporaneo italiano: alcuni casi spettacolari*

267 Note bio-bibliografiche e abstract

La sezione monografica di questo numero è dedicata al convegno internazionale *Thinking the Theatre - New Theatrology and Performance Studies*, promosso e organizzato dalla CUT – Consulta Universitaria del Teatro e svoltosi presso l'Aula Magna Cavallerizza Reale dell'Università di Torino il 29 e 30 maggio 2015.

Nelle pagine che seguono vengono pubblicate le relazioni proposte dagli studiosi internazionali invitati a intervenire in qualità di *key-note speakers* e i rapporti sulle otto sessioni del convegno a firma dei rispettivi coordinatori. Non si tratta dunque dei veri e propri atti delle due giornate di studio: questi sono attualmente in corso di pubblicazione all'interno della collana "Arti della performance: orizzonti e culture" dell'Università di Bologna, a cura di Gerardo Guccini e Armando Petrini.

In particolare, per quanto riguarda i resoconti sulle sessioni abbiamo deciso di lasciare un'ampia libertà d'impostazione ai singoli autori, soprattutto rispetto alla soluzione dei problemi posti dalla mancanza delle trascrizioni di alcuni contributi presentati al convegno e, viceversa, dall'acquisizione di interventi inviati da studiosi che, pur previsti, non avevano potuto prendere parte all'evento (in ogni caso, le citazioni presenti nei rapporti rimandano alla versione degli interventi in corso di stampa negli atti). In conclusione, i materiali che pubblichiamo sono stati ovviamente predisposti a partire da quelle giornate di studio ma vivono anche di una loro autonomia, proiettandosi oltre il convegno, nell'intento di svilupparne e rilanciarne ulteriormente gli stimoli, e lasciandosi arricchire dalle dinamiche di confronto e discussione innescatesi lì e proseguite successivamente.

La parte extra-monografica del volume ospita una ampia sezione di saggi, alcuni dei quali si pongono anch'essi nell'orizzonte dell'indagine sui metodi e le teorie caratterizzanti gli studi internazionali di teatro e performance: fra questi, una riflessione sulla nuova centralità dello spettatore, all'insegna del primato dei processi e delle pratiche; un'indagine sulla importanza decisiva delle abilità mimetiche nell'evoluzione della mente umana, a partire dalle teorie del neuroscienziato Merlin Donald; un excursus sulla storia della disciplina in Argentina; una ricognizione della teatrologia canadese dal punto di vista dell'intermedialità e dell'interdisciplinarità. Completano il numero uno studio sulle modalità d'approccio espresse dalla critica rispetto al fenomeno del teatro sociale d'arte e una indagine sulla persistenza dei processi narrativi all'interno della scena post-drammatica.

PENSARE IL TEATRO
NUOVA TEATROLOGIA E PERFORMANCE STUDIES

(Torino, 29-30 maggio 2015)

RELAZIONI

Erika Fischer-Lichte

INTRECCI FRA LE CULTURE PERFORMATIVE
RIPENSANDO IL "TEATRO INTERCULTURALE".
PER UN'ESPERIENZA E TEORIA DELLA PERFORMANCE
OLTRE IL POST-COLONIALISMO

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, 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.

[1] Cfr. D. Williams (ed.), *Peter Brook and the* Mahābhārata*: Critical Perspectives*, London-New York, Routledge, 1991.
[2] Cfr. J.R. Brandon, *Contemporary Japanese Theatre: Interculturalism and Intraculturalism*, in E. Fischer-Lichte, M. Gissenwehrer and J. Riley (eds.), *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, pp. 89-98.

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 troupe 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 a una 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 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

[3] Cfr. *ibid.*
[4] Cfr. C. Mackerras (ed.), *Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1983.

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 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

[5] Cfr. V. Dalmia, *Poetics, Plays and Performances: The Politics of Modern Indian Theatre*, Delhi, Oxford University Press, 2006.
[6] Cfr. J. Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden: zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*, Wilhelmshaven-Locarno-Amsterdam, Heinrichshofen, 1986; B. Jeyifo, *The Yoruba Popular Travelling Theatre of Nigeria*, Lagos, Department of Culture, Federal Ministry of Social Development, Youth, Sports and Culture, 1984.

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 loro: dalla grande passerella nota come *hanamichi* (Reinhardt e Mejerchol'd) ai *kurogo*, 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].

[7] Cfr. O. Okagbue, *African Theatres and Performances*, London-New York, Routledge, 2008.
[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: E. Fischer-Lichte, *The Reception of Japanese Theatre by the European Avant-Garde (1900-1930)*, in S. Scholz-Cionca and S.L. Leiter (eds.), *Japanese Theatre and the International Stage*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001, pp. 27-42.

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.

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].

[9] Cfr. E. Fischer-Lichte, *Introduction*, in Ea., B. Gronau and C. Weiler (eds.), *Global Ibsen: Performing Multiple Modernities,* London-New York, Routledge, 2011, pp. 1-16.
[10] *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.

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 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 inquadrarono 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"?

[11] Cfr. E. Barba e N. Savarese (a cura di), *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005; E. Fischer-Lichte, M. Gissenwehrer and J. Riley (eds.), *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, cit.; B. Marranca and G. Dasgupta (eds.), *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ*, New York, PAJ Publications, 1991; P. Pavis (ed.), *The Intercultural Performance Reader*, London-New York, Routledge, 1996.

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 loro significato 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 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.

[12] Cfr. R. Schechner (ed.), Dionysus in 69*: The Performance Group*, photographs by F. Eberstadt, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970.

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 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

[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 revaluation has taken place according to which crossbreeding and polygenetic 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»; J.N. Pieterse, *Globalization as Hybridization*, in M. Featherstone, S. Lash and R. Robertson (eds.), *Global Modernities*, London-Thousand Oaks, Sage Publications, 1995, pp. 55-56.

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 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»[14]. 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[15]. 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

[14] P. Farfan and R. Knowles, *Editorial Comment: Special Issue on* Rethinking Intercultural Performance, in «Theatre Journal», LXIII, 2011, n. 4, p. I.
[15] H. Gilbert and J. Lo, *Towards a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, in «TDR», XLVI, 2002, n. 46, pp. 31-53.

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»[16]. 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.

[16] W. Tamotsu, *"Who is the Criminal?" SPAC Shizuoka Performing Arts Center's "Dionysus, God of Wine"*, in «Teatro», VII, 2009, n. 821, p. 34.

L'idea di intreccio funziona a diversi livelli[17]: 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 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 *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[18]. 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:

[17] 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").
[18] Cfr. J. Dolan, *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.

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[19]. Tali mutazioni a volte risultano essere effimere e non durare oltre la fine della performance; altre, tuttavia, 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 interezza 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

[19] Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2014 (*Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004).

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»[20]. 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 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"[21].

Gli intrecci culturali all'interno delle performance, in modo piuttosto simile alle attività creative descritte da Mbembe come "afropolitane"[22], dischiudono la possibilità

[20] 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).
[21] *Ibid.*
[22] 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»; Id., *Afropolitanism*, in N. Simon and L. Durán (eds.), *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent: Education Guide*, Johannesburg, Johannesburg Art Gallery, 2007, p. 28.

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, 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[23].

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"»[24]. Amine in questa sede fa riferimento a un metodo di ragionamento e analisi coltivato presso il centro di ricerca "Interweaving Performance Cultures".

[23] A. Khatibi, *Double Criticism: The Decolonization of Arab Sociology*, in H. Barakat (ed.), *Contemporary North Africa: Issues of Development and Integration*, London-Sydney, Croom Helm, 1985, pp. 9-10.
[24] K. Amine, *Double Critique: Disrupting Monolithic Thrusts*, in C. Weiler (ed.), *International Research Center for Advanced Studies "Interweaving Performance Cultures": Fellows 2012/2013*, Berlin, 2012, pp. 7-9; cfr. *infra* K. Amine, *Performance Research in the Arab World: Between Theatrology and Performance Studies*, pp. 51-69.

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*, 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[25].

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 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 *Theater*kulturen" 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 istallazioni, 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

[25] Cfr. S. Allan, *The Way of Water and Sprouts of Virtue*, Albany, State University of New York Press, 1997; B.I. Schwartz, *The World of Thought in Ancient China*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1985.

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.

Josette Féral

ANALYSING PERFORMANCE TODAY IN FRANCE[1]

If the globalization of practices is undeniable, fed by the multiplication of festivals and tours, the globalization of concepts and theories is less evident, since each country has its own cultural landscape, which may or may not lend itself to such development. This is the case for performance and Performance Studies in France and, more generally, I believe, in continental Europe. I would like to investigate the reasons for this resistance in France, without claiming to be comprehensive, but to propose avenues for further investigation into the forms of resistance we encounter in theatrology, which sometimes make theatrical theory out of sync with its subject.

I will also begin with an admission that will situate this paper. After spending the majority of my university career making the physical and intellectual voyage between France and the Americas, convinced of the necessity and the possibility of creating bridges, bringing about mediations not just between cultures but also between systems of thought, philosophical, artistic and cultural references, and above all between concepts, today I must acknowledge the facts. There are clearly two continents, geographically of course, but also – and perhaps even more importantly – intellectually, between which movements and trends are poorly transmitted, rarely transmitted, or transmitted in a misguided, erroneous, or frequently atrophied way. We're talking about *The Great Divide*, to borrow a shock title from Andreas Huyssen (1986)[2]. On one hand, the Anglo-Saxon world is focused on Performance Studies and Cultural Studies, disciplines that have become so important that they overshadow aesthetic questions and the strictly artistic methods of the creators, and is convinced it is at the forefront of theoretical research on art, especially contemporary practice. On the other hand, the European world, often called continental, emphasizes aesthetic, historical,

[1] In the second section, this paper reproduces in part a previously published article in French which appeared in E. Wallon (éd.), *Scènes de la critique. Les mutations de la critique dans les arts de la scène*, Paris, Actes Sud, 2015 (see J. Féral, *Saisir l'action, dire le dérangement*).

[2] A. Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1986. In this work, Andreas Huyssen, professor at Columbia, collects a number of articles related to a line of thought that began at the end of the 1970s and at the beginning of the 1980s. He attempts to demonstrate, from a purely artistic – not sociological or anthropologic – perspective inscribed within Adorno's theory of aesthetics, that it is useful to establish a distinction between modernism and the historical avant-gardes. In his opinion, it is modernism – and not the historical avant-gardes – that is responsible for the rift between an elitist vision of art and the everyday culture as lived, as well as the distancing of art from the political, economic, and social spheres. Huyssen emphasizes that the historical avant-gardes refused to cut art off from its inscription in reality. Consequently, in contrast to Lyotard and Baudrillard, who underlined these paradigmatic rifts, he attempts to show that certain bridges remain, that certain links still exist and that there is still continuity; this allows him to affirm that the modern project is not entirely dead. His assertion lends strength and shape to artistic practices like performance.

and philosophical processes, based on a theoretical foundation built over centuries that admirably contextualizes works but often loses sight, not only of the extremely contemporary, but also of the work as a process, as a creation in motion.

Of course the world of Performance Studies is neither uniform nor univocal. Its origins are diverse, whether one focuses on the New York branch created by Richard Schechner (see in particular his *Performance Studies: An Introduction*, 2013, latest edition), or on the Northwestern branch based on the work of Dwight Conquergood and Shannon Jackson[3].

The topic of this special issue invites us to a meeting, perhaps a crossroads, of these two systems of thought: a rethinking of theatrology, according to new parameters.

It is true that new theatrical practices call for the elaboration of new theories and new concepts, bringing paradigmatic changes linked to the evolution of our modes of thought. In other words, it is because theatrical practice has changed over the last forty years (and continues to change), that it requires us to take a different view of its manifestations. It has changed not just in the forms it takes and its aesthetic manifestations, but also in a more crucial way, at the very level at which we must consider a work. Theatre and theatre studies today are a moment in a progression, a development in process whose various working stages[4] are worth studying. This is clearly

[3] Performance Studies are an academic discipline with ramifications that vary according to the ideological and theoretical choices of its adherents. «Thus it can range from feminisms such as those articulated by Judith Butler and Jill Dolan to queer studies such as those found in the writings of José Munoz or Tavia Nyong'o; it can also center on the confluence of Performance Studies and Cultural Studies in Joseph Roach's *Cities of the Dead* or *It*. There is also the highly theoretical yet concrete thinking/writing of Diana Taylor, Rebecca Schneider, which opens other major avenues of thinking. With regard to Performance Studies in Europe, the discipline varies according to the country and the approach. In the United Kingdom and Germany, the approaches differ. It even varies from Giessen, where it is focused around Theaterwissenschaft, founded by Andrzej Wirth from Poland, to Berlin, where it is centered on the writings of Erika Fischer-Lichte or Hans-Thies Lehmann» says Schechner. See also Marvin Carlson's article tracing the history of Performance Studies, which he presented in the context of Scènes Performatives in Paris (April 2014): «NYU Performance Studies […] developed out of the theatre program, and the growing interest of Schechner in the social sciences, and especially in the work of Goffman and Turner. The program at Northwestern grew instead out of the study of speech and oral communication. It turned toward an interest in performance in its own version of the "performative turn" involving so many disciplines in the late twentieth century, and generally involved in some way with a shift from an emphasis on text to expressive behaviour in general and particularly as such behaviour was then being explored in the social sciences by scholars like Singer, Goffman, and Turner. The central figure in this shift at Northwestern was Dwight Conquergood, an anthropologist, who sought to understand local cultures, both in Chicago and elsewhere in the world, by an analysis of their performance practices. Although the students and the theoretical statements coming from both of these founding programs have been central to the development of this field both in the United States and subsequently around the globe, the NYU model has remained more influential in the theatre, so that in addition to specifically Performance Studies programs, there are now even more academic programs that designate themselves by some combination of these terms, such as "Theatre and Performance Studies"»; M. Carlson, research paper given at Sorbonne Nouvelle, 2014.

[4] The work as process involves the stages leading up to the event, the rehearsals and the genetics of the work; during the event, the different interactions on stage between different mediums; and afterwards, the effects on the spectator, who has often become an indispensable partner and often taken an active role and invested in the work.

demonstrated by Marco De Marinis' presentation on the focus of the colloquium, where he states that henceforth, on either side of the Atlantic, «the theatrical fact [is] considered not as a simple result but as a complex of the productive and receptive processes that surround, establish and constitute the production»[5].

According to this assertion, the New Theatrology requires a mixture of tradition, acknowledging history, and Performance Studies, in order to analyse the performativity and position of a work in a current theatre that is always in motion. This approach is appealing, even reassuring, because it allows us to borrow from both frames of reference while avoiding the pitfalls of each. It has the advantage of allowing the researcher to remain within a system of thought while borrowing the conceptual tools of the other. History has taught us that in all fields, these theoretical junctions are rich and the bearers of innovation. But is such a stance possible, comfortable, or productive when applied to aesthetic research and Performance Studies? This is the question we must ask ourselves[6].

Many will recall that a few years ago (1997), similar discussions took place among researchers, particularly within the IFTR (International Federation for Theatre Research), giving rise to publications that were also manifestos, notably those of Janelle Reinelt, William B. Worthen, and Willmar Sauter on the subject of Performance and Theatre[7]. The question was how to find a middle ground, halfway between the notions of theatre and performance. It is not my intention to revive this discussion in this paper, but rather to pose the question in a different way, stressing the importance of aesthetics and Performance Studies.

I would like to begin with the example of certain theatrical research in France and the place that these works are being done, focusing on the one hand, on the concept of performance and, on the other, Performance Studies, in order to show the gap between the concepts used by researchers and the practices themselves. I would also like to see what we can learn from performance in the analysis of work.

This is what many current artists invite us to do. For example, Simon Stone, who has just staged a disturbingly radical production of *Thyestes* (Paris, 2015); Vincent Macaigne, whose productions, composed of theatrical chaos and physical violence, leave actors and audiences breathless (*Idiot! Parce que nous aurions dû nous aimer*, 2014); Antoine Defoort and Halory Goerger with a production of *Germinal* (2013)

[5] It would doubtless be beneficial to look back through the history of theatre to illuminate the fact that this concept of the work as a process was established in critical discourse from the middle of the 1950s, notably in the texts of researchers such as Bernard Dort in France.

[6] The two universes of thought have different starting premises. In the first case, it is based on the history and evolution of artistic forms, and in the second, on cultural, anthropologic and contextual considerations. In this second case, it is more important to study the insertion of the work in its environment than the work itself. Moving from one mode of research to the other implies a fundamental paradigm shift.

[7] In particular, see W.B. Worthen, *Drama, Performativity and Performance*, in «PMLA: Publications of the Modern Language Association of America», CXIII, 1998, n. 5, pp. 1093-1107; Id., *Disciplines of the Text/Sites of Performance*, in «TDR», XXXIX, 1995, n. 1, pp. 13-28. But also W. Sauter, ch. 2 of *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000.

that defies categorization; and Julien Gosselin, whose *Particules Élémentaires* (2013) seduced an audience troubled by the past. Significantly, these directors are all in their thirties, and destabilize a theatre whose great figures, once on the cutting edge of new movements, have in their turn become institutions firmly anchored in the current theatrical landscape: Romeo Castellucci, Pippo Delbono, Jan Lauwers, Jan Fabre, Ivo van Hove, tg STAN, Thomas Ostermeier, Christoph Marthaler and many others.

How are we to understand these current productions? What can be said about them? Nearly twenty years ago, Hans-Thies Lehmann devised the concept of "post-dramatic theatre" – a concept that already existed in the theatrical landscape in another context, developed by Polish teacher Andrzej Wirth in New York in the 1970s. Norwegian Knut Ove Arntzen expanded the concept in the 1980s, including in it a visual kind of dramaturgy. Lehmann developed this concept in his perspective of the post-dramatic, for which he gave a solid theoretical basis, and helped to make it well known. If the spread of the concept of the post-dramatic has met with some resistance in France (notably, from Jean-Pierre Sarrazac, author of several basic books on drama[8], who said he finds the concept inadequate), other concepts have also had difficulty becoming established, and have arrived very late. This is the case with the concept of performance (and, more generally, with the practice of Performance Studies), which even today is having problems becoming established in France. When it does appear, it is used in highly reductive and atrophied state, losing the very essence of the changes that this concept can bring.

What then is the place of performance – as an artistic form and as a concept – in the landscape of theatrical studies in France, and what role does it play in theoretical discourse, or even in a new theatrology? It seems to me that shedding light on performance – both as an artistic phenomenon (performance art), and as a concept – deepens our understanding of the interplay happening in theatre, and gives insight into questions about the process that are at the heart of a work.

Performance as practice and as concept: the French exception

There is no doubt that the art of performance has influenced current theatrical practices, particularly since many artists have been trained in performance and visual arts, like the wave of Flemish artists (Jan Lauwers, Jan Fabre, Ivo van Hove), but also Robert Wilson, Heiner Goebbels, Christoph Marthaler, Rodrigo García, Angélica Liddell, Eimuntas Nekrošius, Alain Platel, Romeo Castellucci and Berlin Company.

However, can we say that performance art is at the root of the evolution of theatre over the last forty years, and that the stage has changed under its influence, as some affirm[9], pointing to indicators of performance art in recent productions (body presence,

[8] J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012; Id., *L'avenir du drame*, Paris, Circé/Poche, 1999.

[9] It is in this sense that Joseph Danan studies performance in *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Paris, Actes Sud, 2013.

placing the artist in danger, the absence of stage illusions, attempts to import or to make reality emerge of stage, injury to the artist, risk-taking, etc.)[10]? This is a bit hasty. In fact, a historical survey of theatre reveals that these indicators, now read as a direct consequence of the influence of performance art on current theatre, were already present on the stages of the 1960s and even earlier. Consider the productions of The Living Theatre or Schechner's/Performance Group's *Dionysus in 69*, the productions of Elizabeth LeCompte (*Rumstick Road* in 1977, *Point Judith* in 1979 or *LSD* in 1984), Richard Foreman's 1975 *Rhoda in Potatoland* or his 1981 *Penguin Touquet* just to mention works which were landmarks, or Andrei Serban and many others who exhibited the performativity that Schechner theorized in his texts of the 1960s and 1970s, ideas that led to Performance Studies.

This is to say that the links between performance art and the performative forms of contemporary theatre are not direct, causal relationships (as cause and effect, performance art explains certain forms of theatre today), even if the current stage exhibits numerous characteristics that clearly draw the two closer (performer, the absence of illusion, reality, presence, etc.). A rigorous historical examination tends to show that the evolution of these two genres occurred in parallel. In theatre, it happened through a fundamental re-questioning of the text as the principal driving force of a production. For performance, it occurred through a re-questioning of the rigid structures of artistic works (and notably its departure from reproduction - representation - and commercialization). These two re-examinations happened at the same time, and not through a relationship of cause and effect. Their manifestations could be identical without us being able to note a direct influence of performance on theatre or the reverse[11]. The two artistic forms experienced a parallel evolution under the influence of the structural and cultural changes of the era. We must reread RoseLee Goldberg's books on performance and its origins in the first experiences of Dadaism and Surrealism, and we must also examine this phenomenon through the collaboration of visual artists (Delaunay, Dalì, Mirò, Ernst) with the theatre. It is probably even more important to re-examine Amelia Jones's influential *Body Art: Performing the Subject* (1998) on the body's place in the galaxy of which theatre is a part[12]. This is my first point[13].

[10] Performance also implies a relationship to another time and space, a relationship to the body (crucial in this method), to representation, to presence, and to reality, but it also involves the artist's investment in the action and the implication of the audience that this entails.

[11] This is even more so given that performance has always manifested a wish to escape the theatre. See the thoughts of Michael Fried on this topic, particularly «The success, even the survival of the arts, has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre» (p. 163); «Art degenerates as it approaches the condition of theatre» (p. 164); in M. Fried, *Art and Objecthood*, in G. Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton and Co. Inc., 1968, pp. 116-147 (initially published in «Artforum», n. 5, June 1967).

[12] R. Goldberg, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, London, Thames and Hudson, 1979; A. Jones, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

[13] When I asked Schechner about his first encounter with performance, he responded : « "Performance art" is such a messy term. "Happenings" was the earlier term. I knew about Happenings – Allan Kaprow, Robert Rauschenberg, etc., etc., etc. from the early 1960s. «TDR» did a special issue, I think, in 1964. That issue became a well known book. Michael Kirby and I became friends in the mid-'60s (1963 or so). He took me to Happenings. Michael wrote a book, *The New Theatre*, on it

Another major point that differentiated performance from theatre in the 1970s and 1980s was that it challenged the distinction of genres and forms; artists not only left their usual spaces (galleries and museums), but their specific fields, affirming that transdisciplinarity was the new norm. Where theatrical practices in certain countries (with the exception of the United States) questioned the distinction between artistic disciplines themselves, theatre remained an art apart, distinct from others even if, at the core of this discipline, the forms were totally transformed.

Moreover, even though a few manifestations of performance can be identified in France before the 1980s (Paris Biennale, Fluxus, Festival Sigma, J.-J. Lebel, B. Vautier, Théâtre Panique, R. Filliou, etc.)[14], the various methods of directors (Chéreau, Vincent, Lassalle, Vitez) and their writings, do not reveal that they ever attended performance art events or even had any curiosity about these atypical, outsider forms. In France, performance art remained limited to specific theatre circuits (the Festival de Lyon from 1980 on, now the Lyon Mirage Festival, etc.).

In France, this absolute ignorance of performance art among men of theatre was mirrored by scholars for more than thirty years, even among those who were very open to international developments: Bernard Dort[15], Anne Ubersfeld, and Patrice Pavis, who was writing his first dictionary during this period[16]. This voluntary lack of knowledge persisted in many of the researchers who followed. In this landscape, research often passes over not just the artistic practice (performance art) but also

[…]. I – and «TDR» – were continuously aware of performance art. We published Karen Finley's *Constant State of Desire*, and other works of the NEA Four (1990). Performance art (under its various names) was a continuous and strong presence. In my editorship, in Kirby's seventeen years as editor (1969-'86), I resumed editing «TDR» in 1986, taking over from Kirby. I maintain a very strong interest of performance art. My "first experience" of performance art was a Kaprow Happening. I don't know when exactly, 1963 or '64. After that I attended many performance art pieces over the years. I participated in several. In 1966, I co-staged/authored *4/66*, a performance art piece in New Orleans. My co-creators were painter Franklin Adams and composer Paul Epstein. How can I say how my experiences with performance art influenced my theories? I theorized performance art, in a way, before I experienced it. Although I recognize Dada as proto-performance art. Some of surrealism and futurism, too, maybe from Jarry forward. My life's work, theoretically speaking, is to explore the "broad spectrum of performance" which certainly, from the start, included Happenings (performance art); and the kinds of work that preceded it. Early on, from the late 1950s, when I first read Goffman, I knew that "theatre" was not confined to the stage. My friendship with painters and other visual artists, etc., enhanced my extended view of performance. Some of that is present in *Public Domain* (Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1969), my first book; and this point of view is expounded on much more fully in *Performance Theory*, London-New York, Routledge, 1977 (first version, 1976)».

[14] See the excellent dissertation by M. Pellissero, *De l'underground à la superstructure, Émergence et emploi de la notion de performance dans le discours critique des pratiques théâtrales expérimentales (1963-1973)*, Université Paris Ouest-Nanterre, 2016.

[15] This research, which also came late, was nevertheless announced by certain highly respected and internationally known researchers who brought about these paradigmatic changes, notably Bernard Dort, who joined forces with Roland Barthes of the journal «Théâtre populaire» (1953-1964), who had a considerable impact on the shifts in French theatre and who was among those who discovered and spread the awareness of Brecht in France. He founded the journal «Travail Théâtral» in 1979. Uniting practice and theory, he was a translator, a dramatist, and a professor at the Conservatory and the Université Sorbonne Nouvelle.

[16] Of course, a few performers are well-known and reach a larger audience.

the concept of performance, in the anthropological sense of the term, which is at the heart of Performance Studies.

In order for the French public to begin to take notice of Schechner's texts (published in the 1960s)[17] and for questions of performance and performativity to enter the discourse, Christian Biet, a seventeenth-century specialist and professor at the University of Paris Ouest-Nanterre-Amandiers and a regular visitor at NYU, had to arrange for selected texts from Schechner to be translated; he then published them in 2008 in a collection entitled *Performance: Expérimentation et théorie du théâtre aux USA* translated by Marie Pecorari[18]. Nevertheless, Performance Studies did not take root. In 2013, Joseph Danan, a professor at the University of Paris 3, published a small book entitled *Entre théâtre et performance: la question du texte*[19], which examines performance only as an artistic form (performance art), remaining completely silent on the anthropological aspect of the term. Patrice Pavis himself discovered performance late, editing a new *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*[20] in 2014, where the words performance and performativity hold an important place. It is easy to imagine that Pavis' teaching work in the United Kingdom and his attendance at Anglo-Saxon stage productions opened his horizons and fostered these updated revisions. But these advances remain both tentative and belated, while research in the theatrical field never ceases to open new avenues of inquiry[21].

Thus it is essential to recognize that if the concept of performance as a theoretical tool is spreading, that of performance in its anthropological sense remains ignored, much like the areas of Performance Studies or Cultural Studies. This is for several reasons, which we can add to those already mentioned:

- The force of tradition and text-centric research in France, which remains powerful, has been suddenly justified and even legitimized by the importance accorded to the story in certain highly performative practices, such as those of Jan Fabre, Jan Lauwers, Angélica Liddell, Rodrigo García, and Pippo Delbono, despite the considerable importance they place on the image and the visual component of their productions. In fact, some of these directors strenuously assert their status as authors (Fabre, Liddell, García, Lauwers). This situation is even more paradoxical, because the French stage, and Paris in particular, is one of the most varied and rich in the world hosting the most performance art productions of the moment. Recently, these included Simon Stone's *Thyestes*, and Sophie Perez and Xavier Boussiron's *Biopigs*, Vincent Macaigne's *Idiot*, and Rabin Mroué's installations.

[17] Schechner's first, and important, publication in this area was his 1966 *Approaches to Theory/Criticism* which was published in «TDR» (X, n. 4). In this essay, Schechner laid out the basic structure of what was to become the "broad spectrum approach" of Performance Studies. His first book, *Public Domain* (cit.), was published in 1969.
[18] Id., *Performance: Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2008.
[19] J. Danan, *Entre théâtre et performance: la question du texte*, cit.
[20] P. Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.
[21] Practice-as-Research; research-creation.

Furthermore, the contemporary French dance scene is very active with Jérôme Bel, Maguy Marin, Phia Menard, Boris Charmatz, and more.

- In addition, performance art – hereafter, called "performance" to distinguish it from theatre and dance *per se* – remains very poorly established in France even today, despite the fact that issues of important journals are regularly devoted to it. For instance, n. 73 of «Mouvement» (2014)[22] documents the high level of performance activity in France. However, these performances take place a long way from the mainstages of France's institutional theatres. Performance remains on the margins. It is not discussed by mainstream media as it is in certain Anglo-Saxon journals like the «New York Times» and «The Guardian». Despite this, however, venues such as the Pompidou Centre and the MAC (Maison des Arts de Créteil)[23] in Paris frequently feature productions whose relationship to performance is evident (see the annual Exit Festival).
- The lack of exchanges among researchers, and consequently their lack of ability in English, has always been a handicap. Things are beginning to change now, and it is likely that in the near future they will alter significantly[24]. There are more exchanges among scholars and more French scholars attend international conferences.
- Things remain rigidly old-fashioned in many institutions while others, like the University of Paris Ouest-Nanterre-Amandiers and the University of Paris 8 Vincennes-Saint Denis are open to current research about performance. In the Sorbonne Nouvelle, the historical and aesthetic perspective is favored, as is the assertion that the disciplines remain autonomous and distinct (theatre, dance) despite the fact that actual practices have long since rendered these distinctions obsolete. This dissolution of boundaries is evidenced in the increase in not only transdisciplinary productions, but also in trans-artistic, non-disciplined forms which fall outside of any genre: for example, Phia Menard's *PPP* and Castellucci's *Le Sacre du Printemps*[25].
- On the other hand, analyzing works as process is assured in the future through research groups following in the footsteps of scholars such as Jean-Marie Thomasseau, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Sophie Proust, and Sophie Lucet[26].

[22] Entitled *La Performance au présent*, in «Mouvement», <XXI>, 2014, n. 73; but see also n. 41 (2006).
[23] Every year in March-April, the MAC organizes a festival of performances, installations and technological arts in the suburbs of Paris called Exit.
[24] It is interesting to observe, as Schechner and Bonnie Marranca have done, that the books they were editing were not bought by French publishers even though they were available in other languages. For example, Victor Turner's *From Ritual to Theatre* (New York, PAJ publications, 1982) and Schechner's *Performance Studies: an Introduction* (London-New York, Routledge, 2002).
[25] Incidentally, today certain directors (V. Macaigne, J. Gosselin, K. Mitchell) practice something akin to performance without making their familiarity with or the influence of performance explicit in their method which they ought to do even if performance is not the main influence.
[26] M.-M. Mervant-Roux, *Figurations du spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2006; S. Proust et M. Martinez Thomas, *La notation du travail théâtral. Du manuscrit au numérique*, Manage, Lansman, 2016; V. Amiel *et al.* (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur. Théâtre et cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012. As well as some articles by A. Grésillon and J.-M. Thomasseau, *Scènes de genèses théâtrales* or M.-M. Mervant-Roux, *The Fragility of Beginnings: the First Genetic Stratum of* Le Square *by Marguerite Duras* both in «Genesis. Revue internationale de critique génétique», <XV>, 2006, n. 26; S. Proust, *Written Documents of the assistant Director: A record of Remaking*, in «Theatre Research International», XXXIII, 2008, n. 3, pp. 289-306.

This ignorance of the history, theory, and practice of performance immediately impacts theatre research. It leads to a biased reading of theatrical practices. Thus some scholars see a direct influence of performance in certain contemporary productions and read certain theatrical practices as being "under the influence" of performance. Their perception is accordingly limited, and consequently gives an erroneous idea of the evolution of theatre over the course of the last fifty years.

Of course, the situation in France is specific: France is not Europe. But it seems to me that my assessment is symptomatic of the different ways to imagine theatrical research.

Performance as action

In truth, certain works require their own unique mode of analysis; they cannot be analyzed using to the usual orthodox methods – historical or aesthetic. They also do not necessarily allow recourse to interdisciplinary concepts to illuminate them, or, if they do, it is at such a level of generality that an in-depth investigation of any specific work becomes impossible. This is the case both with concept of *performance* in the anthropological sense of the term or with *performativity*. These concepts are useful as starting points in examining a work, but they quickly become insufficient for more detailed analysis. Thus, in order to understand both performative works and more specifically, performance, we must focus on the details of the work itself. Not on the details of its meaning, but on the process of "doing" that constitutes any specific work. In other words, we must study the process of composition, the creation, more than the history of the genre it belongs to or the aesthetic in which it is inscribed. We must opt for a more specific, more localized vision of the work – a history centered around the process of the work itself and its creation, perhaps a micro-history, as Carlo Ginzburg and Carlo Ponti[27] define it. Performance invites us to undertake this meticulous work. If we do undertake it, I believe that the study of performance is not only valuable in itself but that it can also illuminate theatre.

There are certain art works whose structure presents a problem because scholars and critics are uncertain of how to approach them. This is the case for performance, a strange and diverse form, impossible to categorize, that partakes of both action (*doing*, as Schechner says) and spectacle, and that simultaneously inscribes both political and aesthetic action through its very existence. By definition inscribed in the ephemeral, but nevertheless preserving its memory (through various methods of documenting that now regularly accompany almost all works), performance rarely conforms to a given aesthetic. Therefore, to discuss it solely in terms of forms, is to abandon its meaning(s). In effect, performances are specific speech acts that have a perspective on the world drawn from diverse materials (the body, matter, technology) and often inscribing a particular relationship to politics[28].

[27] See *La micro histoire*, in «Le Débat», X, 1981, n. 17, pp. 133-136.

[28] Even though the performances that critics have the easiest time grasping are those that are expressed through the body of the performer and shock – body that is often mistreated, taken to its limits, made the image of the society around it (for example, the performances of Yann Marussich, Franko B, Marina Abramović, Steven Cohen, etc.), critics must not forget the more diverse practice of the entire range of the arts: performances that are purely conceptual, choreographic, theatrical, or technological, etc.

Granted, some of the subversive value of performance has been lost since the 1970s, when it first was seen and recognized. By now performance has been formalized as a genre among others which certain artists choose for its minimal structure and the fact that it allows a purely subjective approach to the subject. Nevertheless, many works retain their impact, as seen by the arrest of Steven Cohen in 2013 on the Trocadéro Esplanade in Paris during a performance that was deemed provocative, a disturbance of the peace[29].

This disturbance that all performance provokes in spectators is, of course, felt when criticism confronts what it must analyse in a work whose aesthetic value is clearly not its usefulness. How to approach it? What to say about it? To what end? Is the goal simply to describe it, to explain it in terms of the artist's method, and to evaluate it to establish if the work is art or not. Should it be analysed as an action, or as a work? Should the critic retrace the history of the performance with each new occurrence?

This is difficult to answer, since all criticism of a performance extends beyond the boundaries of the different fields that apply to it, whether those of Performance Studies, or those of the New Theatrology heralded by Marco De Marinis, or those of the aesthetic or historical analysis of works. Criticism touches on several elements that underlie the processes of creation: the initial concept, the context of creation, the production protocol, and the power of communication.

In order to examine a work, a critic must first describe it. Here, contrary to certain theatrical forms, the aesthetic dimension is not only stripped of pertinence, but is totally useless, since it does not express either the aesthetic quest of the artist or, more pertinently, that of the audience. Likewise, the historical aspect of the performance sheds only a dim light on it because each performance adds the conditions of its own production to the analysis.

[29] The same is true of the performance in which David Wojnarowicz sews his lips together as a denunciation of political violence in *Sex Series and others*, performances co-created with filmmakers Marion Scemama and François Pain that denounce the illusion of the American dream. These performances surprise, disturb, sometimes shock, and often violently challenge spectators, offending their sensibilities both with their violence and their radicalism, provoking a re-examination of the audience's emotional reference points and raising the question of their necessity. Parallel to the extreme performances are other softer but no less significant performances that also unsettle and disturb audiences. For example, the work of Vanessa Beecroft, Esther Ferrer, Bobby Baker, Yang Zhichao, He Yunchang, Zhang Huan, and Ai Wei Wei. Other, more political performances are closer to orthodox theatre, dance, and cinema. For example, Lida Abdul's *What We Saw Upon Awakening* (2006), Lina Saneh and Rabih Mroué's, *The Pixelated Revolution* (2012), or even *33 tours et quelques secondes* (2012). Also, artists who combine genres, Angélica Liddell, Romeo Castellucci, William Kentridge, Jan Lauwers, Ivo van Hove, Guy Cassiers, tg STAN, and many more. All this work expands the limits of the genres, pushes the boundaries. They create a new, sometimes indescribable, sometimes undisciplined aesthetics that defy categorization. Subdued as some of this work is, these performances are no less troubling, often unsettling perplexed, though curious and receptive spectators.

The interest of these performances lies elsewhere than in aesthetics and history. The primary interest of performance lies not in its history (understood here as the evolution of an art over time), but in the questioning that motivated them, and that they arouse in the spectator. For this is truly the objective of the performance: to question – to *question* our perceptions, our relationship to the world, to ourselves, to the body, and to matter; to plumb the limits of the subject, of the body, the suffering, the endurance. And to use time and space to this end. It is in this respect that the works of Abramović, Fabre, Franko B, Beecroft, and Ai Wei Wei (among many others) question us, regardless of the reception we give them.

There is another problem specific to performances, which I mentioned earlier. Being by nature ephemeral (even when a recording exists) and presented in small spaces, the number of spectators who have seen them is limited. It therefore falls to the critic to do the work of reconstructing the performance, as an indispensable prerequisite, in order to transmit the artist's approach.

Is it then through this bias that performances should be fathomed, explained, made comprehensible? When confronted with the polymorphic object that is performance, we are cruelly lacking in critical tools, as well as criteria for judging its pertinence and its efficacy. We must go back to the *spirit* of the performance to investigate what critical method is able to assess it.

A performance is, above all, a given *action* that engages the performer and places her/him in the immediacy of a present inscribed within a given space. This is based on a concept, a protocol established in order to affirm a thought that is rarely explicit.

It is left to the spectator to work it out, even to create the meaning, in relation to his or her own reception of the work. This meaning is, of course, never universal nor definite. It remains open and variable in relation to each individual's receptivity. Even discussing meaning is misleading and twists the finality of the performance, because the performance does not aim to deliver any specific meaning, but allows meaning to emerge through the spectator's or critic's efforts at analysis.

It is *action* that criticism must first privilege. The critic describes, explores, and explains the process, the steps, gives the length, the context of production, and finally, the effects on the artist and the spectator. Thus, before the critic does anything else, s/he identifies and locates performativity. But the critic does not determine its validity or its necessity, leaving this to the judgement of the individual spectator. Critics can question the performance's efficacy – its effectiveness on the spectator – but not its legitimacy. For as soon as an artist has imagined and created a performance, it transcends questions of aesthetic or formal judgement, and questions about its past history[30].

[30] It is because of an error of this type that police officers arrested Steven Cohen on the Trocadéro Esplanade for sexual exhibitionism, to the great displeasure of the artist, who would have been less hurt by an arrest for another reason (such as disturbing the peace or offending public decency). Still more interesting, the clearly well-informed police commented to the artist that his mistake was not in creating this performance, but doing it at that particular location when only 200 meters away «there was a space specifically devoted to this type of action [the Palais de Tokyo] where he could have performed without any risk». Cohen responded: «From my point of view, it's just the opposite, the mistake would have been to go confine myself, when I absolutely required the Esplanade». If there is anything that is given about performance, it is precisely the fact that it can never be studied as a work. It is always a creative process, a contextualization, a speech act, a concept in action. It engages the performer as subject and it engages the spectator who cannot remain indifferent, nor consume it as other artistic works. In contrast to theatre, performance requires the resistance of the subject, as it requires the resistance of the artist (see «Mouvement», n. 73, cit.).

In this respect, every performance calls for a double involvement: from the one who conceives it, and from the one who receives it. This gaze cannot be passive, it cannot content itself with registering the components and the sequence of events, or the performance will be sterile. It must become active, implicated, a partner, whether the partnership is founded on agreement or on rejection[31].

All of this brings to light an important aspect of performance: the necessity of taking into account the real risk frequently involved[32] in engaging with social structures and individuals, and moreover, in confronting the personal limits of the body and the subject.

Performance calls on criticism to take all these elements into account. In other words, performance has not only irrevocably altered our view of the arts and the place of the artist within society; it imposes a critical perspective of a different nature than that used for other artistic forms. I would even say that, contrary to theatre, performance draws on the resistance of the subject, as well as the artist. It seeks to reveal transition points, "rhythms", in the words of Richard Foreman, and in so doing, calls out to the spectator. In 1972, Foreman wrote:

> In our work, what is presented is not always what is "attractive" (at the moment something becomes attractive, it references the past and an inherited "taste"), but rather what has not yet been organized in recognizable gestalts; all that has, until now, "escaped notice". And the temptation against which we all fight is, I believe, that of becoming prematurely "interested" in what we discover[33].

Forty-five years later, this statement is still true.

Conclusion

Performance demands and imposes a different way of assessing an artistic work. It dictates that it is not enough to approach an artwork historically, situating the work in the history of a genre or of an aesthetic. Likewise, it is insufficient to approach it

[31] Underlining the effect of the performance on the spectators, their implication in it, even their participation, are thus indispensable steps of critical analysis that gives meaning to the work. Without these steps, the analysis of the performance is incomplete. Consequently it is not irrelevant that Marina Abramović's 2010 MoMA performance, *The Artist is Present*, called for some spectators to sit directly face to face with Abramović – and thus perform in their turn before the wider gaze of the audience. The same is true of the audience's intervention in Yann Marussich's *Traversée*: when invited to participate, one of the spectators did not hesitate to tighten the rotor, causing another spectator to intervene and injuring the artist who had to be removed from the room on a stretcher.

[32] This risk-taking is not always present.

[33] S. Koch, R. Foreman *et al.*, *Performance, A Conversation*, in «Artforum», II, 1972, n. 54, pp. 53-54.

aesthetically, situating it from the perspective of a particular form in the evolution of taste and judgment. Nor it is enough to analyse the work as a social or cultural product, as Performance Studies and Cultural Studies readily do, frequently obliterating the singularity of the work.

First and foremost, the work must be assessed as a process and not as a finished work. What the theatre analyst attempts to do is to grasp the doing, to grasp the "action", the "event", in its immediacy. Unhappily, to this day, the tools to achieve this are *quasi* nonexistent or unusable. Theatrologists have had centuries to devise systems of analysis. Not so for those who want to analyze performance. They have only the start of an analytic method: to adequately assess a performance work one must start by describing it. This is an arduous and sometimes sterile task, as demonstrated by «TDR» under the editorship of Michael Kirby from 1969 to 1986. Kirby insisted that every performance must be described. He left to the reader the job of analysis. Kirby sometimes asked writers to describe a work as it was being created, over the course of rehearsals, as Gay Cauley did, or as Luk van den Dries in Antwerp, and Sophie Lucet and Sophie Proust in France have done in different ways. All these scholars work on the creative processes. Of course, there's always the possibility that the performance, in its turn, is serving as the basis for another artistic discourse, as the adherents of "Practice as Research" would have it. For my part, I tend to adopt a median position, a position closer to that of Clifford Geertz, who espouses "thick description" or that of Ginzburg and Ponti, who invoke micro-history.

In other words, there is no single or absolute answer. The task of the researcher is to find the adequate tool for each form, for each practice. It seems to me that no theory can be uniformly applied across disciplines, nor can any globalization of concepts can be entirely satisfactory. As with history, our starting point should be specific, local and individual practices.

Christopher Balme

THEATRE AND GLOBALIZATION: CROSS-CULTURAL HISTORICAL PERSPECTIVES

Today, theatre is a global artistic practice, a crucial cultural institution in many countries and a central part of transnational networks of artistic exchange. Often defying exact definition, its manifestations range from improvised street theatre in backyard slums to multi-million-dollar edifices purveying the latest performances of nineteenth-century opera to twenty-first-century cultural elites. Despite its bewildering number of forms that include puppet theatre, stand-up comedy and abstract performance art, theatre-makers and audiences are connected across cultures by mutual recognition of commonality in what they do. Yet in the eyes of most theatre historians theatre remains a resolutely local, even parochial phenomenon in which the local perspective enjoys unconditional priority over other research paradigms, as some historians have begun to critically note[1]. Yet, in the one hundred and fifty years stretching roughly between 1850 and 1990 the nature of theatre was transformed radically throughout the world as it changed from being a predominantly locally defined, practiced and experienced cultural form to one that had global reach. In the wake of colonialism, imperialism and modernization, processes that provided the political, economic and cultural foundations of contemporary globalization debates, Western concepts, practices and institutions of theatre were exported to most territories around the globe.

But can one really speak of "global theatre"? Is not theatre by definition restricted to the here and now, the short-lived community of spectators and performers who share a common space for a few hours and then go their separate ways? Is not globalization something we associate with fastfood, Gucci handbags, commercialization, container shipping, in short the homogenization and not the diversity of culture? Today we certainly associate globalization with dynamic processes leading to what some sociologists have termed the "shrinking of the world". Despite the obvious trend towards globalization in commerce and communication, the differences between Asian, African and European theatre worlds still seem to be intact. The main division would appear to be still the association with a European theatre that established rigid generic and institutional distinctions between sung, danced and spoken theatre, and Asian forms combining song and stylised movement, often termed "dance-drama". This usually translates to a problematic dichotomy between Asian tradition and European or Western modernity. That this is no longer the case in reality, is now widely accepted. Spoken drama on the Western model is performed

[1] See for example M. Carlson, *Become Less Provincial*, in «Theatre Survey», XLV, 2004, n. 2, pp. 177-180; J. Robinson, *Becoming More Provincial? The Global and the Local in Theatre History*, in «New Theatre Quarterly», XXIII, 2007, n. 3, pp. 229-240.

throughout Asia, and Western theatre has absorbed certain aspects of Asian theatre, particularly some of its corporeal practices. In this paper I suggest that we reconsider this dichotomy between Western (spoken) theatre and Asian (dance-drama). To do this it is necessary to go back in history. I shall argue that when we look at the main places of encounter between Europe and Asia at the beginnings of modernity then the distinction and dichotomy are by no means so clear. I shall proceed in the following steps: I shall begin with some definitions, especially of globalization and how we can use the term in theatre history. This will lead to a notion of theatrical networks and hubs, where the encounter between Asia and the West took place. I shall then look at some of these hubs, in particular Bombay, Singapore and Shanghai. In these cosmopolitan centres Western theatre and local forms rubbed shoulders and new hybrid genres emerged.

1. Theatrical globalization; standardization through diversity

Although globalization is generally spoken about in negative terms, especially in the arts and humanities, I would like to argue that it is 1) not a new phenomenon and 2) also an enabling and productive process which, among other things, has led to increased cooperation and communication between artists, audiences and scholars. I want to argue that this process in connection with theatre begins much earlier than 1989 and the end of the Cold War. In fact it can be traced back to the late nineteenth century when there was a huge expansion of economic and cultural activity. Many historians speak therefore of the first age of globalization, meaning roughly the years 1870 to 1914.

The fact that we can attend an opera production in Beijing, experimental media installations in Tokyo and performing arts festivals in Bangkok owes a lot to the emergence of a concept and practice of theatre that we can all agree upon. An organisation such as International Federation for Theatre Research that joins together artists and scholars from many countries dedicated to theatre research presupposes that we agree upon certain fundamental concepts and types of practice that we subsume under the rubric "theatre". This agreement is the result of exchanges that have taken place past one hundred years, particularly between Europe and Asia[2]. I am particularly interested in the historical dimension of this import/export trade, which is based on theatrical networks that were implemented in the early part of the twentieth century. Such networks flourished all over the world but I shall concentrate here on a few Asian examples to illustrate how theatrical globalization came about.

Globalization can mean many things. A recent theorist David Singh Grewal has argued in his book *Network Power: The Social Dynamics of Globalization* that as a social and cultural process globalization is dependent on standardization: «In areas as

[2] See for example: N. Savarese, *Eurasian Theatre: Drama and Performance between East and West from Classical Antiquity to the Present*, trans. by R. Fowler and V.A. Cremona, Holstebro-Malta-Wroclaw, Icarus, 2010 (*Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992).

diverse as trade, media, legal procedures, industrial control, and perhaps even forms of thought, we are witnessing the emergence of international standards that enable us to coordinate our actions on a global scale»[3]. Grewal claims that the standards that enable such global coordination display what he calls «network power»:

> The notion of network power consists in the joining of two ideas: first, that coordinating standards are more valuable when greater numbers of people use them, and second, that this dynamic – which I describe as a form of power – can lead to the progressive elimination of the alternatives over which otherwise free choice can effectively be exercised. […] More precisely, certain versions of local practices, routines, and symbols are being catapulted onto a global stage and offered as a means by which we can gain access to one another[4].

If we apply this insight to theatre then we can find both agreement and disagreement. As already mentioned, the fact that we use word such as "theatre" all over the world suggests that standardization has taken place. This does not mean, however, that standardization results in homogenization, i.e. that only one form of performance is recognisable under this term. On the contrary: theatre today is remarkable for the degree of diversity that can be sustained within this concept. Historically speaking however, the export of Western theatre resulted in a certain degree of standardization. To use Grewal's terms, «the local practices, routines, and symbols» of Western theatre were «catapulted onto a global stage and offered as a means by which we can gain access to one another». But how and under what conditions did this come about from? A crucial role, I argue, was played by the openness of Western forms. To take an analogy from digital culture we could say that Western theatre was open source; its forms and practices could be easily adapted to local conditions and there was no particular dependency between software and hardware, although in practice the hardware (the proscenium theatre) was imported too. Many Asian forms however could only be imported in their entirety and were often proprietary, the preserve of particular schools and families.

2. Early globalization and institutions in motion

If theatre on the generic level is characterized by diversity not standardization, the latter comes into play on an institutional level. A central concern of transnational studies in general and global history in particular is how institutions relocate across geocultural space. How have they intersected with their new environments? How have they been adapted, resituated, hybridized, and transformed in processes of motion? If, as Shmuel N. Eisenstadt argues, modernization invariably led to a wide range of responses to the way «societies interpret different symbolic premises of modernity

[3] D.S. Grewal, *Network Power: The Social Dynamics of Globalization*, New Haven-London, Yale University Press, 2008, p. 3.
[4] *Ibid*., p. 4.

and different modern institutional patterns and dynamics»[5], then it is crucial that institutions be seen in terms of their cultural variability and not as monolithic entities. In our context, theatre needs to be investigated as an institution in the sense of a complex of norms regulating social action; institutions invariably operate on the basis of law and impact on collectivities as much as individuals. The special dynamics of institutional normativity in the arts can be best investigated through the introduction of pedagogical institutions for artistic training. Whether privately organized or state-run, such institutions display by definition a degree of normativity and discursivity that permit us to examine precisely how local adaptations of mainly Western cultural practices were effected. By the same token, we need to ask how Western conceptions of training theatre artists institutionally – mainly actors, singers, and dancers but also directors, designers and other professions – was seen as a necessary part of cultural "modernization". To use Grewal's concept of standardization and network power, we could ask if an approach such as Stanislavsky's method of acting is an example of theatrical standardization? To do this it is necessary to trace as precisely as possible the paths of informational exchange, the migration of "experts", the circulation of ideas, traditions, and aesthetic norms that gradually led to the implementation of globally comparable institutions such as theatre schools[6].

The diffusion of Stanislavsky's "method", although its first transplantation to the US predates World War II, is closely imbricated in Cold War alliances. The more surprising aspect of this story is how it took root in Asia, especially China. This institutional transferral is surprising because Asian performance cultures proceed from quite different principles, mainly exhaustive physical training regimes than often begin in childhood. But perhaps it is not so surprising in the light of Soviet-Chinese relations in the immediate post-war period. Realist theatre, or rather socialist-realist theatre, the orthodox Soviet approach to the arts, was adopted by the Communist Chinese state founded in 1949. Modernization was one of the watchwords of the Revolution and initially China received direct support from the Soviet Union. The Central Academy of Drama in Beijing was founded in 1950 and while it continued to train performers in the traditional forms, modern drama, both foreign and home-grown, received equal if not more attention. In the early 1950s the Soviet Union sent several "experts" to China to assist in establishing an acting school on Stanislavskian principles at both the Central Academy of Drama and its branch in Shanghai[7]. They were dispensed with after Sino-Soviet relations deteriorated in the late 1950s but the long-term impact of Stanislavsky on acting in China is undeniable.

[5] S.N. Eisenstadt, *Patterns of Modernity*, London, F. Pinter, 1987, p. 5.

[6] See here the collection *Stanislavsky in the World: The System and its Transformations Across Continents*, ed. by J. Pitches and S. Aquilina (London, Bloomsbury, 2017).

[7] For a detailed discussion of Boris Kulnyov's teaching of the Stanislavsky system in China in the 1950s, see the article by Jonathan Pitches and Ruru Li, *Stanislavsky with Chinese Characteristics: how the System was Introduced into China*, in *ibid*., pp. 166-195. See also the dissertation by Jingzhi Fang, *Durch Austausch entsteht Identität: der Einfluss des Stanislawski-Systems auf die realistischen Inszenierungen am Volkskunsttheater Beijing der 1950-60er Jahre*, Doctoral Dissertation, Munich, LMU Munich, 2015 (https://edoc.ub.uni-muenchen.de/18467/, last access: 23rd June 2017).

To explain the adoption of such a quintessentially Western practice like method acting it is necessary go back even further in theatre history to the end of the nineteenth century to discover the beginnings of theatrical globalization. To do this we need to examine the emergence of theatrical hubs.

3. Theatrical hubs: Bombay, Calcutta, Singapore, Shanghai

Bombay, Calcutta

Around 1900 Bombay was already a cosmopolitan city with a population of around one million. Many languages were spoken, and different religions were practised. Western-style theatre on the Indian subcontinent originated in Calcutta and Bombay where it was already introduced in the eighteenth century, albeit mainly as amateur entertainment. Because of their size both cities were popular destinations for touring actors and companies, which increased in frequency after the opening of the Suez Canal in 1869. Calcutta was important theatrical hub in India. As the capital of the British Raj until 1911 and as a key trading city (it was the centre of the British opium trade to China), it had a large cosmopolitan population. Bengalis, Parsis, Jews, Muslims, Armenians, and the British colonial administration and military, rubbed shoulders. By the mid-nineteenth-century a Bengali Theatre had emerged modelled on the European one and engaged in constant exchange with it.

The diffusion of theatre on the Western model in India is closely tied to the Parsi community in Bombay, who after 1850 quickly recognised the potential of theatre both for educational, reformist and commercial purposes. The Parsis, of Persian origin, were successful merchants and typical intermediaries or cultural brokers between the English colonial administration and India's multireligious and multilingual population. Between 1850 and 1900 Parsis adapted the European proscenium stage, the genres of melodrama, tragedy and comedy and mixed them with Indian mythological stories to produce a remarkable and commercially successful theatre that travelled all over the Indian subcontinent[8]. It also travelled into South-East Asia, where it generated local variants (*bangsawan* in Malay, *komedi stambul* and *likay* in the Dutch East Indies). Regional forms of theatre in Bengali, Marathi and Tamil also emerged at roughly the same time but remained largely restricted to their linguistic regions. At the same time there was an upsurge in European touring with companies that criss-crossed the Indian subcontinent and resulted in interaction with colonial and local audiences alike.

Some Parsi troupes also performed Shakespeare in highly successful but indigenized versions. I quote from an account of a performance witnessed in Calcutta in 1907:

> But the audiences of the Indian theatres seem to revel in the plays of the Bard. It is true that they are presented to them in a somewhat more *lively* form than was intended by the author, or than English audiences are accustomed to.

[8] See S. Gupt, *The Parsi Theatre: Its Origins and Development*, trans. and ed. by K. Hansen, Calcutta, Seagull Books, 2005.

> Shakespeare was apt to introduce song and dance, and often enough he did not disdain to offer his audience buffoonery in the place of comedy. But at least the singers of the songs were as a rule merely minor characters. He would have been somewhat astonished could he have seen Hamlet burst into song after one of his introspective soliloquies and rush off the stage singing and waving his sword, and he would have been still more surprised to see Ophelia invariably accompanied by a chorus of maidens, whose duty it is to say or sing with a lengthened chant and to express with a great deal of pantomime their thoughts and feelings in regard to her position and utterances[9].

Noteworthy is the extensive use of song, dance and pantomimic movement in this version of *Hamlet*. For this reason, it is clear why Parsi theatre is usually regarded as the precursor to Bollywood cinema. In Parsi theatre *Hamlet* is not purely spoken drama. This is usually explained as an example of hybridisation: Western spoken drama is mixed with traditional Indian dance-drama. I propose an alternative explanation. In Bombay, Calcutta, and as we shall see, in Singapore and Shanghai, Western theatre was not associated primarily with spoken drama but by the much more popular forms of musical comedy, variety and minstrel shows that toured continuously along theatrical networks in this period.

Between 1890 and 1920 theatrical networks and hubs emerged in the late nineteenth and early twentieth-century in the context of early globalization. They established a familiarity with Western forms amongst indigenous elites and parts of the middle classes. The most important figure in this context was the Anglo-American theatre manager Maurice Bandmann (1872-1922), who developed theatrical touring on a hitherto unimagined scale. Bandmann managed numerous companies as well as a chain of up to fifty theatres that stretched from Gibraltar to Japan. Although he drew most of his productions from London, the centre of his operations was not the British capital, however, but India, where he had his headquarters in Calcutta and later in Cairo. This geographical positioning alters the way we need think of colonial theatrical network structures. Instead of a web emanating from a metropolitan centre – London or Paris – we can observe a rearrangement of nodal power to place Calcutta in the centre, midway between Gibraltar and Yokohama.

From his headquarters in Calcutta he sent his many companies throughout Asia on an itinerary which extended from Cairo to Tokyo. I will argue that his companies had a significant influence on the introduction of European style theatre in many Asian locations, particularly Shanghai and Japan. Audiences were exposed to the full range of European theatrical genre: musical comedy, drama, opera, variety shows and reviews.

Singapore

An important port of call for Bandmann companies was the port city of Singapore, which had become a theatrical hub on account of its cosmopolitan population comprising Europeans, Chinese, Indian, and Malays, which by 1900 amounted

[9] Anon., *Indian Theatres: The Alfred Theatrical Company*, in «The Friend of India», 24th January 1907.

to approximately 250.000 inhabitants, 165.000 of whom were of Chinese descent. The European and Eurasian population comprised little more than 8.000[10]. It was an important port of call not just for European theatre troupes but also for Chinese, Parsi and Malay companies. The latter had created their own version of Parsi theatre known as *bangsawan*. There was also a Chinese theatre, the Opera House Yap Chow Thong, which had performed among other things *Hamlet* before the Governor of Singapore. The most important *bangsawan* troupe was Wayang Kassim, which played in Malay for indigenous and European audiences at the Indira Zanibar Theatre a repertoire that included Malay, Javanese and European material. A description of their version of *Cinderella* should suffice to underline the syncretic nature of this form with its heavy reliance on music:

> It may be called a pantomime, a burlesque, a musical comedy or a melodrama. As a matter of fact it is a *pot-pourri* of all, with a terrible amount of singing added. Hardly a single person can approach the stage without breaking into song. They come on singing; if they move off, they sing; if they have a spare moment they sing singly or together. They sing and sing, from start to finish; they sing standing, sitting and laying; working, eating and sleeping; they sing in their dreams[11].

The songs, which were performed in Malay, English, Singhalese and Tamil, comprised the dominant mode of expression.

By 1914, there had developed in Singapore a small entertainment industry, with travelling and local groups competing with each other and the new cinematic medium. For example, in the week beginning 6th March 1912, newspapers in Singapore advertised the following programs:

> Alhambra: Thuness Kovarick and His Violin in conjunction with the pick of the production of: Pathé, American Kinema etc.
> Harima Hall cinematograph offering "Gaumont's Greatest Graphic"
> Victoria Theatre: Bandmann Opera Company; Chinese New Year entertainment: Part I "After the Battle"; Part II "Mustapha"
> Theatre Royal: the Dutch and Malay variety entertainers. PRINCE KOBAT SHARIL: Come and see: charming actresses, clever actors, competent orchestra, comfortable theatre
> Teutonia Club: Kilkare Koncert Kompany[12].

Significant here is the mixture of cultural offerings, professional and amateur, catering for Singapore's cosmopolitan population. The performance of the Chinese New Year played in two parts in aid of the Chinese Red Cross Society, written by two local authors, and presented in the high temple of colonial representation, the Victoria

[10] See S. Swee-Hock, *The Population of Peninsular Malaysia*, Singapore, ISEAS Publishing, 2007, pp. 319-320.
[11] Cited in H. Warnk, *Faust Does Nusantara*, in J. van der Putten and M. Kilcline Cody (eds.), *Lost Times and Untold Tales from the Malay World*, Singapore, NUS Press, 2009, pp. 230-231.
[12] «Singapore Free Press», 6th March 1912.

Theatre (which had been converted from the town hall into a functional theatrical performance space) documents a growing interpenetration of performance cultures. While the local Chinese opera continued to flourish in its own venues, the special performance in the Victoria Theatre was clearly designed as a demonstration of cultural occupation and perhaps even of a certain degree of social mobility in an otherwise highly stratified colonial settlement.

Shanghai

Like Singapore, the Chinese port city of Shanghai can be considered a quintessential theatrical hub. With the establishment of the Shanghai International Settlement there emerged in the second half of the nineteenth century a Western expatriate zone with British, Russian, American, German, Japanese and French concessions. The "Settlement" (Concession) had institutional autonomy with its own police force, fire-brigade, driver's licenses, schools, courts and soon its own theatre. In 1874 the first Lyceum Theatre was built for the Amateur Dramatic Club of Shanghai (A.D.C.), which had been established in 1866. Although primarily a venue for Europeans, the Lyceum came to have an important role as a broker and intermediary for introducing European-style theatre to China as Siyuan Liu argues in his recent book *Performing Hybridity in Colonial-Modern China* (2013)[13]. At the Lyceum Chinese spectators had their first encounter with European musical theatre. In 1876, one Chinese spectator saw a Gilbert and Sullivan light opera, *Trial by Jury*:

> Westerners told me this was a story about a lawsuit over a broken marriage promise. At first, the male plaintiff appeared to make a speech […]. After a long time, four women appeared with the accused. They sang and talked, which again lasted a long time. The judge tore up the file, threw it to the ground, and talked and sang with the jury […]. While I could not understand the language, judging from the Westerners' applause, foot thumping, and laughter it must have been quite entertaining[14].

Admittedly, for most non-English-speaking spectators, an encounter with Gilbert and Sullivan can be a highly exotic and bewildering experience. In Gilbert and Sullivan, everybody sings and dances almost all of the time, which is not a lot different to Wayang Kassim's version of *Cinderella* in Singapore.

The Lyceum played a key role in establishing the transitional hybrid form known as *wenming xi* (so-called "civilized drama"), the precursor to *huaju*, Chinese spoken drama on the Western model. Its role in the modernization of Chinese theatre needs to be reconsidered as Liu argues. Although the beginnings of *huaju* are usually seen to lie in Japan with the famous performances by Chinese students of *Camille* and *The Black Slave's Cry to Heaven* (an adaptation of *Uncle Tom's Cabin*) put on by the Spring Willow Dramatic Society[15], I would like to argue that the Lyceum Theatre had perhaps an even more important role to play *institutionally* in introducing not just *huaju* but all of the many genres of Western theatre to China. Bandmann's companies and other Western troupes performed in Shanghai on a regular basis. The Bandmann productions, which included variety shows, musical comedy, operetta and spoken drama, were renowned for their high professional quality. Most of these performances were, however, predominantly musical with spoken drama playing only a subordinate role.

Institutionally speaking, the Lyceum was different to Chinese theatre in terms of its social and cultural function. The theatre was occasionally frequented by Chinese elites who found it totally different from Beijing style *jungju* and *kunqu* theatre performed in traditional teahouses. The Chinese theatre here was characterized by noise, cigarette sellers, melon seeds and peanuts, the candy peddlers shuttling back and forth between the spectators. A visit to the Lyceum theatre was a more formal occasion. People dressed smartly and the usher bowed spectators into the theatre.

The first professional dramatic theatre, Chunyang She (the Spring Sun troupe), was established in 1907 in Shanghai. They rented the Lyceum Theatre and performed a new version of *The Black Slave's Cry to Heaven* there. Being in Chinese many local people now went to the Lyceum Theatre for the first time to see a Chinese performance. This production, Siyuan Liu argues, «literally introduced Western theatrical technology and architecture to the Chinese theatre world, with profound result […] it was the choice of the Lyceum Theatre, which had remained largely unknown to the Chinese community, and the production's realistic scenery and lighting that would become its lasting impact»[16]. Even more important was the encounter with proscenium stage and Western theatre architecture, which were significantly different from the teahouse style theatres. This encounter prompted Chinese theatre entrepreneurs to build theatres in the Western-style in Shanghai, the first being opened only one year later. The important mediating role of Japan was also crucial in this process. Not only was Japan the country where students from Asia encountered Western modernization including theatre but technical assistance in building these new theatres also came from Japan, not Europe. Space does not permit me to follow Chinese theatre history here and the many tensions between tradition and modernity, between *huaju* and *jungju*. Suffice it to say, now theatre in China became both standardized and diversified, it was both Western and Chinese.

Summary

With the emergence of hybrid forms such as *shinpa* in Japan, *win ming xi* in Shanghai, and hybridised genres such as Parsi theatre and its Malay variations, we see that the initial response to Western theatre was a mixture of local and imported forms, all of which had however a degree of music and dance. This is not surprising since much of the Western theatre that was presented in the cities that became theatrical

[13] See S. Liu, *Performing Hybridity in Colonial-Modern China*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
[14] «Shenbao» ("Shanghai News"), 24th February 1876, cited in *ibid*., p. 34.
[15] See N. Savarese, *Eurasian Theatre*, cit., pp. 338-339.
[16] S. Liu, *Performing Hybridity*, cit., pp. 59-60.

hubs was also a mixture of dance, song and spoken word. Technologically speaking, there is no doubt that Western theatre was imported as part of the overall modernization imperatives of the early twentieth century. Before the First World War, the most technologically advanced theatre in Asia was the Imperial Theatre in Tokyo, itself a product of the most up-to-date theatre technology from Europe. This period of early globalization produced, I would argue, a highly complex blend of cultural traditions where spoken drama was only one variant. Its most important legacy is however the mutual recognition of theatre beyond exotic bewilderment. Thanks to the theatrical hubs of Bombay, Singapore and Shanghai, the itinerant troupes of Bandmann, Parsi theatre, and Chinese students in Japan, the dichotomy between East and West began to be bridged: this is one of the beneficial results of globalization: theatre today, especially Asian theatre, is a result of standardization through diversity.

Khalid Amine

PERFORMANCE RESEARCH IN THE ARAB WORLD: BETWEEN THEATROLOGY AND PERFORMANCE STUDIES

During much of the twentieth century, international theatre research was typically focused on Europe and America. As that century drew to a close, however, the two international sister organizations (International Federation for Theatre Research and Performance Studies international) became more implicated in addressing theatre as a truly global activity. The urgency released from intercultural debates aimed at seeking ways to transcend the polarities of East/West, and even North/South, within a global environment is the most significant indication of a paradigm shift in the "New Theatrology" and performance research at the end of the last century. As a revisionary project, the inception of the intercultural debate in the 1990s ushered in the promise of offering the rest of the world, specifically marginalized constituencies, a platform from which articulate their own positions and eclipsed historiographies. In line with these belated developments, there has been a remarkable interest in Arabic theatre traditions.

This paper is devoted to a series of explorations into the local and global dimensions of performance research in Arabic speaking North Africa, and the interplay between West and East from the standpoint of a double critique. It explores the early *Ta-awrubu* ("Europeanisation") of the Arab theatre stage that had been conditioned by its encounter with the Western Other since the Napoleonic invasion of Egypt. The Napoleonic military expedition to Egypt (1798-1801) has ever since marked the beginning of such a conflicting interference between what the Moroccan sociologist Abdelkebir Khatibi calls "le pouvoir de parole"[1], that is, the power of the utterance, of an incessant Arabo-Islamic autocratic metaphysics, on the one hand, and the ascendant Eurocentric negation of Otherness, on the other hand.

My ambition is to critique the discourses on performances that used to "speak" in the name of the Arab world, and yet was informed by a deeply rooted Eurocentrism. It is worth noting, however, that such critique is equally a reflection on how the Arabs view their performance cultures. It is a "double critique" which is partly inspired by Khatibi's proposition of an "uncompromising difference"[2]. The aim is to transcend simplistic Hegelianism by overturning its dichotomous relationships as Occident/Orient, West/East – only to emerge as a deconstructive praxis of difference. The first implication of such critique is a complete shake up of Eurocentrism as manifested in world theatre history. As to the second implication, it is affirmation itself as proposed by Khatibi. In other words, the Arabs of North Africa, like other people of the globe, have performed themselves to themselves, yet in ways different

[1] A. Kathibi, *Maghreb Pluriel*, Paris, Donoel, 1983, p. 48.
[2] *Ibid*., p. 50.

from the Western tradition of theatre making. My contention here is that the Arabs' sense of Otherness and difference were eclipsed by the shock of encounter with the coloniser, that is the Western Other, at a time characterised by the Arab regression rather than backwardness.

1. The Journey West

The Arab acquaintance with the Western dramatic medium was inaugurated by the 1798 Napoleonic invasion of Egypt. Theatre was among the Napoleonic civilizing tools in Egypt. The presence of representatives of fine arts in the expedition was not only part of the so-called cultural or civilizing mission, but also a precursor of the corporal conquest of the Oriental body. Napoleon Bonaparte brought with him the three basic constituencies of European modernity: power, competition, and knowledge. And if we wish to situate these three aspects in relation to our modernity, we will find: colonial intervention, competition between European powers (mainly England and France), and the emergence of modern thought in the Arab world. The Napoleonic military expedition has ever since marked the beginning of a conflicting interplay between modernity and colonialism. The Arabs' appropriation of Western models of theatre making came as an effect of this interplay. Soon after Cairo was captured on 21st July 1798, «French bands played, concerts were organized, and Tivoli, near Esbekeih, was opened with dancing, gaming, reading and refreshment rooms». As he was preparing to leave Egypt on 22nd August 1799, Napoleon wrote a significant note to his successor, General Kléber, explaining the imperatives of theatre activity: «I have already asked several times for a troupe of comedians. I will make a special point of sending you one. This item is of great importance for the army and as the means of beginning to change the customs of the country».

Napoleon's introduction of theatre was aimed to serve two main objectives: 1) a means of entertainment for the soldiers; 2) an agency aimed at changing people's traditions and implementing French civilizing mission. Indeed, the Napoleonic aspirations echoes Karl Marx's thesis on the British colonialism and its double mission in a supposedly backward India: «England has to fulfill a double mission in India: one destructive, the other regenerating the annihilation of old Asiatic society, and the laying the material foundations of Western society in Asia»[3]. The destructive task led to breaking up the native communities and uprooting the local industry, whereas the regenerating undertaking pursued the path of modernizing India. The impact on India was so deep to the extent that Indians found themselves between two doors: that of the East that refuses to close totally and that of the West that refuses to open widely. Khatibi provides a significant reading of Marx's terrifying statement: «the murder of the traditions of the other and the liquidation of its past are necessary so

[3] K. Marx, *The Future Results of British Rule in India*, in «New-York Daily Tribune», 8th August 1853 (reprinted in the «New-York Semi-Weekly Tribune», n. 856, 9th August 1853; http://www.marxists.org/archive/marx/works/1853/07/22.htm, last access: 4th December 2011).

that the West, while seizing the world, can expand beyond its limits while remaining unchanged in the end. The East must be shaken up in order to come back to the West»[4]. The introduction of European theatrical traditions was utilized as a means to bring the East back to the West[5].

Arabic appropriations of the Western dramatic/theatrical models were inaugurated in 1847, a significant date that is so often referred to as the point of departure/rupture. While there is a general consensus between Arab and Western scholars alike that the first modern Arabic play in the European sense was born in Beirut with Marun al-Naqqash's *al-Bakhiil* (1848), no scholarly attention has yet been paid to another modern Arabic play that was published in the Arab World. This pioneering play is entitled *Nuzhat al-Muchtaq Wa-Rus-sàt al-Uchaq fi Madinat Tiryaq fi al-Iraq* ("The Pleasure Trip of the Enamoured and the Agony of Lovers in the City of Tiryaq in Iraq"). It was composed by Abraham Daninos, an Arabic-speaking Sephardic Jew from Algiers. Shnuel Moreh and Philip Sadgrove, in their groundbreaking collection of Jewish dramas in Arabic entitled *Jewish Contributions to Nineteenth Century Arabic Theatre: Plays from Algeria and Syria. A Study and Texts*, provide ample evidence about the publication of Daninos' dramatic piece before al-Naqqash's performance of *The Miser*: «Now it is clear from the texts published here that al-Naqqash had a predecessor further afield in the far West of the Ottoman Empire in Algeria, Abraham Daninos»[6]. The play was printed in Algiers in lithograph and then sent to a member of La Société Asiatique in Paris. Daninos' play was first mentioned in «Le Journal Asiatique» on 17th August 1848 by Jules Mohl:

> Before leaving Arabic poetry, I should mention a literary curiosity; it is an Arabic verse drama, preceded by a statement about the dramatic situation and the list of characters. At last, a full drama, whereby the author, Mr. Daninos, in Algiers, seems to attempt to give the Arabs the taste of the performance and dramatic poetry[7].

[4] A. Khatibi, *Double Criticism: The Decolonization of Arab Sociology*, in H. Barakat (ed.), *Contemporary North Africa: Issues of Development and Integration*, Washington D.C., Center for Contemporary Arab Studies-Georgetown University, 1985, p. 12. Khatibi defines double critique in the following terms: «So, I call for a double critique: which is centered on us as it is centered on the West and which should take place between us and them. Its aim is to deconstruct both the concept of unity and entirety that we are burdened with. Double critique aims at a demolition of divinity and ideology which are based on origin and absolute unity […]. I believe that this is the only effective way which can support our strategy. The countries which are subjugated by the West, whatever the subjugation is, can know the foundation of Western domination and ask a very critical question away from the delusive assumptions of origin and unity»; A. Khatibi, *Double Critique*, Rabat, Oukad Publications, 1990, p. 12 (my own translation).

[5] Our modernity is the result of our coming to terms with colonial ambivalence between violent rule and the utopia of modernity, on the one hand, and re-thinking our great narratives such as Pan-Islamism or Pan-Arabism. North Africa has been a transit region of the cross-over between colonialism and modernity. For instance, post-war European concepts for mass housing developments came about in colonial cities like Casablanca in Morocco, then transplanted later to the outskirts of Paris, London, and Berlin, etc. Casablanca, in particular, was a test case for "the city of tomorrow".

[6] S. Moreh and P. Sadgrove, *Jewish Contributions to Nineteenth Century Arabic Theatre: Plays from Algeria and Syria. A Study and Texts*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 16.

[7] *Ibid*., pp. 10-11.

The review presents Daninos as a pioneer of the field of drama in the Arab world, and the play is seen as an attempt to familiarizing the Arabs with the making of spectacle and dramatic poetry. However, the fact that Daninos is the father of modern Arabic drama does not mean that the Arabs were previously unfamiliar with the art of performance. That is, the review is biased by the Eurocentric claim of the mastery of the genre[8].

Daninos' play is an "African-European hybrid", for its constructs belong to two different cultures. The play, then, can be considered a product of the third space, the hybridized space of the colony. Its extended dialogues in verse are frequently unacknowledged quotations from *Alf Layla wa-Layla* ("The Thousand and One Nights") and from *Kashf al-Asraar* ("The Revelation of Secrets") by Izz al-Din Abd al-Salam al-Maqdissi. The play has a local field of reference besides its recourse to an alien medium. Daninos' play has a prologue, a list of characters, and stage directions. Its prologue contains a brief synopsis of the whole drama. This may have been read by a figure called "al-was-saf" ("The Praiser of God")[9]. This technique, which is typical of the Arabic tradition of shadow play, proves that Daninos' textual practice was oscillating between Self and Other, and eventually between East and West.

Sometimes between 1847 and February 1848, Marun al-Naqqash (a Christian Lebanese businessman) performed his Arabic adaptation of Molière's *L'Avare: al-Bakhiil* ("The Miser"). Al-Naqqash's play was performed by male members of his family and attended by the elites of the Lebanese society – a Westernized and liberal rising upper class, somehow a supplement or shadow of a deeply rooted European bourgeoisie. A host of drama critics (Western and Arab alike) mistakenly acknowledges Marun al-Naqqash's *al-Bakhiil* as a founding presence and a starting point of modern Arabic drama. Muhammad M. Badaoui, for example, declares, «Modern Arabic drama is an importation from the West: it was directly and consciously borrowed in about the middle of the nineteenth century by a Lebanese writer in Beirut Marun al-Naqqash, and two decades later by an Egyptian in Cairo, Yaqub Sannu»[10]. Badaoui's statement,

[8] Daninos' play was also mentioned in 1850 in the annual review of literature in the «Zeitschaift der Deutschen morgenlan-diichen Gesellschaft»: «The newest of the newest in the grove of the Arabic muses is at present a play in verse by Mr. Daninos, interpreter at the Civil Court of Justice in Algiers, entitled *The Tranquilities of Mind of those filled with Desire and the Pain of Lovers*, of course an Afro-European hybrid. You could hardly call it a Semitic half-breed. In any case it is only slightly related to Bottcher's Aeltesten Bühnendichtungen ["Oldest Dramatic Poems"]»; *ibid*., p. 11.

[9] *Ibid*., p. 22.

[10] M.M. Badaoui, *Early Arabic Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 7. Meanwhile, Farouk Abdelwahab declares: «In 1848 a young man from Beirut by the name of Marun al-Naqqash brought the French (and to some extent also the Italian) theater closer to home by writing and producing the first Arabic play on a European model, *al-Bakhiil*»; *Modern Egyptian Drama: An Anthology*, Chicago-Minneapolis, Bibliotheca Islamica, 1974, p. 18. Mahmoud Manzalaoui also admits that «the date 1847 marks the occasion when Marun al-Naqqash (1817-'55) and male members of his family put a performance in his own house»; *Arabic Writing Today: Drama*, Cairo, American Research Center in Egypt, 1977, p. 18. Mohammed al-Khozai states that «the art of the theater, or rather dramatic literature as it is conceived today, had been long absent, until, in 1847, the first Arab dramatist made an innovative attempt at writing and producing a play based on a European model»; *The Development of Early Arabic Drama 1847-1900*, London, Longmans, 1984, p. 1. Besides these established scholars from the Arab World who confirm that al-Naqqash's

though unaware of the existence of Daninos, is a clear testimony about the beginnings of Arab appropriation of the Western model. However, reading backwards would eventually problematize Marun al-Naqqash's experiment as a landmark beginning in the Arab world, for this landmark represents a moment of rupture rather than a moment of departure from theatrical tradition. It is a rupture between a period of indigenous performing events that might have been dynamized from within, and a new era of imitation and mimicry that will last for a hundred years or so. Of course, the degree of imitation varies from one drama to another through the strategy of "molding", yet the medium remains always alien. "Molding" is also a form of interweaving of different performance traditions within performance.

At the opening performance of *al-Bakhiil* which took place on an improvised stage in Marun al-Naqqash's house, and that was attended by important personalities, he delivered a significant speech acknowledging the Western influences in his work. Al-Naqqash described his play as a «literary theatre and a European gold cast in Arab molds»[11]. Thus, since the medium is European, it should be remodelled to fit Arabic taste – a taste oriented by indigenous customs of free and adaptive festive performance events such as "al-halqa" and "L'bsat"[12].

2. The Apparatus of Translation and the Spread of the Western Model

The first visiting European theatre companies performed Shakespeare and other classics in Egypt, a cultural centre in the Arab world since the Napoleonic invasion. These performances were examples of transplanting Western civilization in the so-called Oriental world where they served as entertainment for troops, as well as landmarks of superiority insofar as they were performed in European languages and to audiences made up of, mainly, Europeans and "European converts" – that is, Westernised Arabs and Turks. Arab audiences, then, were a minority of *nouveaux riches* and privileged people. The first Shakespearean plays performed in the Arab world were *Anthony and Cleopatra*, *Othello*, *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, and *Macbeth*. These plays were performed in private clubs and privileged coffee houses until 1868 when the

play is the first dramatic piece in Arabic, there are other Arab intellectuals who follow the general consensus about this misleading departure.

[11] M. al-Naqqash, quoted in M. al-Khozai, *The Development of Early Arabic Drama 1847-1900*, cit., p. 23.

[12] "Al-halqa" is a public performance in the form of a circle in a public space (be it a marketplace, Medina Gate, or a newly devised downtown square). It is a space of popular culture that is open to people from all different paths of life. "Al-halqa" hovers between high culture and low mass culture, sacred and profane literacy and orality. Its repertoire combines fantastic, mythical, and historical narratives from *Thousand and One Nights* and *Sirat Bani Hilal*, as well as stories from the holy Quran and the Sunna of the prophet Mohammed along with local, witty narrative and performative forms. "L'bsat" is another Moroccan performance tradition. It means "a large plain", "carpet", or "amusement". In the form of a social satire, "L'bsat" enacts a neurosis whose narrative symptoms are profoundly metaphorical. Its themes are politically sensitive and aim at touching the hierarchical power structure. Corruption and power abuse are major themes of "L'bsat" that are ironically performed inside houses of "al-makhzen" (officials' homes).

first permanent theatre was built in Egypt and named "Commedia". A year later, the Khedive Ismail ordered the Opera House to be constructed in commemoration of the completion of the Suez Canal in 1869. Arab intellectuals admired European plays and identified with dramatic characters that stirred their passions and overwhelmed their emotions.

The introduction of Shakespeare into the Arab World, then, was part of the dynamics of colonization rather the dissemination of the West into non-Western territories. The three years of the French expedition in Egypt served to acquaint the Arabs not only with the plays of Shakespeare and Molière among other European canons, but also, and most importantly, with the genre of drama as deployed and developed in Europe. Such tradition was sustained during the reign of Mohammed Ali, who invited European companies, especially French theatrical troupes, to perform in Egypt. The first cultural contact with Shakespeare, as an exemplary first instance, was established through the mediation of French translations and adaptations, which marked the subsequent use of Shakespeare by Arab translators, playwrights, directors, actors, and readers, since these first translations were in fact "translations of translations" or supplements of other supplements, which invoked a constant refashioning of the master model. The first Arabs who translated Shakespeare either Islamized or omitted certain Christian oaths, ribald jokes, and lewd allusions, which could hardly be accepted and transferred into Arabic, the sacred language of the Quran. The mediation through translation and cultural transformation to Arabo-Islamic standards resulted in a distortion of the original Shakespearean model.

Jacob M. Landou, in *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, comments on the Arab translations of Shakespeare:

> In the early days of the Arab theatre, approximately from its beginning until the First World War, most translated plays were "adapted" for the benefit of the audiences. Transposition of the plot to surroundings known to the theatre's patrons were not uncommon in the early days of other theatres, such as the Romanian. Transpositions, however, necessitated also the changing of place names and the names of the "dramatis personae", sometimes quite ingeniously (Othello appeared as Ata Allah)[13].

Thus, adding scenes and changing names and locations were common practices among the early Arab translators who strove to transpose Shakespeare into a different environment. In the early translations of Shakespeare into Arabic, adaptation was a common practice. It is important to note that the Arabs insisted on adapting rather than translating Shakespeare. Christopher Spencer defines adaptation as an act of rewriting that «includes substantial cuts of scenes, speeches, and speech assignments; much alteration of language; and at least one and usually several important (or scene-length) additions»[14]. Indeed, the hegemony of adaptation over other modes of cultural

[13] J.M. Landou, *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1957, p. 108.
[14] C. Spencer, quoted in R. Cohn, *Modern Shakespeare Offshoots*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 3.

exchange between the Orient and its Other has strong implications. The first Arab translators were aware of the general audiences' religious and cultural sensibilities. Their translations were far removed from the Shakespeare text due to the differences between the two languages and the two cultures. The outcome is a text that is neither a translation nor a supplement to Shakespeare's text, but rather an Arabized, molded, and hybridized adaptation to meet Arabo-Islamic standards.

As an example, the first Arabic translation of *Romeo and Juliet* (by Wajih al-Hadad and performed by Salama Hijazi's theatrical troupe in 1905) foregrounds an important aspect of Shakespeare's reception in the Arab world. The play was subtitled "Martyrs of Love" (*Chuhada al-gharam*), which is an allusion to the well known love story in the Arab literature of the Umayad period (661-750) called *Qays and Layla*. The Shakespearean model was thus criss-crossed by an Arabic version as its counterpart. Khalil Mutran (1872-1949), an established Arab poet, also took liberties while translating *Hamlet*. His translation of *Hamlet*, which bears no date of publication in its first edition, «did not translate directly from the English text», as Badaoui informs us, «but from the French text of Georges Duval». As a result of too many omissions, Mutran's translation is divided into four acts instead of the original five. Indeed, Mutran didn't leave a single page unchanged from the original. The original first scene of the second act, which introduces the audience to Polonius' bombastic instructions to Reynaldo to spy on Laertes in France, together with Ophelia's imparting news of Hamlet's madness to her father, is eliminated, and an additional fifty lines are deleted from the following scene. In brief, early translations of Shakespeare into Arabic sought to smooth the shock of encounter with Western Otherness. Most translations compromised between Shakespeare's text and the sensibilities of the Arab culture as well as the general test of its public.

Although most translations of Shakespeare into Arabic were in prose, the plays in their original form provided some Arab playwrights and poets with a model to imitate. Ahmed Shawqi (1868-1932), in his adaptation entitled *Masra' Cleopatra* ("The Murder of Cleopatra", 1927) borrowed some scenes from Shakespeare. Even the imagery and metaphors used by Shawqi are Shakespearean. The only difference is in his interpretation of Cleopatra's character, for Shawqi conceives her as a patriotic queen of old Egypt, whereas Shakespeare presents her as a wanton, fickle woman whose moods are unpredictable and who is erotic by nature. Indeed, Shawqi's interpretation of the character of Cleopatra is part of the dynamics of negotiating a margin within the Shakespearean space. Another obvious connection with Shakespeare is found in Tawfiq al-Hakim's play entitled *Ad-dunya riwaya hazliya* ("Life is a Comedy") published in 1974. In the second part of al-Hakim's play, the balcony scene of Shakespeare's *Romeo and Juliet* is reproduced as a dream sequence in which the main characters of the play are incarnated as Romeo and his beloved Juliet. The same characters are re-incarnated as *Anthony and Cleopatra* of Shakespeare's original play (II, v). In these two scenes that parody Shakespeare, al-Hakim used practically the same diction of the master models, though in a humorous way. Meanwhile, Hafiz Ibrahim (1872-1932) seems to have read and enjoyed *Macbeth* to the point of being inspired to compose a poem *Khanjar Macbeth* ("Macbeth's Dagger"). The poem is subtitled

"An Ode translated from the English Poet Shakespeare", and consists of twenty-five verses that fuse together Macbeth's soliloquy (II, I, 33-61), and the actual dagger scene itself.

3. Divided Loyalties

The Arabs' appropriation of Western models of theatre-making came as a consequence of their abrupt disavowal of native performance cultures along with their own cultural identity[15]. The colonial enterprise has, indeed, brought about divided loyalties manifested in two mystifying discursive practices that look different but share a slot of essentialism as a major source of epistemic violence. The first stance sees Western theatre as a supreme model opposed to its local counterpart that is so often called "pre-theatre". In fact, this position also reproduces the same Eurocentric eclipse, if not exclusion, of other people's performance traditions. In this context, the European theatrical traditions are considered as unique models that should be imitated and reproduced. In other words, there is no other theatrical practice but the one that developed in old Greece and re-appropriated by many parts of Europe some twenty centuries later. However, Western theatrical models are more than dramatic/theatrical spaces, they are cultural and discursive ones as well. These models are not homogeneous and subject to the same rules and structures, they are multifold, heterogeneous, and variable from one Western country to another, and most importantly, from one European theatrical age to another with all the ruptures and epistemic breaks between them. Borrowing Western models without critiquing their exclusivist tropes amounts to a new kind of colonialism.

This discourse held by many westernised Arabs falls into another kind of essentialism which sees European theatre as a unique and homogeneous *epìtome* that should be disseminated all over the world even at the expense of other people's performative agencies. Lila Abu-Lughod calls these westernised Arabs "guides of modernity". Her sharp argumentation runs thus:

> a concerned group of culture-industry professionals has constructed of […] women, youths, and rural people a subaltern object in need of enlightenment. Appropriating and inflecting Western discourses on development they construct themselves as guides to modernity and assume the responsibility of producing […] the virtuous modern citizen[16].

[15] A. Khatibi, *Double Critique*, cit., p. 143. My own deployment of Khatibi's "double critique" aims at foregrounding what Khatibi has termed "the affirmation of a difference". The first implication of such critique is the deconstitution of Western logocentrism as manifested in the history of dramatic art. As to the second implication, it is affirmation itself as proposed by Khatibi. In other words, the Arabs have their own performance cultures, yet different from the Western traditions of theatre making.

[16] L. Abu-Lughod, *The Object of Soap Opera: Egyptian Television and the Cultural Politics of Modernity*, in D. Miller (ed.), *World Apart: Modernity Through the Prism of the Local*, London-New York, Routledge, 1995, p. 191.

The Europeanization of Arabic performance ("Ta-awrub al-furja al-arabia") exemplifies the complicity of colonized subjects. Rustom Bharucha's critique in *Theatre and the World: Performance and Politics of Culture* explains the dangers of such "exchange":

> Colonialism, one might say, does not operate through principles of "exchange". Rather, it appropriates, decontextualizes, and represents the "other" culture, often with the complicity of its colonized subjects. It legitimates its authority only by asserting its cultural superiority[17].

There is no exchange in the tradition of going West under colonial corporal conquest of alterity, for such exchange is, in fact, a one way utterance that claims an inherent power. At this juncture we might widen our frame of reference to include Gayatri C. Spivak's agonistic outcry about the subaltern's inability to speak, an outcry that is very much contested and misunderstood by many actants in the post-colonial field. Indeed, «the subaltern can't speak», Spivak explains, «means that even when the subaltern makes an effort to the death to speak, she is not able to be heard, and speaking and hearing complete the speech act. That's what it had meant, and anguish marked the spot»[18]. Exchange requires reciprocity rather than a one-way communication; and this constitutes the subaltern predicament along with the inability to recover her/his voice. The subaltern's inaudible cry preconditions the impossibility of communication. Such silent cry reminds us of Brecht's *Mother Courage* when confronted with the body of her proper son. Empowering such voice requires much of what Gramsci calls "optimism of the will" played against the agonistic "pessimism of the intellect".

With the advent of colonialism, the colonial machine eclipsed the differences between Self and Other and forced bipolar opposites such as colonizer/colonized, Western/Oriental, superior/inferior, civilized/primitive. The European subject forcefully made his way to the Others' space and eclipsed the latter's voice. The Eurocentric exclusion, then, prevailed within the empire(s). The canonization of the Western dramatic and performance traditions were made possible in the colonies by relegating indigenous performance cultures as non-dramas, manifested forms of folklore and formulaic orality, or at best as pre-theatrical phenomena. Thus the fiction, invoked by the great narrative of Eurocentric tradition in order to assert itself as a founding presence, became reality through various strategies of containment, appropriation, and dissemination.

Indeed, modern Arabic theatre has been informed by the previously mentioned Eurocentric claim to the birth and mastery of theatre practice. It has been «over determined from without»[19], transfixed and emptied as well as exploded in the "fetishistic" and stereotypical dialectics of the gaze of the Other. Within the conflict-economy

[17] R. Bharucha, *Theatre and the World: Performance and Politics of Culture*, New Delhi, Manohar, 1992, p. 2.

[18] G.C. Spivak, interview with D. Landry and G. Maclean, in Iis. (eds.), *Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, London-New York, Routledge, 1996, p. 292.

[19] F. Fanon, in A. Read (ed.), *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*, London, Bay Press, 1996, p. 116.

of colonial discourse, the Arabs' Other was experienced as a stifling burden rather than a diminished and reduced category. Admittedly, this Other presented itself as a transcendental entity. In a related vein, Homi Bhabha argues that «not self and other but the "Otherness" of the self inscribed in the perverse palimpsest of colonial identity»[20]. The rhetorical strategy of negation and reductive annihilation has been so often deployed by Western orientalists (French ethnographers in the case of the Maghreb) to designate the Arabs as a cultural Other whose presence is eclipsed and substituted by an overwhelming absence and emptiness so as to justify colonial corporal and discursive expansion. Thus, the West prevailed «within the West and outside; in [the] structures and in [the] minds»[21] of the colonized Arabs. In this context, the legacy of reification and auto-reductionism operated as a form of conceptual entail or constraint on the Arabs' attempts to recover theatrical experience. These instances of reification that were brought about by the colonial encounter caused a rupture between the old tradition and the newly acquired one. The introduction of Western theatrical traditions in the Arab World took place precisely at this very moment of rupture. The first negotiation of Western dramas – as outlined in the previous section – represents the phase of duplicating the Western model, though they can be considered double enunciations outspoken by the colonized in order to subvert the model of the colonizing Other.

Thus, the Arab subject was invited to borrow Eurocentric theatre discourses via different Western colonial enterprises without realizing, at least in the earliest beginnings, their claim of universality, their subordination of the political in favour of the poetical, their specific relations to particular people, and most importantly, their deployment as parts of the strategy of extending and disseminating the West into non-Western territories. «The influence of the West», as John Maier admits, «is a burden on all Arabic writers who opt to write in narrative forms invented by and for the West»[22]. Theatre practice, then, is among the Western artistic forms that have significantly influenced the Arab intellectual. The burden of such influence is felt through the Arab's appropriation of the proscenium tradition that does not match their cultural structures. The act of borrowing has been justified as one of the different "facets of modernism". However, such modernism did not develop as a dialectical relationship, or as a result of a conflicting internal economy/politics; it had been part of the Western desire to contain the Arab's cultural otherness. It was transplanted in the Arab body from without. Of course, a local *intelligentsia* enhanced the incorporation of Western models. Paul Bowles, the most prominent American expatriate writer who lived in Morocco for more than fifty years, writes about the predicament of self-annihilation experienced by some Moroccan intellectuals in the forward to a collection of essays entitled *Their Heads Are Green and Their Hands Are Blue*:

[20] H. Bhabha, *Remembering Fanon*, in the Foreword to F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, London, Pluto Press, 1986, p. XV.
[21] Id., *The Wretched of the Earth*, trans. by C. Farrington, Hammondsworth, Penguin, 1967, p. 193 (*Les Damnés de la Terre*, Paris, Éditions Maspero, 1961).
[22] J. Maier, *Desert Songs: Western Images of Morocco and Moroccan Images of the West*, Albany, State University of New York Press, 1996, p. 178.

> My own belief is that the people of the alien cultures are being ravaged not so much by the by-products of our civilization as by the irrational longing on the part of members of their own educated minorities to cease being themselves and become Westerners[23].

Clearly, this statement by a Westerner who strove to rid his gaze of the masks of difference and who chose to live in a double exile[24] reveals the violence as experienced by the natives. The colonial enterprise produced a native *intelligentsia* that spoke the same language as the colonizer. Western literary forms, among other things, were thus internalized by the educated elites who were already incorporated within the Western discourse as docile bodies ready to rehearse the colonial text.

From 1847 until the mid 1960s, Arabic theatre could not escape the Western *telos* as manifested in the European apparatuses of playwriting and theatre making[25]. Dramatic texts were ranging from translations and adaptations of Molière and Shakespeare, and embryonic forms of Arabization were attempted – mostly coming from the Middle East as it was far ahead in assimilating Western theatre. Meanwhile, the Arabization of foreign texts (texts written, or rather re-written, with recourse to an alien text) was a common practice. Thus, these were native appropriations of an alien medium though they strove to mirror an inner self, for in borrowing the Western model, "the shape of lives and the shape of narratives" change in the process. This period was characterized by native collaboration through various excesses of self-annihilation and the Othering of the self. Consequently, the Western text becomes the model of all writing. Here, again, Western logocentrism found its way in structuring and refashioning dramatic writing in the Arab World.

4. The Journey back to the East

The second posture, however, is a result of the previously outlined one-way communication as it repudiates Western performance models at large and calls instead, for a return to the "indigenous" performance traditions, and by extension, a return to pre-colonial African traditions. The quest for the so-called pre-colonial purity is an untenable one that is partly inspired by Frantz Fanon's call to leave the European model behind. The past in its three intrinsic manifestations of memory, tradition, and history has

[23] P. Bowles, *Their Heads Are Green and Their Hands Are Blue*, New York, Ecco Press, 1984, p. VIII.
[24] "Double exile" here refers to the situation of estrangement related to Paul Bowles as an American writer who lived for about fifty years in Tangier, a voluntary exile which had contributed a great deal to his ambiguous compromises.
[25] Lenin El-Ramly describes the first Arabic reception of Western Theatre: «Discussing the French expedition to Egypt of which he was a witness, Egyptian chronicler Abdel-Rahman al-Jabarti wrote that the French had constructed at al-Azbakiyya quarter special buildings where men and women would gather to engage in unrestricted entertainment and acts of licentiousness. It was theatre that he was describing. As we get to know later, Egyptian natives would go out of their way to steal a look at what took place inside»; L. El-Ramly, *Comedy in the East, or the Art of Cunning: A Testimony on a Personal Experience*, trans. by H. Azmy, in «Ecumenica. Journal of Theatre and Performance», I, 2008, n. 2 (ed. by M. Carlson and H. Azmy), p. 1.

reasserted itself, demanding attention, allegiance, and even homage from the present. This tendency has led some to the worship of ancestral ways of performing everyday life, and eventually to a useless quest for purity that amounts to a new kind of logocentrism which can be called "Arabocentrism". Such essentialist intellectual and theatrical enterprises rest upon a new myth of origin in the name of "authentic" Arabic theatre, a tendency that has also been fuelled by discourses of Pan-Arabism in the realm of politics. In a related context, Edward Said openly discredits all kinds of essentialism that surrounds discourses of national cultures: «Far from being unitary or monolithic or autonomous things, cultures actually assume more foreign elements, alterities, differences, than they consciously exclude»[26]. The rebirth of literary/theatrical Pan-Arabism in the late 1960s is not an immaculate conception. It is a painful process of renewal that grew out of attribution and contention, a post-colonial struggle affected by violent taxonomic labelling and conflicting aspirations for a better future. Yet, the period of crisis that followed 1948 (the beginning of Arab/Israeli conflict) is the catalytic stage for the emergence of the seemingly irreconcilable struggle between political necessity and the creative imagination. Arab nationalism, as has mostly been performed on Arab stage, seems to enact the same violence against those identities as the Other, including the native non-Arabs such as the Imazighen people in North Africa.

However, the so-called "authentic" performance cultures are fundamentally diasporic cultural constructs that constantly change time and again, and are transformed according to the inner dynamics of folk traditions as adaptive, fluid, and changing behaviours. Despite that these performances have been of great artistic delight as social dramas belonging to what Victor Turner calls society's "subjunctive mood", they did not develop into a theatrical activity similar to Western theatre. Decolonizing Arab theatre from Western *telos* does not mean a recuperation of a "pure" or "original" performance tradition that pre-existed the colonial encounter. Such tendency falls into an inevitable process of inverted violence and a dangerous quest for purity. «Does there even exist the possibility of returning to an "authentic" state, or are we not all somehow caught upon an interactive and never-to-be-completed networking where both subaltern formations and institutional powers are subjected to interruption, transgression, fragmentation and transformation?»[27]. There is no way back to an authentic or rather pure state. The Europe that we want to redeem ourselves from has become part of our past, memory and history; a part that we cannot erase. In Derridean terms, the "authentic" is very much like a "cinder" or a "trace", for it destroys its purity at the very moment of presenting itself or rather thrown into being. The matrix form of plenitude, fullness, and origin is a myth. Derrida puts it thus: «The concept of origin […] is nothing but the myth of effacement of the trace that is to say of an originally differance that is neither absence nor presence, neither negative nor positive»[28]. Obviously, origin as presence is, according to Derrida, "the myth

[26] E. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knoff, 1994, p. 15.
[27] I. Chambers, *Migrancy, Culture, Identity*, London-New York, Routledge, 1994, p. 74.
[28] J. Derrida, *Of Grammatology*, trans. by G.C. Spivak, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1976, p. 167 (*De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967).

of addition". There is no origin but *différance*; there is no presence but representation. The origin is constructed only through a non-origin; its existence as *différance* precedes its delusive essence, for it originates in a lack of plenitude. «The trace», as a matter of fact, «is not only the disappearance of origin […] it means that the origin did not even disappear, that it was never constituted except reciprocally by a non-origin, the trace, which thus becomes the origin of the origin»[29]. The implications of Derrida's deconstruction of the Western metaphysics of presence and plenitude – as manifested in the myth of origin – are extremely important in the present critique of "going past". Despite the illusion of boundedness, theatre evolves historically through mimetic borrowings, appropriations, and cultural exchanges. There is no theatre in, and of, itself. Western theatres are themselves hybrid models. More than that, theatrical art is a hybrid medium that necessitates a transformation of something written on a script into an acoustic and visual world called the *mise en scène*.

5. Crossing Borders between West and East

The Moroccan playwright Abdelkrim Berrchid's *Otayl wal-Khayl wal-ba-rud* ("Otayl, Horses and Gunpowder")[30] exemplifies the everlasting quest for a lost tradition, yet with a permanent negotiation with the Western canon. The play manifests a disturbing gulf between what is represented and what is representing. Otayl's little drama is clearly a revised version of Shakespeare's *Othello*. Shakespeare's characters: Othello, Desdemona and Iago (re)appear in Berrchid's drama as Otayl, Maymuna, and Iago. The reader/audience of Berrchid's play cannot help thinking of the original Shakespeare play. The character of Shahrayar, however, refers us to the Arabian Nights. A strong literary allusion is established as he enters in his majestic ceremonial manner that is typical of the famous narrative stories of the *Thousand and One Nights*. Al-Bouhou is another literary reference that reminds the reader of the famous character in "L'bsat" as a Moroccan performance tradition. In the present festivity, al-Bouhou remains the spokesman of the lower classes who is admitted into the palace and granted license to perform in the lights of "topsy-turvidom"[31]. Sayid Ghamud is another character from the "L'bsat" tradition that reminds the reader of this indigenous theatrical form.

Literary allusions that permeate the text establish self-conscious vehicles of the drama's awareness of the heterogeneity of mimesis itself as it turns the mirror on

[29] J. Derrida, *Positions*, trans. by A. Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1981, p. 61 (*Positions*, Paris, Éditions de Minuit, 1972).
[30] A. Berrchid, *Otayl wal-Khayl wal-ba-rud*, Casablanca, At-taqafa Al-Jadida, 1975. The play was first performed in 1975-'76 by the amateur theatrical company ("At-ta'sis al-masrahiya") of Casablanca and directed by Ibrahim Ouarda.
[31] «Bouhou: Who am I? I am the one who put on the garments of a fool. I am the one who took people's complains to your majesty, then I came disguised as a clown loaded by the sufferings of the poor ones, the hunger of the hungry ones. I came to you with things that happen in your absent presence»; *ibid*., p. 31.

its own medium. *Otayl wal-Khayl wal-ba-rud* brings together Shakespeare's Othello and Iago, on the one hand, and Shahrayar and Haroun Arrachid, on the other hand. All these characters are loaded with some kind of mythical grandeur and historical presence, at least in the imagination of people. However, Berrchid's festive methodology demythologizes these characters' mythos. At the end of the play, they emerge as new human beings (festive characters) who are free and emancipated from previous confines. The play, then, seeks to deconstruct the mythical proportions attributed to Shakespeare's Moor as well as the victimizer of the *Arabian Nights*. This very fact shows that Berrchid resists not only the Shakespeare myth, but also that of Shahrayar though it is a local product. In this context, Berrchid seems to offer a double demystification: the first demystification concerns Shakespearean representation of the Moor, and the second one regards local historical/imaginary figures. This double demystification is also an attempt to re-locating the demystified *dramatis personae* in a new and different con/text; this new con/text is manifestly the post-colonial hybrid space that is so often referred to by Berrchid as the festive space. All characters are transplanted into a Moroccan context. By the end of the play, their "Moroccanness" becomes apparent as a dominant feature. Shakespeare, then, is brought to the fore only to be backgrounded and de-mythologized.

Imruu al-qays fi Bariz ("Imruu al-qays in Paris")[32] is Berrchid's second play that is strongly related to the Shakespearean canon. Unlike *Otayl wal-Khayl wal-ba-rud* that is an immediate response to *Othello* and a way of coming to terms with Shakespeare's representation of the Moorish Other. *Imruu al-qays fi Bariz* is a projection of the present state of being in the Arab world with a particular reference to Hamlet's situation. Berrchid describes the link between Hamlet and Imruu al-qays in the following terms:

> I was always fascinated by Imruu al-qays not only as a poet but also as dramatic personae who has strong affinities with the character of Hamlet, the Prince of Denmark. Both of them are princes; they both lost their fathers and kingdoms. Each of them strived to avenge his father and restore his proper kingdom. Hamlet's knowledge of his father's death – that he performs on stage – constitutes a moment of transition between two periods and two characters; and so is the case of Imruu al-qays. Since there is that borderline between today and tomorrow, wine and the matter[33].

Obviously, what attracts Berrchid to Shakespeare's *Hamlet* is the tragic predicament of bewilderment, hesitation and procrastination besides the loss of the father and the kingdom. The play draws attention to the similarities between the well-known Arab poet and prince, Imruu al-qays and the mythical Shakespearean character, Hamlet. Imruu al-qays in the present festivity is transposed to a different time and space in order to suggest the predicament of the post-colonial Arab subject:

[32] A. Berrchid, *Imruu al-qays fi Bariz*, Rabat, Editions Stouki, 1982 (all references are from our English translation).
[33] *Ibid*., p. 16.

> Do not search for Imruu al-qays beyond the relation between East and West, past and present, the possible and the impossible. The new Imruu al-qays cannot be but the spirit of this new age, that is the age of homesickness, murders, and military *coup d'état*, and the migration of intellectuals and laborers in search for bread and dignity»[34].

Hamlet's tragedy of delay and procrastination are re-appropriated by Berrchid so as to become a collective tragedy rather than an individual tragedy. *Imruu al-qays fi Bariz* then is a tragedy of a whole nation that is lost between self and other. It is informed by the new relationship between East and West within the space of the post-colonial turn.

Berrchid's Imruu al-qays is not a fictional character but a flesh and blood Arab subject of the post-colonial era who stands for Arab men everywhere. He also represents the humiliating shock of encounter between the Arabs and their "superior" Other. For this reason the play is situated in Paris: this city, though it represents different aspirations for different characters of the play, remains the site of the Other and a capital of the world or, Berrchid argues, it represents the whole world as a «technical device – a device that might reduce the whole world into a single spatial and temporal spot»[35]. Paris, then, is an international melting pot where all sorts of people co-exist together and form a mosaic of multi-ethnic varieties and diasporic public spheres. It is a city of rich and poor, oppressor and oppressed, exploiter and exploited. Different Arab subjects meet in Paris: the Prince Imruu al-qays, 'Amer the blind, El-azhari, Ayoub the ploughman, the peasant, the Egyptian gentleman, Kenza and the workers, such melting between all the different Arab subjects can only be made possible in a city like Paris, and here lies the significance of Paris as a location of utter hybridity.

The play opens with Imruu al-qays' permissive and lost life in Paris. He drinks excessively to the extent that he forgets his mission as a student who has to acquire knowledge. As his father dies, 'Amer joins Imruu al-qays with the sad news of the loss of his father and his kingdom, carrying with him, as a matter of fact, a will, a horse, and a sword. These are all that are left for the Prince. However, the Prince's extravagant state of insobriety erects a barrier between himself and his present situation. 'Amer's task to induce the Prince to consider revenge failed at the beginning, yet after realizing his "corrupt" surrounding – that is manifested in the play through the greedy interests of Hayim's daughter – Imruu al-qays realizes his predicament. After a long procrastination, the Prince at last decides to act, but his life comes to an abrupt end. However, 'Amer will carry on the Prince's mission:

> 'Amer the Blind: You died, Imruu al-qays, with the intention to become a martyr. You died for me, for the sake of my brothers and friends. You were the first to embark on the road of blood and pain. This is your sword and your father's before. You left, and it is still alive. You recommended me to hand it to that who shall use it against injustice. I will. This sword, Imruu, is my sword. Yes,

[34] *Ibid*., pp. 15-16.
[35] *Ibid*., p. 19.

mine. And the horse is mine. It's from here, from Paris, that the sun shall rise tomorrow[36].

Thus, Berrchid uses Shakespeare only to illuminate a different narrative, that of the post-colonial Moroccan subject. As for his *Imruu al-qays*, it subverts Shakespeare's *Hamlet* at the very moment of repeating it, in a festive way. Berrchid's re-reading of Shakespeare has produced a Shakespeare who is his contemporary, a Moroccan Shakespeare. This latter is not represented as an inviolable presence rather he is demythologized, revised, and re-located within the emerging space of Moroccan theatre.

Aswat Koltès ("Voices of Koltès") by Zahra Makach[37] is another post-colonial re-enactment of fragments of different pieces of Bernard-Marie Koltès, the most performed contemporary French playwright who invented a language of his own that is very much urban. Thus, the modernity of the Koltèsean theatre comes initially from its form. Makach made this very clear in her self-reflexive performance. She interweaves Koltès' globalised theatre based on displacement, fragmentation, and "liminal de-representation", along with provincialised narratives. Makach is particularly attentive to Koltèsean liminal spaces that cross over borderlines between what constitutes French nation-ness as an imagined community and its various Others. *Voices of Koltès* was performed in 2009 as a tribute to the author on the occasion of "L'année de Koltès" in Amazigh, Moroccan dialect, African languages, and French. The performance is not a guided tour through fragments of Koltès' five plays. One can look at the performance as the history of some figures in their relationship with the Other. It is an encounter with the most disenfranchised characters of Koltès (Mathilde, Adrien, Fak, Claire, Zucco, Léone, Alboury, etc.) who narrate with the simplest words, the most important things of our existence. Makach's re-enactment does not create characters but rather figures that speak their own languages. He is the Arab (Aziz), the mysterious African (Alboury), the French (Adrien); he is even the dog, etc. Through the many fragmented voices, and disenfranchised bodies, the performance exposes these figures, to make us more attentive to the texts and traces of Koltès in several languages. The original is subtly interwoven with its re-enactment.

The performance juggles between monologues and sharp-edged encounters, between insults in daylight and confessions of dark nights. A body of cinematographic choreography permeates Makach's performance. It exemplifies the emergence of a new mode of theatrical representation in Morocco informed by visual dramaturgy and "intermediality"[38]. Visual dramaturgy «does not mean an exclusively visually

[36] *Ibid*., p. 126.
[37] Zahra Makach is a Moroccan playwright, director and theatre scholar who supports cultural diversity and strives to give voice to Amazigh Women artists.
[38] According to Freda Chapple and Chiel Kattenbelt, intermediality «is about changes in theatre practice and thus about changing perceptions of performance, which become visible through the process of staging. We locate intermediality at a meeting point in-between the performers, the observers, and the confluence of media involved in a performance at a particular moment of time. The intermedial inhabits a space in-between the different realities that the performance creates and thus it becomes, at the minimum, a tripartite phenomenon»; F. Chapple and C. Kattenbelt (eds.),

organized dramaturgy but rather one that is not subordinated to the text and can therefore freely develop its own logic»[39]. The visual landscapes and quotations from Bernard-Marie Koltès' *Le Retour au désert*, *Combat de nègre et de chien*, *Roberto Zucco*, *Dans la Solitude du Champs de Coton*, and *Quai Ouest*, serve to subvert the traditional formulations of meaning and perception through fragmented narrative frames and mental systems, etc. Makach further complicates the web of intertextuality through her weaving together different artistic mediums as well. Through various simulational dimensions typical of hyperrealism the performance suggests that preconceived realities, identities, and subjectivities are no more than cultural constructs duplicated by the medium of theatre and its unlimited representational strategies. The process of an infinite remediation throws the audience into the abyss of representation and *mise en abyme*, or what Jay David Bolter and Richard Grusin describe as the «representation of one medium in another»[40]. Hierarchies between original and copy, unmediated presence and representation, live and mediatised performance are all deconstructed.

By her peculiar use of paratactic syntax that juxtaposes dissimilar fragments and different aesthetic forms, Makach aims not only at challenging traditional Moroccan modes of representation, but perception too by inviting audiences to construct their own meaning of what is happening around them rather than on-stage. In this vein, Erika Fischer-Lichte reminds us that the «incorporation of reproduction technology appears to be just one more device with which to challenge spectators' modes and habits of perception […]. But such a change in perception does not reduce the quality of liveness, let alone annul it»[41]. Thus, live and mediatised paradigms converge, blurring the boundaries between the performance space and time, only to disappear afterwards in the spectators' memories like self-erasing traces (insofar as the trace "n'arrive qu'a s'effacer"). Makach's persistence on unsettling the traditional hierarchical representation inherent in Moroccan theatre is clearly apparent in her intrusion of the filmic representation, which creates fluctuating identities in a rather volatile time and space. The performative tear/rupture intentionally choreographed at the closing of the performance is an instance of praxis. Live and mediatised performances interact revealing an excess of violence typical to any tearing apart as an act of bursting open of a closed structure. Such moment is far from being a revelatory cathartic moment insofar as the mediatised characters are, by the force of rupture, thrown into being onstage as flesh and blood actors repeating the same text: who will gain Africa?

Intermediality in Theatre and Performance, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 12.
[39] H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, trans. by K. Jurs-Munby, London-New York, Routledge, 2006, p. 93 (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999).
[40] J.D. Bolter and R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media* [1999], Cambridge, MIT Press, 2000[3], p. 45.
[41] E. Fischer-Lichte, *Quo Vadis – Theatre Studies at the Crossroads*, in «Modern Drama», XLIV, 2001, n. 1, p. 60.

6. Performance Studies between East and West

In the present article I have attempted to offer some elements of reflection upon middle-grounds of performativity beyond post-colonial hybridity, where binary relationships between East and West dissolve and become more and more interwoven. Ultimately, the search for thematic and conceptual crossovers of different performance practices remains an open enterprise. It remains still a great challenge for most subaltern scholars to critique post-colonial hybridity and reflect upon the interweaving prospects. For more than ten years my concern with theatrical hybridity was central to the study of the various forms the subalterns perform back while repeating master models, yet in a different way or rather a different sameness of «almost the same, but not quite»[42]. But do we have to consider hybridity as the ultimate and inexorable condition of all post-colonial subjectivities? Or shall we think of it as a road map leading to alternative exchanges? These post-colonial subjectivities are just as diverse, and their histories just as varied, as the people who were colonized. Today, there is an urgent need to perform anew the post-colonial stance; hybridization remains a first step.

It goes without saying that the field of Theatre Studies is rapidly being re-shaped by the performative turn, abetted by the rise of multiculturalism, inbetweenness, and interdisciplinarity of Performance Studies. One can trace back the age-old logocentric privileging drama over performance and text over context to Aristotle's notion of spectacle that «has, indeed, an emotional attraction of its own, but of all the parts, it is the least artistic, and connected least with the art of poetry»[43]. Inherent in Aristotle's assertion is the dependency of spectacle on dramatic poetry. Such dependency has informed Theatre Studies ever since Aristotle. Diana Taylor invites us to renew our perspectives on theatre:

> In order to appreciate carnival […] or indigenous performance […] or women's use of spectacle for political organizing […] we had to abandon traditional notions of theatre and culture, we had to replace the word theatre with performance, a term that allowed us not only to include all sorts of spectacles that "theatre" leaves out but to look at theatre itself from a more critical perspective[44].

Admittedly, traditional Theatre Studies entered into an era of self-questioning regarding the specificity of its proper methods and its autonomy as a discipline within the humanities. Expansive currents of self-interrogations merged together with others from various disciplines and created the context of uncertainty in which many theatre scholars presently practice their research. The metaphor of the labyrinthine library of Babel has served over time for referring both to the complex morphology of performance cultures and to the complexity of reading texts that are ephemeral, obscure, hermetic, and diffuse. It is once again the return of the labyrinthine trope that accounts for the current performative turn. Thus, textual modes of understanding theatrical performance have been rephrased in a radical way.

[42] H. Bhabha, *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 1994, p. 86.
[43] Aristotle, *The Poetics*, p. 29.
[44] D. Taylor and J. Villegas (eds.), *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin America*, Durham-London, Duke University Press, 1994, p. 11.

Maria Shevtsova

INTERDISCIPLINARY APPROACHES AND THE SOCIOLOGY OF THEATRE PRACTICES

The time has come when the term "sociology" is no longer automatically met in the presence of academics working in Theatre and/or Performance Studies with an ironic smile – a polite manifestation of dismissal, among others that, over the years have been less courteous. In the later decades of the twentieth century, the mere breath of the word invariably elicited the response that sociology was fundamentally about facts, graphs, and, worse still, statistics, and was thus alien to the creativity, artistic motivations, genres, forms, styles and processes of rehearsal and construction integral to the making of theatre. Sociology, then, was pictured in a comical reduction of its intellectual range to confirm the theatre's unique identity.

It was presumed, furthermore, that theatre centered on its own affairs, cocooned in its isolation. When its accent was not on text and dramaturgy but on *performance*, that is, on the *doing*, here and now, of both imagined and concrete actions in a dialogical relationship with spectators (*spectacles* or *spettacoli* are the appropriate terms whose exact equivalent is inexistent in English) – when performance happened, theatre asserted its character of practice, which its practitioners took to be its specifying feature. Researchers, whether in tacit or overt accord with this totally accurate premise, thought more about what might be called the internal dynamics of productions, devised pieces, mime, dance, media interactive art, fantasy interjections and anything else that could be located as "performance" than about the social impetus and impulses involved in them. By the same token, little attention was paid to the question of how theatre/performance was uniquely itself, so to speak, while it also fully contributed to the societal dynamics within which it was practised and, which, in some way or other, refracted those dynamics, placing theatre/performance practice in the context of time-space and place.

Indeed, researchers of the late twentieth century usually did not recognize the principle of the "social" at all, unless they were theatre historians, who were a notable exception to the general rule. Simple factors like budgets and box-office receipts, on which the very existence not only of established theatres but also bourgeoning experimental companies or individuals relied, were cast as financial, infrastructural concerns that, yes, affected the survival of practitioners, but were on the outskirts of theatre practice as such. In other words, what I have called the principle of the "social" was decentered or just simply extraneous – a matter for fund-raisers, administrators, ideologues and even politicians, when political interests like cultural policies and electorate audiences were at stake. It was not, however, for theatre artists devoted to their creative processes, skills and art or craft, or for researchers concentrated on theatre scholarship, which they similarly considered to be removed from mundane preoccupations.

Yet, decentering of this kind has lead to myopia, like not noticing, for example, that Grotowski's "poor theatre" was not solely tied up with aesthetic choice, and so with the anti-aesthetics of bare space, few props and sobre dress. Nor were the anti-aesthetics – the "poor" semioses – cultivated by the Theatre of Thirteen Rows founded with Ludwik Flaszen in Opole in 1957 exclusively to do with a quest for a more genuine, "pure" type of theatre, unshackled from convention. They were, as well, a socio-political protest against "official culture". "Poor theatre", for all its explorative powers, which Grotowski developed in the 1950s and subsequently, was, in addition, closely bound up with a lack of material resources, money included.

Artistic inspiration and the creative possibilities within actual, quite restricted socioeconomic circumstances went hand in glove; and these circumstances initiated to some degree what was to become a definitive working process and also, let us not forget, a potent brand name. Flaszen was to refer, sometimes quite maliciously, to the mystique of "poor theatre" perpetuated by Grotowski disciples who were unaware of its beginnings in very real poverty[1]. And, let it be added, that there were those who probably did not wish to know, for fear of downgrading the exalted status which "poor theatre" had acquired.

Here, in this small example, can be found the usefulness of perception that is open to, if not rooted in, sociological thinking for a clearer, more sharply contoured understanding of theatre/performance practices. Given the established habits of compartmentalized perception, where entities have their separate niches, it is not in the least surprising that sociology could have been viewed as an unwelcome intruder on theatre/performance in its distinction from other fields of activity or fields of «positions» and «forces», in Pierre Bourdieu's words[2]. The idea that sociology is something "other", something *extrinsic* rather than *intrinsic* to theatre/performance, is, where such a notion survives in the present, generally implicit, an assimilated rather than a consciously propagated one. Which does not prevent this idea from harbouring an anachronistic kind of protectionism regarding theatre/performance.

This onward-looking attitude is all the more anomalous because theatre/performance today consists of multiplying practices that an ever-expanding arch of denominators attempts to grasp and secure. Among them are "art", "entertainment", "event", "performance art" and "performativity", with numerous less imposing identifying terms marked into the picture, many with uncertainty as to where or how they are to be placed. The proliferation of practices brings down the borders of what is – or was – "intrinsic" to theatre/performance and thus more or less fixed in perception. In doing so, it questions the validity of any notion determining where the limits might lie of what is – or was – believed to be "extrinsic", elsewhere and thus beyond view.

Rimini Protokoll's work in and out of Germany is a case in point, almost made to measure for my discussion. Take the company's city series, which includes *100 Berlin* (2008) and *100 London* (2012), and which raise the question of where performance

[1] See L. Flaszen, *Grotowski & Company*, Holstebro-Malta-Wrocław, Icarus, 2010, pp. 92-93.
[2] P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, ed. and trans. by R. Johnson, Oxford, Polity Press, 1993, p. 30.

ends and sociology begins in their, nevertheless, theatre-intended, stage-designated productions. Rimini Protokoll's idea of sociology is, moreover, one that welcomes rather than dismisses statistics, since the ethnic composition, gender, age and profession of each city's inhabitants are projected on a pie chart on a screen, accompanied by a voice-off telling audiences the percentages of each category. Or else the facts and figures are given as sheets of computer-projected information.

Meanwhile, the sociological and so also demographical categories of ethnicity, and so on, are illustrated by the groupings of the ordinary people off the streets who have volunteered their services as non-actors for the show. They form living parts of the pie, clustering together on the stage to shape and reshape the pie and/or any other diagram offered for contemplation according to the statistics read out. Perhaps, in fact, Rimini Protokoll has invented a new genre, the genre of sociological theatre?

The idea is worth entertaining, since this performance company is quite confident in its re-assessment of how the theatre can be in the present time, when it does not follow the conventions of professional actor-centered, groomed and polished work. Furthermore, Rimini Protokoll re-evaluates the status of ordinary, everyday people who have no pretensions to visible status by assigning the role of "actors" to them. That is to say that, by becoming "actors" in the theatrical sense of the word (they "act" by doing something in the full view of others, who are spectators), they become agents of action – "actors" – in a social sense (they assume responsibility for themselves by embodying as well as providing information about themselves). In doing its socially oriented production-events – this hyphenated term best covers the company's very particular way of doing things – Rimini Protokoll makes it quite clear that its intentions include the goal of democratizing theatre. This not only entails having theatre accessible, by its interest, to everybody, but having it open to be makeable by everybody: theatre is not exclusive to the professionals of the field, but is inclusive of the creativity in all human beings.

Contemplate, now, Rimini Protokoll's *Remote New York* (2015), which the company calls a "pedestrian-based live art experience", but which can also be described, with less brio and more prosaically, as a «walking tour for people wearing headphones» («New York Times», 12th March 2015). Such a tour, which goes from Brooklyn to Greenwich Village, is a variation on the headphone "discovery" walks of town, country and, on occasion, major highways, organized for the past fifteen years in Britain, and it demonstrates the fluidity of conceptions of performance at the beginning of the twenty-first century. Selected, directed walks like these are meant to ask, as well, what constitutes theatre when the "old" theatre of sitting in front of a proscenium arch is replaced by a participant mode of enactment.

Rimini Protokoll's interest in urbanscapes intersects the perspectives of urban architects keen on rendering cities "performative". Architects of this kind activate cities in order, on the one hand, to raise city-population awareness of surrounding spaces and, on the other, to regenerate cities by recovering and reconstructing spaces that are decrepit, or dying, or lost. The two goals are, of course, interrelated, although the question arises of who, exactly, benefits from revitalized urban spaces? Are they real-estate moguls, the homeless, or whoever lies between these social extremes? And this

very question questions the *modus vivendi* of the "performative": what, exactly, is the "performative" and how, exactly, does it shed light on (or redefine? or rejuvenate?) theatre practice? It is evident that conterminous questions like these of a sociological nature raise their head the moment Rimini Protokoll intervenes in the urbanscape, wherever it may be (it does not have to be New York), as do the sociological inferences that can be drawn from the questions posed.

Rimini Protokoll provides the spaces for a something "inter" that can be devised for theatre performance: in this company's case, the "inter" of performance-non-actor-but-social-actor, which overlaps with sociology and the politics of democracy, holds sway. But the academy, too, taken as a composite institution, whether surveyed on national territory or along the vistas of the networked, globalized and globalizing world, has developed its particular version of the "inter" – the "interdisciplinary" – and so much so, in fact, that "interdisciplinarity" is the order of the day. The trend seems to be particularly strong in British universities, and to query it, let alone to refute it, is to be open to the charges of "conservatism", "traditionalism", "backwardness", and the rest. So invasive is the call to be interdisciplinary that it looks more like a matter of command and coercion than an invitation to the free embrace of interdisciplinary delights.

Theatre and Performance Studies have been far from immune to these extremely noticeable pressures in Britain today, and they have been exerted across all fields of study, including mathematics, the intellectual discipline seemingly least likely to step out of its specialist domain. Of course, interdisciplinary work has to do with opening minds, broadening horizons and expanding knowledge. At the same time, it appears, at least in Britain, to have as much to do with such institutional imperatives as cutting university costs; it could even be said that the financial drive is operative in a more persistent and accelerated fashion than the intellectual one, which interdisciplinary ventures are assumed to promote.

One example of financial consideration may here suffice, that of collecting much larger numbers of students in one centralized "interdisciplinary" course rather than squandering labour on so-called duplicated courses across smaller classes in different disciplines. After all, interdisciplinary courses pool teachers, who will give one or two classes in their specialism within, say, Theatre Studies, Sociology, Philosophy or Visual Arts, to a given interdisciplinary course over the ten weeks of a trimester, thereby freeing them to teach additional classes in their "home" discipline during the same ten-week period. In the meantime, new students to fill the new slots opened up by a teacher's having more available time will have been recruited by the drive for expansion. Currently, expansion is designed not only to cover university costs and prevent failure (failing institutions, like "failing" departments in them, are closed), but also to make profits and ensure sustainability in the increasingly aggressive competition between universities. Never has the competition for students been so strong in Britain as now, 2015.

There is no need to be cynical as regards realities; these realities are bad enough without the debilitating effects of cynicism. Even so, much can be said against this type of piecemeal interdisciplinarity where a bit of this and a bit of that from disparate areas

are more or less set side by side, and sometimes juxtaposed against each other, mostly so as to look at topics A, B, and C from different disciplinary angles. These angles may well encourage a plurality of views, adding layers to A, B, and C, or breaking them up in kaleidoscopic fashion to render them more complex than at first meets the eye. This smorgasbord of sightlines may certainly be instructive to varying degrees of success. Meanwhile, the alternative approaches presented by teachers X, Y and Z are not only disconnected from each other, but there is no continuity of thesis, thought and argument in respect of object A or question C. In short, there is little or no capacity available for depth and for something resembling the synthesis and the integrated approach of the holistic cast of mind that should, desirably, be driving interdisciplinary work.

In the end, the methodology of the interdisciplinarity fervently promoted as innovative for our times is, in actual fact, a re-run, albeit with adjustments to contemporary idioms, of the interdisciplinarity born of the 1960s and the 1970s. Within that past frame, *Hedda Gabler*, for instance, was analyzed from a Theatre Studies viewpoint (structuralist semiotics for the 1970s), then from Feminist Studies, then from Psychoanalysis, then from another subject – today it would be the Cognitive Sciences and Neuroscience – and so on. The components might change, but the methodology is still one of compartmentalization or, in the words of a popular protest song sung by Pete Seeger in 1963, it is the methodology of "little boxes, little boxes", even if they are not ostensibly "all the same" (their fate in Seeger's song).

Value is always to be had from another content, even, allow me the joke, when it comes from Pandora's box. However, where is the "inter" of the enterprise? Where are simultaneously flowing interchange and exchange, the dialogical to and fro amid diversity, the texture of threads weaving in and out of debate, and the dialectical urge for engagement and interconnection? Where are these processes, since all of them precipitate formulation, transform concepts, highlight neglected or even unnoticed aspects of areas, or whole areas, and advance thought?

It is not my intention to offer you a "history" of interdisciplinarity, interesting though the subject may be. Yet my remarks are necessary in order to indicate how the principle of the "social" referred to earlier is imbricated, right there, unavoidably, one might say, in the very terms guiding this conference, their key term being "theatrology". "Theatrology", by the way, is not an English word, but the study of theatre ("-ology") implied by it is at the heart of this conference; and if there were no academic sector (devoted to an intellectual discipline) to study it, we would not be here, "thinking the theatre". We might never have existed, or we might have been sacked, by now, as proponents of a "failing" discipline because it had not generated enough capital. It is plain that, even without lost employment, increasing stress on profitability will eventually have consequences for the very content, form, and methods of study, not to mention, crucially, their quality, defining our collective body of knowledge and thus, too, our "-ology". So my observations are very much to the point.

Nor, within the area of the interdisciplinary, will I chart the emergence and spread of "interdisciplinary performance", as it came to be known some ten years ago in Britain, following such internationally disseminated synonyms, or near-synonyms, as "inter-art", "inter-media", "multi-media", "mixed media" or "hybrid" performance.

The notion of the "hybrid" has circulated for decades, having grown out of, and become applicable to, Robert Wilson's astonishing subversion, from the earliest 1960s, of fixed artistic categories. The merger of categories and so the dissolution of boundaries between them, which is typical of Wilson's work, provided significant challenges. Thus, what was possibly an installation was also a sculpture, was also a painting, was also performance art, was also dance, was also opera; and his destabilization of forms, together with their reinvention in new co-ordinations, continue to inspire artists of different kinds to this day. This area of "performance" warrants its history too, but my rapid observations serve the purpose of embedding the "sociology of theatre practices" which is integral to my argument and which now comes briefly into focus.

The sociological dimension of my discourse has been present all along, sometimes rather unobtrusively, since it was necessary to establish the frames of reference first. Sociology is the study of societies in their many varieties and varying dynamics, and several questions press forward: what, other than history, could be more multi-layered, more complex, more fraught with difficulties, contradictions and problems than societies – their structures, systems, institutions, peoples and the lives of people going about their business in finite time, space and place?

Is sociology an interdisciplinary study by virtue of what it studies, that is, societal phenomena? How can such phenomena, which incorporate theatre practice, be understood, explained and appraised without at least some recourse to the tenets of history, economics, politics, anthropology and more, depending on what, exactly, is the subject of study? Since theatre is made within a discernible conglomerate of people known as "society" by practitioners who exercise their agency – they are *doers* of meaningful actions in society and are thus social agents – the issue is not whether the theatre is social, but *how* to use methodologies that identify this social without losing sight of, or diminishing, the creative-artistic energy embodied in the theatre.

The aim is to have these methodologies operate synergistically in the holistic fashion referred to above, and this is what the sociology of theatre and performance aspires to. Yet the aim cannot be achieved unless it is understood, at the outset, that a holistic rather than "little box" approach necessarily entails an interdisciplinary methodology on two counts: the object of study of sociology is society, and what constitutes society is multi-sided, multi-layered and rooted in, and open to, multiple different factors and forces at play simultaneously; theatre (the second "count" at issue), in whichever way it is defined (and however "performance" is defined) is affected by the same multi-sided and multi-layered factors and events that are coterminous with it. Grotowski's "poor" theatre served as an example earlier of how multiple factors other than aesthetics (social, economic, and political, each to be grasped in the "language" of sociology, economics, and political science) were at play in Grotowski's supremely artistic endeavour.

Another example, this time of Ariane Mnouchkine's *Macbeth*, which she staged in 2014, is also useful. It is important to notice that Mnouchkine directs and her actors perform in the Théâtre du Soleil's customary *théâtralité* – a heightened, exaggerated, physically pronounced and fully exteriorized mode of performance, which is the antithesis of inwardly gestated psychological realism, as Mnouchkine intended

it to be. Her position on *théâtralité* was not solely nurtured by her artistic aversion to life-like theatre. It was, as well, motivated by her desire to build a large ensemble company that was capable of devising its own scripts and its own ways of playing; and this passion was fed and helped by political and economic support in the 1980s in the shape of France's Ministry of Culture. *Macbeth* is still the fruit of the accumulated confidence, in cultural and social terms, which allowed Mnouchkine to construct a faithful audience along with her large company, which sustained her artistic aims in the longer term. Her theatre practice did not happen by itself, in a vacuum. Nor did it survive simply because it was "great" art.

The notion of practice invoked here and referred to in the title of this text emphasizes both the "doing", that is, the making and performing of theatre, and the idea that purposeful doing in societies such as making theatre is a social practice. When theatre is viewed as a social practice, its construction collectively by actors, directors, designers, musicians and many more collaborators in concert is properly acknowledged: it is "social" in the sense that it is not a purely individual action, let alone purely an action of genius that is accountable only to itself and is unaccountable to any social influence or impact.

It is "social", too, in that it directly communicates sense and meaning to different groups of spectators in different ways, thereby triggering processes of interconnection, as well as of conscious and unconscious interaction between these spectators, the performers who are playing, and their performance. Elsewhere I have detailed more points that help to explain why theatre is a social practice, all concepts that can be harnessed to deal methodologically with this practice[3].

Three main principles among a good number of them indispensable to the methodology of the sociology of the theatre and performance may here serve as points of reference. They are "context", "cultural specificity" and "social group".

Context and the processes of contextualization are essential for several reasons. First, they situate chosen works in concrete time-space and place. Situation allows – second point – precise identification of the particularities of those works, also in respect of their differences and similarities with other theatre works. Such links or dissociations can be traced within narrowly defined time-spaces, as well as across quite wider gaps separating them. They can also provide considerable insight into the shifts and changes of theatre and why they have occurred. Identification and apperception of this kind necessarily entail interdisciplinary research.

The third reason, then, interdisciplinary research – not in boxes, note again, but in crisscross interaction – provides scale, depth and resonance, and highlights this or that aspect of a cultural, religious or economic order, or whatever other order proves, during research, to bring out the importance of the works, or people, or conditions, or forces in play that are being examined.

The fourth is the dissolution of the notion of "background" as "backdrop", and the emergence of a fluid, dialectical relation between work and context. Contextualization

[3] See M. Shevtsova, *Social Practice*, in B. Reynolds (ed.), *Performance Studies: Key Words, Concepts and Theories*, London, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 297-203.

throws into relief (*mise en relief*) diverse factors, and facilitates a researcher's understanding of the interconnections between the immediate, central focus of the research – its subject – and what is known merely as "background" in old-fashioned non-dialectical approaches. In the latter approach, background, once ascertained, is kept *in* the background as a kind of backdrop, like an old-fashioned painted backdrop of the theatre.

Backdrops, as a design method, have been superseded since the beginning of the twentieth century. Meyerhold was in the lead, deploying designs that were no longer simply pictorial or illustrative, but were actually used and manipulated by actors, making them integral to acting. Think of Lyubov Popova's construction for Meyerhold's production of *The Magnanimous Cuckold* in 1922, which, besides being artistically revolutionary, was redolent with the political, social and cultural expectations and aspirations of the 1917 revolutionary period. It is this type of integration of contextual material in the subject, and not left parallel to the subject as "background", that is required for clarity of understanding. Fifth, contextualization guides and helps to answer the question "why?". This is probably the single most important question of the sociology of theatre practices.

A sketch of how contextualization might operate concretely can be drawn from the example of *Lady Macbeth*, adapted from Shakespeare and directed by Han Tae-Sook in 1999. The production was part and parcel of a major social turning point in Korea, when the country, after the financial crisis of 1997 – so serious that it was monitored by the IMF – was exposed more than ever before to the market forces of globalization; and this increased exposure virtually forced the government to abolish its ban on Japanese electronic games, animations and similarly so-called popular-culture goods. The Japanese electronic invasion on the hearts and minds of the young was suspect because of Japan's colonization of Korea (1910-1945) and such atrocities as enforced sex work by Korean women during World War II.

Until as recently as 2014, Korea was still seeking an apology from Japan for these war crimes. Opened-up trade relations with Japan softened attitudes, including towards Japanese-imported theatre, Shakespeare also being an item of this importation. Koreans, in any case, had adapted Shakespeare, as already acculturated by the Japanese, in the late 1930s. Korean translations began to appear in the 1980s. However, the scars of Japanese occupation had remained, to be exacerbated not only politically, but also in socio-psychological and moral terms by the Korean War, on the one hand, and the division of the country into North and South Korea, on the other. The protracted impact of Korea's division into two warring parts on people's perceptions and behaviours continues, often present in subterranean ways in new plays and productions.

A veritable stage renaissance of Shakespeare in the 1990s came out of this entangled context, here outlined from longer as well as shorter views. All Korean social classes and strata find it exceedingly difficult to bear. Shakespeare, in the 1990s, was seen as dealing with issues that had contemporary resonance rather than promoted the "givens" of the ruling foreign elites; or, for that matter, that pampered the tastes of the national moneyed elites.

Such a shift in perspective was propitious for women playwrights and directors. They were a small but feisty social group, defined and definable as a cohesive rather

than random group by the women's education, professional standing and social commitment. They can be grouped, as well, due to their shared sympathies regarding Korea's future and the role of women in it. In addition, they shared views concerning the future of Korean theatre, its prospects as a site of freedom, courage and innovation in a legitimated patriarchal theatre structure that was virtually an exact microcosm of the ambient patriarchal social structure. Han Tae-Sook cut out various male parts from Shakespeare for her *Lady Macbeth*, reshaping it from a female point of view on power usurped – a theme of great consequence to a country whose power had been illegitimately taken more than once by colonization.

Most important of all, however, was her concentration on Lady Macbeth's internalized emotions of guilt, shame, frustration, resentment and sense of loss – in short, on the Korean notion of *Han*, which is the collective internalization and memory of these emotions, secreted during colonial domination, military dictatorship (1960s to 1980s), and a nation divided. The specificity of *Han* to Korean culture – and here is the "cultural specificity" earmarked earlier – in its primary importance for the production cannot be underestimated. When specificity is justly acknowledged, the contextual explanations stemming from it and the production's formal-compositional features illuminate each other, accounting, to a certain degree, for the aesthetic choices made, while giving them their full value as aesthetic principles of the work.

A predominant aesthetic feature of *Lady Macbeth* is its trance-like quality, and more specifically, its recall of the shamanic ritual of *Gut*[4]. Trance in the production certainly plays on shamanic sounds and movements in the framework of which Lady Macbeth seeks to heal herself of the shame and guilt that she has brought on herself and others, especially Macbeth. She becomes, in the course of her expiation, a shaman who, in Korean ritual (as, for that matter, in Siberian ritual) is capable of healing collective malaise – the *Han* recognized within Korean society.

The production's voluntary ownership of Han is similar to that of the foremost Korean director Oh Tae-Seok, who is also a playwright of renown. Oh Tae-Seok, when discussing his production of *The Tempest* in 2011, said that all his work is an apology to the younger generations of Koreans for having failed them (8th August 2011 in my public conversation with him at the Korean Cultural Centre, London). Many actors of his company, Mokhwa Repertory, are very young. Master Oh, now 75, asserted that his shame, together with the shame of his entire generation, was their inability to exorcise pain and reunite Korea. His endeavour to "modernize tradition", as he puts it, by which he appropriates shamanism, among other bases of Korean traditional culture for his Shakespeare productions, is his way of drawing the consciousness of the young to their cultural heritage and of making its beauty their pride. Shakespeare, if a vehicle for this journey, also helps them to deal with modern Korean society. In his interpretation, Shakespeare's preoccupation with the conundrums of what it is to be social is exactly why his plays can be staged today.

[4] J.-S. Shim, *Female Trance in Han Tae-Sook's Production of "Lady Macbeth"*, in «New Theatre Quarterly», XXV, 2009, n. 1, p. 70.

Countless instances of cultural specificity in its knotted ties with socio-cultural, economic and political contexts and theatre practices, which is integral to these contexts, come to mind. Not last among them is a scene from Yukio Ninagawa's *Hamlet*, whose eighth staging he mounted in early 2015. The scene concerns the play within the play known as the *The Mousetrap*, which Ninagawa's actors performed in the style of Kabuki. Kabuki throws into relief the modern stylization for which his productions are celebrated. Simultaneously, his signature stylization leverages the cross-cultural dialogue for which his productions are known.

Yet Ninagawa's bow to Japanese cultural tradition can be taken in *Hamlet*, as elsewhere in his oeuvre, to be a subtle protest against the worldly ambitions so typical of the economically networked world to which Asia, like Europe, is subordinated. The thread of sociological thought, together with the defense of cultural tradition embedded in it, is right there in Ninagawa's stage poetry. Comprehensive research on Ninagawa's position regarding the defense of traditional Japanese theatre within the contemporary Japanese theatre field may well show that he is not alone to take this very position; that, indeed, a social group exists which holds a similar position and which, in a similar way, suggests that the globalizing world may be disempowering societies rather than empowering them, as the reigning ideology asserts. From a methodological point of view, consideration of a demarcated field of theatre allows research to centre on these and numerous other questions, all of which shed light on the importance of the theatre and why thinking about it matters beyond academic inquiry[5].

[5] See M. Shevtsova, *Sociology of Theatre and Performance*, Verona, Qui Edit, 2009, pp. 21-109.

Bonnie Marranca

JOAN JONAS: THE THEATRE OF DRAWING

I

My topic here today is performance and drawing, a relationship that I have been very interested in over the last several years. In fact, my research has revealed a significant number of visual artists, theatre directors, performers, and choreographers now working in the fields of performance art, dance, and experimental theatre who use drawing in one form or another as an element in their artistic process. Drawing in relation to performance has been largely overlooked as an area of exploration in both theatre and visual studies, and neither has it been central to performance history or research.

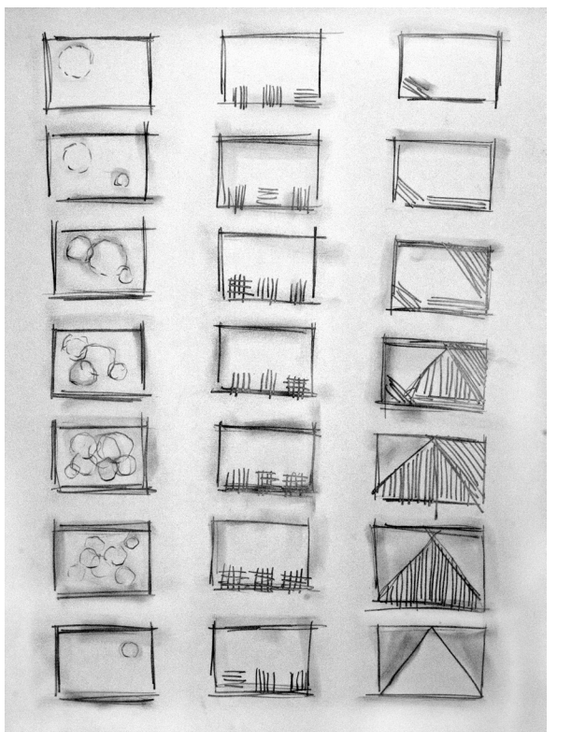
How does the drawing come into being? Does the drawing generate the movement for a performance or does the imagined performance generate the movement of the hand? Drawing in a notebook or in a studio setting characterize some approaches, but drawing during performance commits the performer to embodiment in an entirely different sense. The study of performance and drawing begins by exploring how this energy moves from act to gesture, from the body of the artist to the body of the performer.

Looking at a drawing is trying to look into the mind of the artist. Where does the drawing begin and where does it end? What is it one sees in the intersection of performance and drawing that is by its very nature process-oriented, experimental? Drawing is private, performance a public act. Drawing is a kind of performance imaginary. It can take the form of map-making, or notebook sketches and scribbles, or a collage of texts and images, or a notation, a diagram, a performance score. Drawings can be trance-like or ritualistic, even chaotic. Sometimes the mark-making is a drawing on the body of the performer and at other times the performer embodies the drawing. Is the body a pencil? Is drawing a performance?

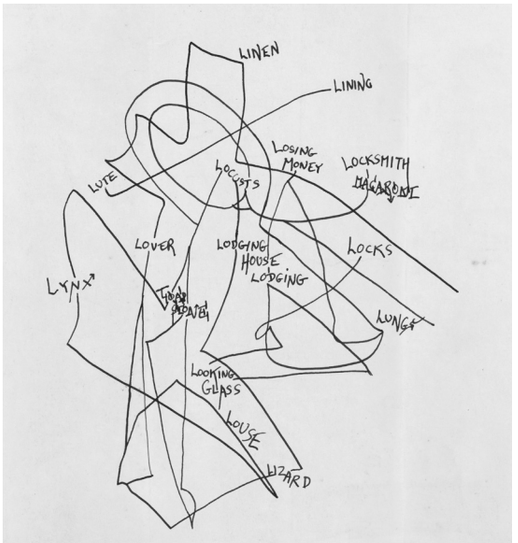
The privacy of the drawing complicates the certainty of whether the idea for the performance generates the sketch or the sketching on paper generates performance ideas. For the artist, moving from paper to the physicality of the performing body is to animate a line through time and space. Very little is known about the artistic process that develops a drawing from a work on paper to a completed performance. How is line related to motion? Is there a new meaning of portraiture in the drawn line? Where does it begin in the mental process? The mystery of the action from thought to hand to paper, settling into the ephemerality of performance, is what lends majesty to the condition of presence.

Though my focus is the American visual artist Joan Jonas, as a prologue to that discussion I'd like first to show some drawings by a sampling of artists who bring together performance and drawing in very diverse ways. For reasons of time I will move rather quickly through this selection of images and descriptions.

- Robert Wilson, *The Threepenny Opera*. Wilson's art is truly works on paper. First he draws the entire production as a visual book and then he stages that structure.
- Dick Higgins, from the *Graphis series*. I have been fascinated to learn of the nearly 150 Graphis works that the Fluxus artist created over a decade, starting from the late-1950s. He called them "notation", "calligraphic work", "photomusic", "drama", "process notation", among many other terms. They can be done by any number of people.
- Hiraku Suzuki, *Live Drawing Performance*. The visual artist explains his work in this way: «The most important point of my live drawing performance has always been a complete improvisational process of conversation with a particular circumstance. I put my body as just one element that is the same as the space, time, and sound. These elements function as limitations, but at the same time as possible surfaces for discovering new things».
- Francisco-Fernando Granados, *Spatial Profiling*. Here is a text by the artist on his performance: «face touches wall / repeatedly outline profile using mark-making tool / move through space / abstract pattern results».
- Carolee Schneemann, *Up to and Including Her Limits*. A well-known photograph of the artist who spends the entire performance in a trance-like state, swinging from a harness, and drawing on the floor and walls over the entire space. The body acts as a pencil.



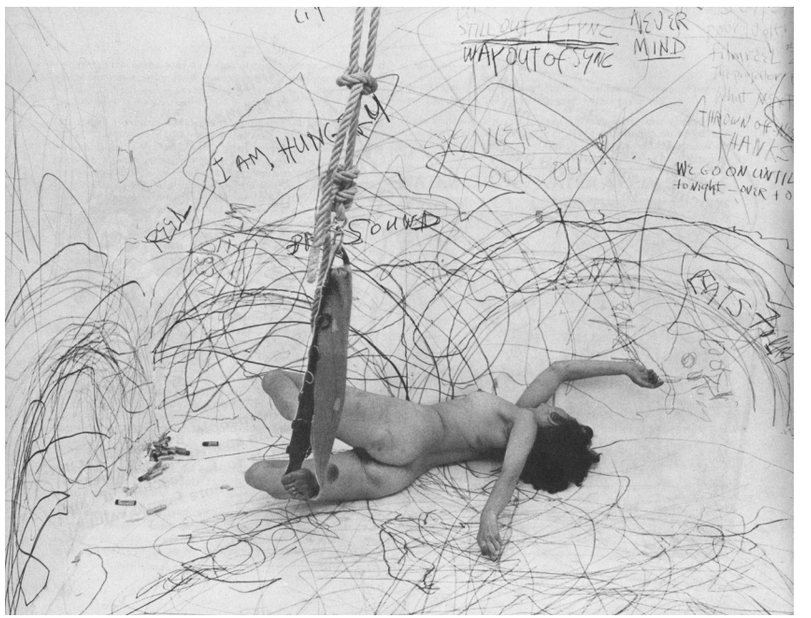
R. Wilson, Drawing of scenes from *The Threepenny Opera*, pencil on paper, 17" x 24" (photo: L. Leslie-Spinks).



D. Higgins, *Graphis No. 82*, ink on paper, sheet 10 11/16" x 10 15/16", The Museum of Modern Art, New York, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift, 2008 (©2013 Dick Higgins).

H. Suzuki, Live Drawing Performance with Poetry Reading by Shing02, 5th May 2009, at 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, earth, acrylic, and marker on paper (photo: H. Ikeda).

F.-F. Granados, Close-up from *Spatial profiling…*, performed for Mayworks, Festival of Working People and the Arts, Toronto, 2013, three-hour performance and site-specific drawing, dimensions variable, marker on wall (photo: M. Lugo).



C. Schneemann, *Up to and Including Her Limits*, 1973-'76. Performance and live video relay, crayon on paper, rope, and harness suspended from ceiling, The Kitchen, New York.

II

It is indeed a fortuitous moment for me to be here in Italy speaking about the visual artist Joan Jonas, who is representing the United States at the Venice Biennale this year. Based in New York, Jonas is an artist who has helped to shape the histories of performance and video, widely admired for her sustained achievement in performance, video, sculpture, installation, photography, film, and drawing since she began her artistic work in the 1960s. There has been a very clear through line in this body of work, dating back to such early performances as *Organic Honey's Visual Telepathy*, *Vertical Roll*, *Mirror Pieces*, *Double Lunar Dogs*, *The Juniper Tree*, *Volcano Saga*, and up to the last dozen years with *Lines in the Sand*, *The Shape*, *The Scent*, *The Feel of Things*, *Reading Dante*, and *Reanimation*, my focus here today. The consistency of her work, at the center of which is her own body, is most apparent in the mirroring and filming of images, the incorporation of myth, mask, and ritual, the act of drawing as a performance element, and the attention to nature and animals. Her worldview moves between the ancient and the contemporary or, to put it another way, folk culture and avant-garde ideas.

Encompassing all of those qualities in the poetics of performance, the artist's most recent work, entitled *Reanimation*, was first performed in 2013 in Kassel, Germany, at dOCUMENTA (13), and that same year again in New York at the Performa Biennial. *Reanimation* exemplifies the multiplicity of Jonas's vision in its numerous technologies of performance: drawing, video, photography, movement, music, literature. Jonas points to the new ecology of arts, all of the elements in a single work shaping the intertwined tracks of text, action, video, light, and sound. In this elaboration of interdisciplinarity, art is understood as a language. *Reanimation*, made with the composer and jazz musician Jason Moran, takes as a point of departure the 1968 novel *Under the Glacier*, by the Nobel Prize-winning Icelandic writer Halldór Laxness. In the last essay she wrote before her death in 2004, an introduction to a new edition of the novel, Susan Sontag praised its uniqueness in encompassing so many kinds of writing: science fiction, philosophy, dream, comedy, and allegory – an «anti-fictional fiction», she called it[1]. All of these categories suit Joan Jonas, who takes her inspiration from poetry, image, and myth, and, in particular, Nordic culture.

Perhaps I should say that Jonas *draws* her way into the world of the work she is making. For *Reanimation* is not a performance *about* a particular subject but rather one that demonstrates its *process* of being made through various forms of performance, primarily drawing. In the very act of drawing Jonas develops a relationship to the video image and projections of photographs, maps, and newspaper clippings, responding to them literally as works on paper. Her theatre of drawing unfolds while she is also drawing it and being watched in her drawing process by the audience. She is both narrating and embodying the narrative, and in her distinctive matter-of-fact, uninflected voice, she recites fragments of the novel, live and pre-recorded.

[1] S. Sontag, *Introduction to New Edition*, in H. Laxness, *Under the Glacier* [1968], New York, Vintage Books, 2005, pp. VI and X.

The subject matter encompasses human activity and ever-changing nature, the lives of flowers, birds, and bees, and philosophical reflections on light, the body, history, and time. Natural history is inseparable from the history of the world in Jonas's perspective.

The varieties of time bring a profound dimension to the work in its embrace of cosmic time, performance time, and documentary time. The glacier at the heart of the story exists as a solid mass that in another state is also capable of melting. Thus, it is a transformational medium. In *Reanimation*, structured as it is by process, which is just another name for transformation, performance history is brought together with natural history. The climate of this world is constantly changing through the chaotic uncontrollable natural forces of snow, glaciers, storms, and lightning that also alternate with bright sun and calming waters. Jason Moran's live music, often percussive, and continuous throughout *Reanimation*, can make piano keys sound like icicles and the images of water ripple like Debussy. The sound design is not mere accompaniment; it is integral to the performance process. As Jonas explains, «it was part of my body and my space»[2].

If Jonas offers only the barest selection of images and extracts from the novel, all the while she responds to its philosophical grandeur in the performance space, even drawing over the moving video images of the landscape, and the animals, objects, and people inhabiting it. The act of drawing generates the *flow* of the performance. Drawing is not seen as a discreet activity. It is never used as an opportunity to glorify "*the artist working*" in any self-conscious sense because Jonas, who frequently draws standing at a waist-high table to the side of the film screen, casually tosses the drawings she's just made onto the floor next to her. She also did that in another recent work, *Reading Dante*. Jonas draws her way into the images, many of which are her own; for example, she draws over her own video footage and outlines images in her own photographs, as if to generate new experience from memory. A small video camera records her in the act of drawing and projects it on the screen. More and more it seems to me that for Jonas drawing is a form of speech. Everything functions as a visual language.

Jonas, in a kimono-like robe, ruffled tunic, slippers, and leggings – all in white – and at times wearing a fanciful blue hat, acts as a conjurer turning images from one medium into another. She dances in front of the screen blowing on a whistle and waving noisy shakers, losing herself in a video landscape of shimmering conical forms that generate transcendent patterns. Her visionary cinema suggests a symbolist belief in the image as a source of knowledge. There is an acceptance of its mystery and beauty and speculative force. At some moments during the performance Jonas is standing in front of the screen as the surface of her body merges with it; at other times she is at her table speaking the Laxness text, or drawing or manipulating material (an assistant, who sits off to the side, sometimes helps with the technical elements, though she is never conspicuous in the narrative).

[2] B. Marranca and C. MacDonald, *"Drawing My Way In": Joan Jonas in Conversation with Bonnie Marranca and Claire MacDonald*, in «PAJ», <XXXVIII>, 2014, n. 107, p. 54.

Jonas draws looking at the screen or turned away from it; drawing has its own life. She occasionally sits at the opposite side of the performance space at a low table a few inches from the floor, blowing on a toy horn. Nearby is an easel she sometimes draws on. She also performs in front of the screen, for example, wearing a mask and drawing an outline of her body. By her own admission, Jonas experiences drawing in performance as ritual. In the last scene of the work she seems in a trance, sitting at the small table, wildly lost in her shaking of bells and noise-makers while in the video image the tall shadow of a figure walks across a snowy landscape. Then she reads from the text: «Time is the one thing we can all agree to call supernatural. It is at least neither energy nor matter; not dimension either; let along function: and yet it is the beginning and the end of the world»[3]. The nature of time is complicated in this work because of the tension between the live figure and the mediated image that overlaps. It gives the feeling of Jonas wanting to get inside the landscape, to follow the novel's characters into the center of the earth. Drawing is movement, travel. In a very real sense, *Reanimation* is a journey, even more so a quest. Drawing and water and lava images provide constant flow.

Jonas is frequently seen drawing for the camera, which is videotaping her drawing as she is standing at the side table while simultaneously projecting the drawing over the photograph or video image on the screen, producing a layering effect. Sometimes she is not even looking at the paper. In other segments she is drawing with oil stick on the end of a long stick that elongates her arms. In her work *Lines in the Sand* she drew with a rake in a sandbox. In *The Shape*, *The Scent*, *The Feel of Things* she drew abstract shapes on black photographic paper on the floor. *Reanimation* is brought to life through the relation of drawing to the screen image, to sound and text. It absorbs its force from multiple technologies. Her aesthetics of performance can also describe a new kind of synesthesia. «Drawing involves the body moving in different ways in space», says Jonas[4].

The references to media shouldn't give one the impression that *Reanimation* is dominated by an excess of new technology. In actuality, it is surprisingly "low tech", a study in the way an artist works with materials, in the full presence of the audience. A "low tech" example is the creation of percussive sound effects made by crumpling paper picked up by a microphone; or, a plastic sheet manipulated in front of the camera is projected live on to video images of water to make a luminous overlay; in another instance, ink is ingeniously poured on paper as Jonas draws with ice cubes that melt into abstract images projected on the screen for a parable of the dandelion and bees; and yet again, she plays with simple child's toys like horns and bells to generate sound. Little mechanical dolls and toy animals are moved around in water for surprising effect in one video sequence. In the same scene, the small video camera at her table captures loose marbles that are spread in all directions while she makes chalk scribbles with her movements, layering this activity on the watery screen image. If *Reanimation* illumines the worldliness of Jonas, it also highlights the value she gives to ordinary things. On occasion, there is the simple pleasure of seeing Jonas's hands framed in the screen as she is videotaped holding photographs up to the camera, the vein lines on her hands visible.

[3] H. Laxness, *Under the Glacier*, cit., p. 81.
[4] B. Marranca and C. MacDonald, *"Drawing My Way In"*, cit., p. 39.

What is always evident is the integrity of objects. After all, Jonas is also a sculptor. Similarly, there is a sense of privacy in the work; hers is the art of a dreamer, a reader, a woman who respects economy of means and the ineffable nature of the universe. There is a certain poignancy in observing an artist who retains a child-like wonder as she approaches her 80th year, a gift sparingly given to older filmmakers, as in the case of Fellini or Buñuel or Varda or Bergman or Ozu.

Humans, dolls, animals, objects – all species are honored in this work that takes as its purview the cosmos – earth, sky, and sea. In the Jonas bestiary there are horses, sea lions, fish, birds, bees, polar bears. In one of the most transformative scenes of *Reanimation* Jonas is sitting on the floor in front of the screen, whose image shows a large number of goats filling the video image. In this humorous scene it looks as if she inhabits the same space, the surface of her body and the surface of the screen in effect merging. The goats are making lots of noise and Jonas, arms raised, is waving rattles through this cacophony of transpecies dialogue, as if she were someone living in a new society. Long before animal studies came to be a branch of performance studies or before anyone spoke of the posthuman, Jonas had been populating her works with her animal friends, particularly her beloved dog Zina.

If the story of the dandelion and the bee transmits one lesson of the natural world, the snow bunting offers another. The little bird is observed in three narrative forms: text, drawing, video. A telling passage from *Under the Glacier* is heard as Jonas's voice on tape. This is what she says:

> It's a pity we don't whistle at one another like birds. Words are misleading. I am always trying to forget words. That is why I concentrate on the lilies of the field but in particular the glacier. If one looks at the glacier for long enough words cease to have any meaning on earth[5].

The text fragment presents the listener with the dilemma of measuring language against the immensity of nature, especially when spiritual matters are concerned.

Of course, it is only a short step from any nature references to the ecological condition that is our legacy. Nonetheless, *Reanimation* is not a statement or documentary. Jonas's poetic mode of performance opens up to a landscape of imagination, of light and dark and symbols and ghosts, of technologies and ritual, of multiple species and animate objects, of myth and modernity where the spectator is invited to wander in search of meaning and metaphor. At its most transcendent, the work is an "animation" of the Laxness world. The wisdom and clarity and courage that we desire of older artists are in the very climate of this work. Some may refer to it as "late style". I regard *Reanimation* as a chamber piece manifesting the aspirations of literature and myth – a bestowal of gravitas on performance art in the 21st century.

Joan Jonas… oh, lady in white… dancing in the snow… How do you turn media into magic and a blank sheet of paper into a line leading to eternity?

[5] H. Laxness, *Under the Glacier*, cit., p. 77.

J. Jonas, *Reanimation*, dOCUMENTA (13), Kaskade Theater (photo: R.M. Råhling).

J. Jonas, *Reanimation*, Performa 13, 2013 (photo: P. Court).

J. Jonas, *Reanimation*, Performa 13, 2013 (photo: P. Court).

RAPPORTI
SULLE SESSIONI

Armando Petrini

1. NUOVA TEATROLOGIA E PERFORMANCE STUDIES I

Per preparare questo sintetico – e giocoforza parziale – resoconto della sessione da noi coordinata, ci siamo giovati delle relazioni scritte che nel frattempo quasi tutti i convegnisti ci hanno fatto pervenire. Laddove non abbiamo potuto leggere il testo, il nostro report si è fatto inevitabilmente più sintetico: di questo ci scusiamo preventivamente sia con chi legge sia con chi è intervenuto.

La prima sessione del convegno, dedicata a *Nuova teatrologia e Performance Studies*, ha ospitato gli interventi di Lorenzo Mango, Eva Marinai, Antonio Attisani, Edoardo Giovanni Carlotti e prevedeva anche quello di Raimondo Guarino, poi spostato all'interno di una delle Sessioni Plenarie, di cui comunque si intende rendere conto in questa sede. Si è trattato, naturalmente, di relazioni diverse le une dalle altre, per accenti, punti di vista, approcci (alcune più teoriche, per esempio, altre più legate a casi di studio) ma di cui ci è sembrato di potere rintracciare un carattere di fondo comune: la problematizzazione – e in qualche caso anche la messa in discussione – dei concetti chiave attorno ai quali è ruotata la discussione del convegno e in particolare della categoria di Performance Studies.

Estremamente significativo in questo senso il primo intervento della sessione, di Lorenzo Mango: *Una questione di confini, perimetri e barriere culturali*. Per misurarsi con l'«apertura di campo per molti versi inedita» che caratterizza oggi gli studi teatrali, Mango invita tutti noi alla «prudenza» («ma non alla timidezza»). Laddove per "prudenza" si deve intendere un uso metodologicamente attento e storicamente circoscritto delle categorie che si utilizzano per le proprie ricerche. Se prendiamo per esempio il «primo grande riassestamento» del teatro del Novecento, e cioè lo «spostamento del suo perimetro concettuale dall'ambito delle arti letterarie a quello delle arti della visione», è evidente, secondo Mango, che tale spostamento ha prodotto un'importante apertura negli studi sia dal punto di vista dell'«approccio ermeneutico alla dimensione artistica del teatro» (la capacità di leggere lo spettacolo e il suo sistema linguistico), sia dal punto di vista storiografico (la capacità di guardare al passato nella sua effettiva complessità: un esempio significativo, fra gli altri, è il caso degli studi sul teatro medievale). Il rischio però è l'assolutizzazione delle categorie, ciò che Mango definisce una «trappola ontologica». La cosa si fa evidente per esempio con l'utilizzo del concetto di perfomance svincolato da una sua contestualizzazione, e cioè dalla precisazione di un perimetro storicamente e concettualmente definito. Il riferimento è ai noti e importanti studi di Marvin Carlson (*Performance: a Critical Introduction*, 1996 e 2004) e di Erika Fischer-Lichte (*The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 2004) che pur muovendo da una contestualizzazione di ordine storico e concettuale finiscono, nelle rispettive conclusioni, per isolare categorie «assolute e assolutamente valide». In entrambi i casi, secondo Mango, l'approccio rischia appunto l'assolutizzazione ontologica:

> Ciò che fanno Carlson e Fischer-Lichte è tentare di fornire linee di perimetrazione che abbiano una loro consistenza certa, netta, assoluta e universale. Agendo concettualmente nella frattura della barriera che isola il teatro come prodotto estetico e valutandola, in dettaglio, attraverso un'accurata indagine storico critica degli eventi teatrali e performativi e delle posizioni teoriche, i due studiosi, nelle loro conclusioni, abbandonano la collocazione storica dei discorsi e finiscono per cadere nella trappola ontologica di categorie che si pretendono assolute e assolutamente valide.

Un caso significativamente diverso, ancora secondo Mango, è quello di Richard Schechner. Questi, come è ben noto, ha cercato attraverso alcuni scritti teorici pubblicati fra il 1968 e il 1970 di ridefinire i confini estetici del teatro. Lo ha fatto in un momento particolare, di cambiamento, non solo del suo percorso artistico ma più in generale del Nuovo Teatro. Se ci sforziamo di relativizzarne gli assunti in rapporto al momento storico, come è giusto fare, osserviamo che il discorso di Schechner, pur ampliando la categoria di teatro attraverso quella di performance, «è e resta saldamente nei confini dell'estetico», dal momento che il suo ragionamento si colloca ancora «in relazione col perimetro estetico del teatro»: «Detto in una maniera forse un po' brusca, la performance, in quegli anni, è assunta come fatto artistico ed estetico. La prospettiva goffmaniana non serve a Schechner per spostare il discorso sulla performance al di fuori dei confini artistici». Insomma, conclude Mango, senza voler «negare l'importanza delle aperture metodologiche che possono venire da strumentazioni non tradizionalmente storico-teatrali» è necessaria una particolare attenzione al "perimetro" entro cui si agisce concettualmente, così che quel limite non diventi una "barriera": «sto solo ipotizzando che delle categorie che si mettono in gioco si faccia un uso "prudente", nel senso che le si applichi per quello che esse possono dire in relazione alla comprensione del teatro come oggetto estetico all'interno di precisi perimetri storici, non come strumento per arrivare ad astratte (e presunte) definizioni ontologiche».

Un'impostazione altrettanto problematica, attenta più ad aprire le questioni affrontate che a chiuderle, si è avuta nella seconda relazione della sessione, di Eva Marinai (*Studi teatrali e Performance Studies: alcune questioni aperte sugli attuali approcci metodologici*). Sin dall'incipit della relazione, che evidenzia appunto il carattere complesso e scivoloso degli studi sulla performance: «si può affermare che gli studi sulle arti della performance condividono una delle principali caratteristiche del loro stesso oggetto d'indagine: l'incertezza». Il ragionamento di Eva Marinai muove da un caso di studio specifico, l'approfondimento dell'*Antigone* del Living Theatre, per concentrarsi in realtà su due questioni teoriche principali: il tema della "memoria dello spettatore" riferita alla performance e quello degli strumenti metodologici necessari per «accedere all'analisi della "nuova scena" e, in particolare – fenomeno quanto mai attuale – delle riscritture sceniche contemporanee dei miti». Quanto al primo aspetto, Eva Marinai chiarisce come dal suo punto di vista il teatro non possa essere

considerato un medium: «il teatro non [è] un medium, cioè non rientr[a] nei media, catalogo che include gli spettacoli non solo tecnicamente ri-prodotti, ma tecnicamente *prodotti*». E proprio questa sottolineatura del carattere non ri/prodotto del teatro richiama con forza nel ragionamento il tema della memoria:

> Cosa resta della performance (non mediatizzata)? Resta la memoria umana dell'evento, di carattere associativo e immaginario, che plasma i ricordi alla luce del vissuto personale o che immagazzina le immagini attraverso le lenti distorte delle sensazioni e delle emozioni provate, dunque inattendibile e al contempo più attendibile del dato materiale, tangibile, che induce al feticcio e all'oggetto *cult*.

Su questo aspetto, osserva Eva Marinai, c'è ancora molto da indagare, a partire dalla messa a fuoco delle caratteristiche stesse dello spettatore:

> Qual è l'identità, quali sono i valori, qual è la porzione di mondo che entra in relazione durante la performance? Su questo tema, non solo legato all'*audience development* e all'utopia di uno *spettatore partecipante*, occorre riflettere di più e meglio, per capire se è possibile tracciare una sorta di "geografia delle relazioni", individuando, in un momento epocale di grandi mutamenti socio-culturali, come si configuri e si ridefinisca il rapporto tra vissuto del performer e vissuto del pubblico.

Il secondo tema affrontato dalla relazione di Eva Marinai è quello concernente la metodologia da utilizzare per l'analisi della performance. Ciò che serve secondo la studiosa è un confronto autentico, «paritario e costruttivo» con la critica tematica, gli studi sull'intertestualità e i Performance Studies. Nel caso specifico a cui si riferisce Eva Marinai, delle riscritture sceniche del mito, va riconosciuta l'insufficienza degli attuali strumenti analitici che non riescono a tenere conto di quella modalità tipica della perfomance che prevede non tanto una nuova enunciazione quanto una «"incarnazione" (*embodiment*) del discorso mitico». Questi problemi aperti possono essere affrontati soltanto creando gruppi di lavoro eterogenei, composti da studiosi di provenienze culturali e disciplinari diverse, che sappiano condividere non solo i risultati delle proprie ricerche ma anche i concreti processi della ricerca. Due circostanze in particolare potranno favorire questo indirizzo: l'attenzione alla divulgazione e alla diffusione delle indagini, nonché nuovi percorsi di valutazione degli studi in ambito accademico.

L'intervento di Raimondo Guarino (*Osservando performance nel passato. Dai re taumaturghi al massacro dei gatti*) si è concentrato sulla progressiva centralità attribuita agli aspetti performativi delle culture (rituali, cerimoniali, celebrazioni) dalla storiografia contemporanea. L'argomentazione di Guarino ha riguardato i parallelismi e le interferenze tra la metodologia della ricerca sul campo nell'osservazione etnografica (con riferimento agli studi di Singer, Turner e Geertz) e la ricostruzione delle tracce delle tradizioni non scritte e delle azioni rappresentative nella ricerca d'archivio (Zemon Davis, Trexler, Darnton). Particolare attenzione è stata dedicata nell'intervento a due aspetti principali: il valore fondativo di un classico della storiografia del Novecento (*Les rois thaumaturges* di Marc Bloch, 1924); e le discussioni innescate dal

peculiare incrocio di analisi culturale e interpretazione simbolica attuato da Robert Darnton nel saggio *The Great Cat Massacre* (1984).

La relazione di Antonio Attisani (*Mechrì. A farewell to my colleagues (both well known and never known)*) è stata non a caso presentata al convegno in lingua inglese[1]. Secondo Attisani infatti uno dei problemi che devono affrontare soprattutto gli studiosi italiani è quello della difficoltà di esprimersi e venire tradotti nelle lingue estere e in particolare in inglese. La qual cosa comporta il mancato riconoscimento da parte della comunità scientifica internazionale dell'apporto dei nostri studi proprio sui temi della nuova teatrologia e dei Performance Studies («Our peers do not read us for the simple reason that they don't know Italian and our essays are very scarcely translated. Under these conditions a real dialogue is nearly impossible»). Ciò di cui abbiamo bisogno, secondo Attisani, non è «the "recent" new teatrology», su cui aleggia un troppo insistito richiamo al "post", ancor prima che al "new": «All "posts" are built on misunderstandings and are condemned to create new ones, as happened with the postdramatic caricature of Aristotle. Every post is past and passed away». Ciò che serve ai nostri studi, e dunque a una teatrologia in grado di dialogare davvero con il proprio tempo, lo si ritrova per esempio, continua Attisani, in una fertile indicazione di Carlo Sini, il quale argomenta che

> theatrology is a very specialist discipline […] and has shown itself incapable of confronting the great crisis of Western civilisation, to face the crisis of the traditional political and social structures, and the organisation, allocation and, last but not least, the transmission of knowledge. A theatre not involved in this question is not interesting for the world.

Il nodo, dunque, secondo Attisani è questo: incaricarsi di affrontare la questione epistemologica di fondo nel contesto della crisi socio-politica occidentale. «For those who agree with Sini, any new theatrology should address this issue – of epistemology within the context of the Western sociopolitical crisis – and prioritise those few theatre makers that are, consciously or not, dealing with it». Ciascuno potrà adottare questo approccio nel proprio ambito di studi e a partire dai propri interessi specifici: «Nobody can tell others what to do. Everbody should respond to the unsatisfactory conditions of current theatrology in his or her own way. Each of us continues with our own particular research». Gli interessi di Attisani sono indirizzati in questo momento verso una nuova comprensione delle nozioni di "attore", di "recitazione" e di "performance". Per poterlo fare, nell'impostazione dello studioso, risulta particolarmente prezioso il lavoro collettivo, svolto insieme a ricercatori anche di altre discipline e non necessariamente in ambito strettamente accademico. È il caso della Piccola Accademia, «an interdisciplinary and transdisciplinary laboratory started in October 2012». Ne fanno parte Florinda Cambria, Enrico Redaelli, Carlo Sini, Tommaso Di Dio e Francesco Emmolo. Collegate alla Piccola Accademia, spiega Attisani, sono le attività di Mechrì, un centro di studi e ricerca, che è anche uno spazio laboratoriale operante

[1] Antonio Attisani, impossibilitato a intervenire al convegno, ha condiviso il proprio contributo con i partecipanti mettendolo a disposizione in forma scritta.

a Milano. Ciò che ci si propone di realizzare, continua Attisani, è la creazione di un terreno comune, che concerne innanzi tutto un metodo di lavoro e di indagine poiché i risultati della ricerca non possono che essere individuali.

> Our exercise seeks to create a common ground – not precisely a common knowledge, but a procedure, a method, a walking on the same path (*odos*). What we seek is an action capable of awaking an attention, vision and sensibility towards that invisible power that we can harness not only for hermeneutic work but also for ethical enquiry. The plexus of "dynamic arts" could offer a pivotal laboratory, now and in the future; rather like one of those places where we have never been and where we need to go another time, where we will undoubtedly learn *to look*, never cease *to make* and find new ways *to tell*.

Tutto ciò, conclude Attisani, potrebbe costituire un primo passo sulla strada verso una nuova teatrologia («a first step on the road to a new theatrology»).

L'ultimo intervento della sessione è stato quello di Edoardo Giovanni Carlotti (*Una questione di esperienza (e di coscienza). Oltre l'umanistico, nell'umano*), che si è incaricato di approfondire un aspetto specifico delle questioni teoriche sollevate dal convegno, quello del rapporto attore/spettatore; e, più in particolare, quello dello statuto dello spettatore nell'ambito delle nostre discipline di studio. Carlotti propone un "*esperimento mentale*", provando a capire come cambi nel corso della storia il rapporto spettatori/popolazione. Con due premesse: limitando l'indagine alla storia dell'Occidente e circoscrivendo i fenomeni analizzati all'ambito della "rappresentazione", laddove per rappresentazione lo studioso non intende «un sinonimo di "spettacolo" in quanto evento ma, più generalmente, un'evenienza qualificata dallo svolgersi entro una – per così dire – *condizione di rappresentazione*». Il risultato a cui si approda è che mentre oggi il rapporto percentuale spettatori/popolazione tocca probabilmente le sue cifre più alte, si registra allo stesso tempo un «decremento nella fruizione delle rappresentazioni dal vivo in parallelo all'affermarsi della (ri)produzione tecnologica». La questione da porsi in questo scenario inedito dunque è: «*dove* o *da che cosa* viene soddisfatta l'esigenza collettiva alla quale lo spettacolo dal vivo […] sembra aver adeguatamente risposto nei secoli passati».

L'esperienza del teatro, analizzata dal punto di vista di chi assiste alla rappresentazione – osserva Carlotti – muta significativamente con il Settecento, quando l'esperienza estetica diventa una cosa effettivamente diversa da quella ordinaria della vita quotidiana. Se ne hanno tracce evidenti nelle riflessioni di Du Bos e soprattutto di Diderot. Quest'ultimo, pur occupandosi com'è ben noto dell'esperienza artistica dell'attore in scena, introduce «il tema della peculiarità dell'emozione rappresentata, che il filosofo distingue dal suo analogo nella realtà per la qualità della sua manifestazione». Le riflessioni successive su questi temi, ottocentesche e novecentesche, ci consegnano un'ipotesi di lavoro molto utile: «la possibilità della compresenza di stati della coscienza distinti, o comunque dell'alternanza tra la coscienza della realtà e la coscienza della finzione, grazie a cui coordinare gli stimoli volontari (*top-down*) con i segnali provenienti "dal basso" (*bottom-up*), cioè dal sistema nervoso autonomo, e mantenere il controllo dell'espressione». È così che il ragionamento di Carlotti giunge all'ultimo nodo che si prefigge di affrontare, il tema della "coscienza". Proprio a partire dai temi posti da Diderot, argomenta lo studioso, lo stato della coscienza dall'attore viene prevalentemente inteso – e tutt'oggi è così – entro i due modelli di "emozionalismo" e "antiemozionalismo". Ma uno spunto di Vygotskij richiamato da Carlotti, risalente agli anni Trenta del Novecento, consentirebbe di uscire da questa impasse. Si tratta di porre attenzione a quel "sentimento del noi" (il termine è appunto di Vygotskij) «senza il quale la dialettica interprete/personaggio si mantiene nei limiti di una questione astratta». Ritroviamo così per questa via un «elemento di concretezza» al quale l'attore non può sottrarsi:

> Il contenuto emozionale, filtrato attraverso la propria personalità e il carattere rappresentato, deve essere messo alla prova dello specifico contesto ambientale entro cui la rappresentazione ha luogo o, in altre parole, deve passare al vaglio del "noi" socio-culturale di cui fanno parte al tempo stesso l'attore e gli spettatori nel loro insieme.

Questo schema suggerito per l'attore, osserva Carlotti, include anche chi si accosta allo spettacolo con l'aspettativa di essere sottoposto a un'esperienza estetica. È qualcosa che parla dell'attore in scena, dunque, ma anche dello spettatore. Ma qual è infine la differenza fra la percezione di un evento *riprodotto* e di uno a cui si assiste dal vivo? Alcuni recenti esperimenti neuroscientifici condotti sul sistema dei neuroni specchio hanno indicato che «le registrazioni audio-video attivano le aree cerebrali in misura analoga a quella ottenuta tramite l'osservazione di azioni eseguite dal vivo attraverso altre tecniche strumentali». Il che, suggerisce Carlotti, non può certo portare alla conclusione che si tratti di esperienze sovrapponibili. Un'ipotesi più convincente è invece che sia proprio «l'indecidibilità della percezione» a costituire la «qualità peculiare dell'evento spettacolare in co-presenza». Se quest'ipotesi venisse confermata si aprirebbero prospettive di indagine più ampie che consentirebbero anche di verificare l'«attuale necessità» del teatro e la sua «funzione sociale», che travalicano certo l'ambito degli studi umanistici ma «puntano a una conoscenza più profonda della dimensione umana».

Anna Sica

2. LE FUNZIONI DELLO SPETTACOLO I

Marco De Marinis distingue la nuova teatrologia degli studi teatrali contemporanei di matrice europea-continentale, e in particolare italiana, dai Performance Studies anglo-americani, pur riconoscendo la presenza di legami fra i due campi di ricerca, quasi inevitabile sia per motivazioni culturali sia per ragioni storiche:

> Esistono numerosi punti di contatto fra la nuova teatrologia e quelli che, in America e più ampiamente nel mondo anglosassone, si chiamano Performance Studies (con Richard Schechner nelle vesti di leader mondiale, oltre che di fondatore, insieme a Victor Turner). Uno di questi punti di contatto consiste sicuramente nel privilegiare i *processi* rispetto ai *prodotti*, da un lato, e ai *sistemi astratti*, dall'altro[1].

De Marinis sostiene, inoltre, che oggi l'interesse della teatrologia italiana è tutto rivolto al "fatto teatrale", inteso come «il complesso dei processi produttivi e ricettivi»[2]. In *Il corpo dello spettatore. Performance Studies e nuova teatrologia* (2013)[3], egli illustra come le applicazioni dei paradigmi classici e degli schemi nuovi della cultura teatrale contemporanea si siano radicati nel solco della interdisciplinarità, contestualizzando l'analisi teorica degli studi teatrali lungo la frontiera che separa il Novecento dal nuovo secolo. Se da un lato afferma che non si possono trascurare evidenti punti di contatto fra la nuova teatrologia e i Performance Studies, dall'altro evidenzia una oggettiva peculiarità degli studi teatrali continentali, e in particolare italiani, definendo il loro oggetto come «l'insieme dei processi e delle pratiche che fondano e circondano il fatto teatrale»[4], e precisando che il centro di questo oggetto è «la relazione teatrale per eccellenza, quella che lega l'attore e il pubblico, e quindi, in definitiva, lo spettatore stesso con l'insieme dei processi e delle pratiche ricettive che lo riguardano»[5]. La peculiarità transculturale del teatro contemporaneo emerge ben chiara in De Marinis già dagli anni della pubblicazione di *Semiotica del teatro* (1982) e poi di *Capire il teatro* (1988)[6], ma diventa un inequivocabile precetto teorico nelle

[1] M. De Marinis, *Seminario sulla rappresentazione*, in Id. (a cura di), *Rappresentazione/theatrum philosophicum. Due seminari del gruppo di lavoro*, in «Culture Teatrali», <X>, 2008, n. 18, p. 10.
[2] *Ibid*.
[3] Id., *Il corpo dello spettatore. Performance Studies e nuova teatrologia*, in «Annali Online di Ferrara - Lettere», IX, 2014, n. 2, pp. 189-201; il saggio è stato rielaborato e sviluppato per il presente numero di «Culture Teatrali», per cui cfr. *infra* Id., *Teoria della performance, Performance Studies e nuova teatrologia*, pp. 166-175.
[4] *Ibid.*, p.193.
[5] *Ibid.*
[6] Cfr. Id., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* [1988], Roma, Bulzoni, 2008 (1ª ed. La casa Usher); Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013.

sue ultime riflessioni che sono state il filo conduttore del convegno *Thinking the Theatre - New Theatrology and Performance Studies*.

Peraltro, dall'ultimo ventennio del Novecento ad oggi la transculturalità dei generi letterari e artistici ha influenzato gli studi teatrali, fino a mutarne gradualmente gli obiettivi. Così le funzioni dello spettacolo, seppure ricercate negli elementi tradizionali dell'arte scenica, *attore*, *danzatore*, *suono*, *spazio*, *spettatore*, *testo*, vengono spesso ricavate da precetti filosofici, antropologici, psicoanalitici, sociali, gender e transgender, e sempre meno si tende ad esplorare il contesto politico in cui il teatro agisce, e le pratiche di cui il teatro si serve per interpretare o denunciare conflitti, soprusi, disagi culturali e sociali. Una progressiva diminuzione dell'uso del termine *rappresentazione* e un uso più frequente del termine *performance* ha generato anche sostanziali equivoci non solo di natura semantica ma anche di natura semiotica. Le forme e i modi del Nuovo Teatro – che De Marinis aveva individuato già a partire dal suo primissimo concepimento e che la nuova teatrologia è riuscita a contestualizzare in questo inizio secolo – vengono formulati dalla generazione che è cresciuta nutrendosi più di recezione di idee che di pratiche teatrali, più di processi e di sistemi astratti che degli sviluppi dei processi e dei sistemi di rappresentazione.

Nella sessione da me presieduta si è potuto constatare come soprattutto le proposte degli artisti più giovani siano oramai distanti dal teatro storicamente inteso. La prassi teatrale è stata completamente smarrita nel lento smantellamento novecentesco, e la parte teatrale residuale di ogni nuovo "gruppo" ha bisogno del sostegno delle pratiche di altre forme d'arte: insomma, il Nuovo Teatro post-novecentesco è senza teatro.

I relatori della sessione hanno diretto la loro attenzione, con modalità ed esigenze differenti, al *processo* produttivo, cioè al *fatto teatrale*, e anche *all'insieme dei processi e delle pratiche ricettive* che legano lo spettatore all'attore e viceversa. Paolo Puppa ha aperto i lavori con una relazione dal titolo *Il caso Anagoor*, ed ha posto subito sul tappeto il tema più scottante e allo stesso tempo nodale della nuova teatrologia, cioè l'assenza di un termine che storicizzi la forma multipla del teatro contemporaneo, e in modo particolare del Nuovo Teatro italiano. E nel fare ciò, egli stesso ha dato forma non solo ad una metodologia pertinente all'analisi del teatro contemporaneo ma ha indicato anche quali dovranno essere gli obiettivi futuri della nuova teatrologia. Ci ha regalato così un affabulante racconto dell'origine, della crescita e delle sperimentazioni del gruppo veneto degli Anagoor. Dopo averne contestualizzato la formazione e la produzione artistica, Puppa passa all'esame minuzioso di alcuni spettacoli del gruppo, come *Tempesta* del 2009, *Et manchi pietà* del 2012 e altre esibizioni degli attori Marco Menegoni, Pierantonio Bragagnolo e Moreno Callegari. In questo modo, fa emergere gli elementi che caratterizzano gli Anagoor come un "caso" teatrale nazionale. Nel presentare genesi e processi produttivi del gruppo, Puppa chiarisce che, se da un lato il cosiddetto caso Anagoor genera equivoci sui reali cambiamenti della scena italiana contemporanea, dall'altro fa prendere coscienza della avvenuta cancellazione definitiva della concezione dualistica del teatro (tesi/antitesi, protagonista/antagonista, attore/spettatore). Tuttavia, nell'analisi di Puppa, gli Anagoor sembrano rappresentare una alternativa alla deflagrazione dei modelli teatrali del post-drammatico, sebbene i territori del teatro oggi esprimano spesso una estetica elitaria, che

sbandiera forme sempre più aggressive ed egocentriche, in nome di una nuova forma di narrazione teatrale. Puppa esplora i passaggi dell'iniziazione artistica dei componenti del gruppo nei tardi anni Novanta con Mirko Artuso e Francesco Niccolini, protagonisti sotto angolazioni diverse del teatro di narrazione, e gravitanti attorno al Teatro Settimo diretto da Gabriele Vacis, autentico maieuta per un'intera generazione teatrale. Da qui, la consapevolezza che la formazione del gruppo abbia avuto un ruolo determinante nello sviluppo delle loro sperimentazioni, nelle quali non vengono più utilizzati vecchi termini come *autore*, *attore*, *regista* ma si predilige una terminologia che non ha soltanto il compito di svecchiare la prassi teatrale, ma anche quello di connotare lo stile e la pratica del gruppo:

> Ad esempio, per i 45 minuti di *Tempesta* si indica studio del movimento, riprese, montaggio e regia video, suono, canti e voci, consulenza storica e iconografica, scrittura e regia, mentre per i 60 minuti di *Fortuny* si inizia da *concept*, quindi si prosegue con coreografia, ideazione scene e costumi, progettazione e realizzazione degli stessi, e ancora materiale fotografico, video, musiche, arrangiamento per organo e canti. Il promo si chiude ogni volta ringraziando le varie sigle garanti di un'efficace sinergia produttiva. Una scena insomma trasformata in spazio per installazioni visive, scorci museali, schermi e aperture dove scorrono icone in continuo movimento.

Sia che si assuma che la nuova teatrologia si differenzi dai Performance Studies, o che si accomuni ad essi, Puppa sottolinea che contrastanti fattori culturali e storici agiscono nell'una e nell'altra realtà. Sprona così a valutare ogni gruppo e ogni singola sperimentazione di ciascun gruppo, isolandoli dal contesto storico e immergendoli in quello "geografico-localistico". In altri termini, l'ostentata predilezione per le arti figurative del gruppo degli Anagoor assume, ad esempio, una matrice artistica personificante, che è più legata all'esperienza di Laura Curino che ad una direttiva collettiva del gruppo. La stessa proiezione personificante investe i video in scena, che puntano ad una percezione disturbata, mossa dal vento, spesso azionato a vista da ventilatori, a indicare l'origine del movimento con straniamento brechtiano. In questo modo lo spettatore viene sottoposto ad una visione di rarefazioni, smontaggi, riduzioni minimaliste a particolari, dettagli zoomati, tagli, focalizzazioni, nebbie, nuvolaglie e liquidità varie che si frappongono tra lo sguardo fruitivo inevitabilmente abbacinato e l'oggetto da vedere; per Puppa è:

> Un trionfo apparente per l'occhio, smentito da processi di sottrazione e di ostacoli snervanti. Allo stesso tempo però, altre volte, il palcoscenico si svuota e si semplifica, nella misura in cui si riempie di leggii, di aste e microfoni dove gli attori si piazzano per scandire testi letterari o poetici. Insomma una parola scritta o un'icona proiettata, in un chiasmo ideale penetrato dalla figura retorica dell'ecfrasi, ossia far vedere attraverso le parole e insieme far parlare il figurativo, e dunque discorso per e sulle immagini e viceversa, osmosi tra presenza incombente del corpo e trascendenza del suo doppio iconico.

In apertura Puppa aveva già chiarito che il raggio d'azione della nuova teatrologia è fuori dai canoni della drammaturgia e della recitazione tradizionali. E che si può

fare coincidere la fine della sudditanza al testo teatrale scritto con la pubblicazione di Eric Hobsbawm *Age of Extremes: The short Twentieth Century 1914-1991* del 1994[7]. Il teatro tradizionale pare che resista solamente per gli abbonati degli Stabili, e che la struttura drammaturgica e i processi produttivi del passato, che ancora in qualche modo sopravvivono nella memoria delle generazioni più anziane, non possano più motivare la nuova teatrologia. Dunque l'interrogativo che si pone Puppa, se sia necessario distinguere la nuova teatrologia dai Performance Studies, viene dallo stesso sciolto analizzando in forma narratologica il processo produttivo degli spettacoli degli Anagoor. Questo consiste principalmente in una babele di citazioni figurative, letterarie e architettoniche, offerte allo spettatore attraverso nuovi sofisticati sistemi tecnologici, che affiancano risoluzioni tecniche più artigianali. Lo scopo è quello, dice Puppa, di provocare deliberatamente un caos estetico:

> E allora video installazioni, cinema e televisione, e insieme musica e danza, leggii e microfoni per concerti, rumori emessi da oggetti vari, insomma arti che si teatralizzano in versione povera-concettuale, oppure in una profusione multimediale mentre a sua volta il palcoscenico si fa museale e meta-figurativo.

Per Puppa un altro dato che connota la nuova teatrologia è la funzione mutata dell'attore. Nel teatro post-drammatico l'attore-personaggio non ha più ragione di esistere, perché conquista terreno un attore-performer che possiamo definire un nuovo istrione o maschera, che sia mimo, trasformista, che condensi una «ibridazione di stili, di generi, di punti di vista, di frammentismo, di non finito», insomma che sia tutto tranne che dicitore, o recitatore, che azzeri ogni dualismo manicheo, e che soprattutto smantelli ideologie e storia attraverso l'uso isterico di montaggi, bruschi sbalzi di registro e repentini passaggi – dice Puppa – «dal concetto di pieno al concetto di vuoto». Gli Anagoor rivisitano la vecchia funzione dell'attore-personaggio nello spettacolo *Virgilio brucia*: qui però, ricorda lo studioso, Marco Menegoni, nei panni di un fine dicitore, non recita la versione originale del canto II dell'*Eneide* bensì la re-cita, perché, conclude Puppa:

> Di fatto in Anagoor, come già anticipato, le parole non spariscono. Anzi, possono circolare purché striate da altri vocabolari, farsi dialettalità o suono straniero, legato a culture periferiche, il serbo del poeta Danilo Kiš col suo decalogo per un giovane poeta scandito da Gloria Lindeman, l'armeno della cantante Gayanée Movsisyan che racconta la morte di Virgilio da Broch, mentre sullo schermo scorrono puntuali le parole della traduzione come già nella sequenza del canto II virgiliano, ad evocare la diversità dei segni e dei codici comunicativi.

Se da un lato Puppa sottolinea più volte che la nuova teatrologia «manca per ora di parole appropriate per nominare un simile coacervo eterogeneo di forme e di strumenti», dall'altro però la incita a farsi carico di una più attenta valutazione delle pratiche teatrali che sorreggono i nuovi processi produttivi. Indubbiamente, egli punta il dito sulla necessità che la storiografia contemporanea proponga un'analisi del Nuovo

[7] Il volume viene pubblicato in Italia da Rizzoli nel 1995 con il titolo *Il secolo breve*.

Teatro, il cui centro sia la teatrologia. Si registra infatti la tendenza a ricavare analisi e risvolti artistici dello spettacolo teatrale dai saperi più disparati.

Giulia Raciti costruisce una allegoria di segni, una sorta di meta-analisi, se così si può dire, dello spettacolo *Pentesilea* di Carlo Quartucci, nella relazione dal titolo *La Pentesilea di Kleist attraverso i linguaggi intermediali della Zattera di Babele*. Raciti parla di «un lacerante strazio fonico di un linguaggio che si modella pressoché cubisticamente» nell'attrice Carla Tatò

> […] il cui strabismo linguistico rimanda non solo all'analitica scomposizione dello spazio operata dal Cubismo ma, altresì, alla tremante materia in movimento dei ritratti di Francis Bacon; al punto che l'attrice sembra divenire sulla scena carne sussultante, quasi che, parafrasando Deleuze, dalle astrazioni ritmiche che dall'orifizio della bocca spalancata si riverberano nel corpo, potesse il tutto dissipare in uno spasmo isterico.

Ciò che emerge dal racconto che Raciti fa dell'interpretazione di Carla Tatò di Pentesilea fa rivivere nell'immaginazione di chi ascolta che probabilmente

> Pentesilea mentre compie l'atto estremo di appropriazione dell'Altro è in trance, preda di un sonnambulismo tragico, conseguenza di una prolungata e brutale irruzione dell'inconscio che, prostrato dall'iperbole del desiderio e della sua brama, la porta a una regressione della fase orale.

Alessandra Anastasi e Vincenza Di Vita nella relazione *Wearable Performance in Wearable Theatre* affrontano invece la teorizzazione della contestualità urbana degli spazi più adatti alle performance transculturali dell'oggi. Si inoltrano nelle giungle metropolitane alla scoperta degli spazi ideali della nuova teatralità, imbattendosi subito in ciò che definiscono «il corpo che si fa voce» e scoprendo che:

> La materialità della performance emerge interamente anche attraverso la materialità della voce. Emerge come tonalità, perché il suono prodotto dalla voce guadagna la sua fisicità attraverso il respiro (assumere alcune posizioni e posture permette all'attore di produrre una certa qualità di emissione) e crea spazialità in quanto si propaga e viene percepita da chi ascolta.

Rossella Mazzaglia ci indirizza verso una esplorazione analitica delle varie dinamiche produttive del cosiddetto teatro sociale, che sempre più assume una netta valenza di sostegno alle nostre difficili realtà metropolitane. Questo può sembrare uno dei processi più innovativi del teatro contemporaneo, ed in un certo senso lo è – sebbene i sintomi della valenza terapeutica del teatro siano antichi – se opponiamo la sillaba "ri-" ad ogni processo teatrale. Mazzaglia ci presenta infatti le ri-scritture di alcuni gruppi teatrali contemporanei del celebre burattino collodiano, che la stessa definisce «letture esistenziali e rappresentazioni individuali e sociali della soggettività». Sono citate le produzioni considerate più interessanti da Mazzaglia, tra cui *Pinocchio nero* di Marco Baliani del 2004, *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione* di Armando Punzo (2007-2008) e *Pinocchio. Leggermente diverso* del 2013 di Virgilio Sieni, puntando ad

una analisi soggettiva e oggettiva, intima e sociale della favola del burattino Pinocchio, che diventa modello ideale per un teatro dove l'attore/performer assume le sembianze di una *Über-marionette* contemporanea. In modo particolare, si sofferma su quello che la stessa definisce il ciclo fiabesco di Sieni. E tiene a precisare che:

> Le ragioni delle sue metamorfosi affondano nel reale, ma sono anche inscritte nel testo: *Pinocchio* non è solo la storia di un burattino, né tantomeno di un bambino. *Pinocchio* è piuttosto un'idea, che abbraccia una visione dell'infanzia. È, pertanto, anche una storia sulla crescita e sulla costruzione dell'identità, che artisti del teatro italiano e d'oltralpe hanno variamente reinterpretato, assieme a numerosi cineasti e registi televisivi almeno dagli anni Quaranta in poi. Nel teatro italiano d'inizio millennio, *Pinocchio* è stato, in particolare, proposto con rinnovata insistenza fuori dall'ambito della produzione per l'infanzia in spettacoli realizzati con persone che condividono una condizione di diversità. Per la sua innata differenza dai bambini di carne e ossa, e per le prove che deve affrontare per diventare umano, il burattino collodiano si è prestato, infatti, a letture esistenzialiste e a parallelismi rispetto al processo di definizione e di rappresentazione individuale e sociale della soggettività[8].

Chiude la sessione Irene Scaturro con la relazione sulla regia di Anne Bogart dal titolo *"Hotel Cassiopeia": la funzione dell'attore nel teatro post-registico statunitense*. Anche Scaturro, come Puppa, si interroga sulla metodologia più pertinente da adottare per una valutazione corretta delle genesi e delle mutazioni che riscontriamo nei processi produttivi del teatro contemporaneo. L'argomento viene affrontato attivando una comparazione tra differenti tipologie di documentazione di carattere storico-teorico sul ruolo di Bogart e della sua compagnia nella storia più recente del teatro newyorkese, e la propria esperienza di aiuto regista di Anne Bogart per *Hotel Cassiopeia* nel 2005.

In quell'occasione Scaturro lavora a fianco della regista e degli attori della SITI Company nelle sessioni del training preparatorio alla messinscena e all'intero processo produttivo dello spettacolo. Ciò che subito la colpisce è il modello di creazione collettiva, che la Bogart applica scrupolosamente, e come questo diventi l'emblema della SITI Company, fino ad assumere una rilevanza persino maggiore degli spettacoli allestiti dalla compagnia, cioè fino a trasformarsi in ciò che De Marinis ha definito "fatto teatrale". Il successo del metodo Bogart richiama alla mente quello formalizzato gradualmente al Teatro d'Arte di Mosca da Stanislavskij. L'emblema del Teatro d'Arte è stato ed è ancora un gabbiano dipinto sul sipario, in ricordo dello straordinario debutto del 1898 del testo cechoviano, *Čajka*, che cambiò le sorti della compagnia e del teatro mondiale, ma quell'emblema vive ancora oggi per effetto del sistema delle azioni fisiche che Stanislavkij perfezionò fino alla sua morte, per rendere la recitazione dei suoi attori spontanea e vera come quella dei grandi attori italiani che vedeva esibirsi sui palcoscenici di Mosca e San Pietroburgo.

[8] La relazione di R. Mazzaglia (*Povero Pinocchio: i tarli invisibili del reale*) è stata pubblicata in versione più estesa con il titolo *Metamorfosi di Pinocchio nella nuova scena italiana*, in «Acting Archives Review», VI, 2016, n. 12, pp. 66-100, a cui si rimanda (http://www.actingarchives.it, ultima consultazione: 2 gennaio 2017).

In primo luogo, dallo studio presentato da Scaturro affiora come il tessuto culturale statunitense riesca ad esprimere una certa resistenza alla deflagrazione del dualismo teatrale. Riassume gli sviluppi del teatro newyorkese del Novecento, sorto agli inizi della grande parabola schechneriana, ed illustra la funzione dell'attore nel teatro post-registico, facendo riaffiorare la contesa o la schisi, dipende dai punti di vista, tra teatro e teatralità nell'ambito specifico dei Performance Studies. Ricerca le strategie e gli obiettivi del metodo Bogart, e, in modo particolare, analizza lo spettacolo *Hotel Cassiopeia* allo scopo di rintracciarne i dati più significativi. In secondo luogo, mette in evidenza le ragioni per le quali la SITI Company, fondata da Tadashi Suzuki e dalla Bogart nel 1992, si sia progressivamente trasformata in uno dei gruppi statunitensi di punta del panorama teatrale contemporaneo. La SITI Company rappresenta un caso esemplare e duraturo di «collaborazione democratica» tra attori e regista, caratterizzandosi, fin dai primi debutti, per avere adottato un sistema di training interculturale, che mette a confronto i principi del teatro tradizionale giapponese e le concezioni ereditate dal clima e dall'estetica della danza postmoderna americana. Ma ciò che più interessa a Scaturro è di comprendere le dinamiche instauratesi tra compagnia e regista, per individuare il contributo che ciascun attore riesce a dare al processo produttivo della compagnia, e riconoscere nella recitazione degli attori ciò che De Marinis ha definito *performance text*, cioè il testo ri-scritto dal lavoro collettivo dell'ensemble[9]. Scaturro ci propone i risultati ottenuti dall'osservazione delle sessioni di *Viewpoints* e *Composition* che caratterizzano il metodo.

Già nei primi incontri di preparazione allo spettacolo, Scaturro nota che le due tecniche di allenamento sono state congiunte per sviluppare negli attori della compagnia la capacità di compiere un lavoro di composizione dello sviluppo drammatico e scenico, cioè una sorta di «montaggio di montaggi», che nella SITI non è ad appannaggio esclusivo della regista. Quello a cui si assiste, dice Scaturro

> è la realizzazione di un teatro d'attore in cui il superamento della figura registica tradizionale lascia intatte le funzioni di regista-maieuta della Bogart, che continua a guidare la compagnia senza autoritarismi. La ricerca che ho svolto collaborando con la SITI Company e seguendo tutte le fasi relative alla nascita dello spettacolo e alla sua ricezione da parte del pubblico mette in chiaro come il training – saldandosi al processo creativo – finisca per determinare modi e tempi del sistema produttivo della compagnia, ribadendo il ruolo di motore creativo rivestito dall'attore e caratterizzando la relazione teatrale con lo spettatore.

Pur tuttavia, Scaturro sostiene che il lavoro collettivo della SITI Company presenta aspetti che la inducono a credere che il metodo sia stato elaborato dalla Bogart per affermare «senza traumi» la sua visione individuale dello spettacolo; ciascuna produzione scaturisce più da un processo estetico collettivo che da una sostanziale azione

[9] Cfr.: M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 24-59; H.-T. Lehmann, *Segni teatrali del teatro post-drammatico*, in V. Valentini (a cura di), *Teatri di fine millennio*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., <XLIV>, 2005, nn. 74-76, pp. 23-47; I. Scaturro, *Il teatro di Anne Bogart: l'attore, il training, la regia*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 16-38.

comune, e, in verità, si ha la netta impressione che lo spettacolo comunque venga diretto dalla visione di una mente «sovra-individualista». Comunque, va ricordato che il lavoro collettivo della SITI è ben lontano dalle motivazioni politiche che alimentarono la contestazione dei fondatori dell'avanguardia statunitense, soprattutto di Julian Beck, Judith Malina e Joseph Chaikin. Sebbene gli esponenti dell'avanguardia dell'ultimo ventennio si dicano legati ai movimenti degli anni Sessanta e Settanta, tuttavia quest'avanguardia "corrente" o "conservativa" (nel senso di non-interventista, secondo la definizione di Schechner) non manifesta lo stesso impegno politico e radicale, e le finalità estetiche sembrano aver soppiantato le ideologie politiche.

Un altro punto su cui Scaturro si sofferma è la recezione che il pubblico newyorkese ha del metodo Bogart-SITI e delle sue fasi di applicazione. Riferisce che:

> La SITI Company è un esempio di come l'avanguardia si sia trasformata in un brand, non solo per quanto riguarda gli spettacoli, ma anche rispetto al sistema di training che oggi viene insegnato in varie università statunitensi come la Columbia University o la New York University. Il training SITI è formato da tre pilastri fondamentali: il metodo Suzuki (che deriva dalla tradizione giapponese), il *Viewpoints* e la *Composition* (che affondano le radici nella danza postmoderna americana sia per tecnica, sia per ideologia). Il training SITI è famoso quanto gli spettacoli prodotti dalla compagnia, e viene usato dalla stessa anche per costruire una comunità di riferimento con cui dialogare. Ne deriva che, quando la compagnia si esibisce negli Stati Uniti, si rivolge a un pubblico sufficientemente specializzato, che non solo sa cosa aspettarsi, ma è anche in grado di immaginare il tipo di lavoro, il processo, che ha portato al risultato che sta osservando.

Il cerchio si chiude qui.

Se De Marinis ha indicato che l'oggetto della nuova teatrologia italiana è il "fatto teatrale", ammonendo che il suo centro, visto come ultima frontiera della disciplina, deve essere il recupero della relazione tra attore e pubblico e dunque anche lo spettatore «con l'insieme dei processi e delle pratiche ricettive che lo riguardano», l'analisi di Scaturro delle differenti prospettive del metodo Bogart interpreta pienamente le linee guida del dibattito metodologico indicate dal convegno in generale e dalla sessione in particolare, e rende manifeste le omogeneità e le differenze del teatro italiano dalla matrice statunitense che, fin dagli anni Sessanta, ha ispirato la deflagrazione dei processi artistici tradizionali. Le avanguardie dell'Off-Broadway e dell'Off-Off Broadway destabilizzarono la scena italiana ed europea in maniera differente da quella in auge nell'*uptown* di Elia Kazan, Lee Strasberg e Arthur Penn[10].

[10] Cfr.: A. Sica, *Uptown-Downtown: New York Theatre from Tradition to Avant-garde*, Milano, Mimesis, 2005; Ea., *La regia teatrale di Arthur Penn*, Palermo, L'Epos, 2000.

Monica Cristini

3. NUOVA TEATROLOGIA E PERFORMANCE STUDIES II

La seconda sessione dedicata a *Nuova teatrologia e Performance Studies*, tenutasi nel pomeriggio del primo giorno del convegno torinese, ha visto l'alternarsi di contributi dedicati alla storia e alla metodologia dei Performance Studies (Alexandra Jovićević), al definirsi della nuova teatrologia e al rapporto tra le due metodologie di ricerca (Roberta Ferraresi), con approfondimenti sulla ricezione dei Performance Studies in Italia (Fabrizio Deriu) e la proposta di un metodo d'approccio agli studi teatrali che parte dalla *teatrografia* (Renato Tomasino). La sessione ha inoltre ospitato due interventi che hanno illustrato altrettante circostanze in cui queste metodologie di ricerca sono state impiegate, in un caso per la creazione di un archivio orale (Gabriele Sofia) e nell'altro per lo studio di una determinata produzione teatrale (Dario Tomasello).

La pluralità degli interventi ha dato luogo a un incontro che si è rivelato anche un singolare momento di approfondimento delle metodologie sviluppate dai Performance Studies e dalla nuova teatrologia, con uno sguardo al passato, alcune considerazioni sul presente e nuove proposte per il futuro. Un'occasione di confronto che ha permesso di ripercorrere la storia di questi due particolari approcci, di rivederne le metodologie, traendo delle considerazioni sulla loro validità nel passato e sulla loro evoluzione, per arrivare alle ricadute sugli attuali studi teatrali e alle possibilità ed esigenze di nuovi sviluppi[1].

Il contributo di Aleksandra Jovićević[2] ripercorre la storia dei Performance Studies a partire dal concetto di performance e proponendo una sua visione della storia intellettuale degli studi anglosassoni in alternativa a quelle offerte da altri studiosi quali Richard Schechner, Joseph Roach, Marvin Carlson e Peggy Phelan. La studiosa rivede dunque lo sviluppo della metodologia dei Performance Studies attraverso i metodi e le teorie che hanno contribuito alla loro fondazione e alla loro diffusione. Nel suo intervento, intitolato *Per una diversa storia e metodologia dei Performance Studies*, Jovićević argomenta come il concetto di "performance" sia oggi, com'è stato negli anni passati, soggetto a un «continuo e dialettico approfondimento», spiegando come esso sia andato oltre i confini delle arti performative e dell'arte in generale, riferendosi al complesso delle pratiche performative in ambito socio-culturale.

[1] Per avvalorare ulteriormente la corrispondenza e l'organicità degli interventi, in questa sede si è scelto di non seguire l'ordine d'esposizione nel corso della sessione ma una diversa sequenza elaborata in funzione di affinità e nessi degli argomenti presentati dai relatori.

[2] Aleksandra Jovićević, impossibilitata a partecipare al convegno, ha successivamente messo a disposizione il proprio contributo in forma scritta in vista della pubblicazione degli atti.

Secondo Schechner, le performance s'inseriscono in molte istanze e contesti diversi, e in forme altrettanto diverse si presentano. «La performance, come categoria generale, deve essere costruita come "vasta gamma" oppure come un "continuum" di azioni a partire da rituale, gioco, sport, divertimento popolare, arti performative (teatro, danza, musica) e performance quotidiane, fino all'esecuzione dei ruoli sociali, professionali, di genere, razza e classe, alle pratiche curative (da sciamanesimo a chirurgia) e alle varie rappresentazioni e costruzioni di azioni nei media e su internet»[3].

Più tardi Schechner perfeziona questa definizione proponendo l'opposizione «*is/as performance*»: vale a dire, studiare gli eventi considerandoli *come performance* e studiare gli eventi che *sono performance*. Applicando e sviluppando queste teorie, Schechner costruisce il concetto transdisciplinare di performance, che può essere osservato in quasi tutti gli ambiti dell'attività umana. In seguito, egli introduce il concetto di *restoration of behavior*, ulteriormente presente anche come *showing doing* e come *explaining showing doing*. In tal senso, il concetto di performance di Schechner non si riferisce a ogni attività umana (comportamento, rappresentazione), ma solo a quella «consapevole di essere performance» – il che avvicina questo concetto alle contestualizzazioni istituzionali delle pratiche artistiche, rappresentando anche una decisione di carattere metodologico[4].

Jovićević riconosce un tratto comune nelle storie dei Performance Studies tracciate dagli altri teorici, ovvero l'attribuzione della loro fondazione alla collaborazione tra Richard Schechner e Victor Turner, la cui prima opportunità si ebbe in occasione della conferenza intitolata *Ritual, Drama and Spectacle* del 1977. La studiosa quindi rivede lo sviluppo degli studi americani a partire dai primi passi mossi dai fondatori, per giungere alla collaborazione con studiosi di teatro e danza come Michael Kirby e Brooks McNamara e alla condivisione della ricerca con la neoavanguardia statunitense. Nel ritracciare la storia della *scuola americana*, Jovićević rileva come nel corso degli anni Ottanta i Performance Studies abbiano preservato inalterati i loro fondamenti epistemologici e come si sia dovuto attendere la metà degli anni Novanta perché le loro basi metodologiche cambiassero significativamente. È stata infatti la loro diffusione, in quegli anni, nell'Europa dell'Est e in Germania – dove è avvenuto l'incontro con le metodologie del post-strutturalismo e dei Cultural Studies, con le teorie linguistiche e della psicoanalisi, con i Gender Studies e gli studi dei media – a dar luogo a un «cambiamento di rotta anche sul piano della metodologia scientifico-teorica, portata a svilupparsi nella direzione del costruttivismo non-universale».

Jovićević ha quindi dedicato parte del suo intervento ai diversi approcci metodologici che hanno concorso al costituirsi dei Performance Studies a partire dalle prime teorie sorte in ambito sociologico e culturale negli anni Cinquanta e Sessanta. La studiosa

[3] La citazione riportata dalla relatrice è da R. Schechner, *Foreword: Fundamentals of Performance studies*, in N. Stucky and C. Wimmer, *Teaching Performance Studies*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2002, pp. IX-XIII.

[4] I testi di riferimento sono in questo caso: R. Schechner, *Restoration of Behavior*, in Id., *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 35-116; *What is Performance*, in Id., *Performance Studies: an Introduction* [2002], London-New York, Routledge, 2006², pp. 28-30.

si è soffermata poi sul contributo di John L. Austin, il quale ha introdotto nella filosofia del linguaggio il concetto di "performatory" e la conseguente definizione di "enunciato performativo", mentre nell'ambito della filosofia della cultura Jovićević ha evidenziato il ruolo di Judith Butler nell'introdurre il concetto di "corpo discorsivo": partendo da uno studio sull'identità di genere, Butler è giunta infatti a interpretare il processo della produzione performativa dell'identità come un processo d'incarnazione (*embodiment*), paragonando le condizioni d'incarnazione a quelle dello spettacolo teatrale.

> Come in uno spettacolo teatrale, gli atti che mettono in evidenza e pongono in essere l'appartenenza di genere non rappresentano solo un atto individuale, quanto piuttosto un'esperienza condivisa e un'azione collettiva.

Parlando quindi del contributo di Erika Fischer-Lichte, Jovićević ha spiegato come secondo la studiosa sia stato opportuno fondare una "estetica del performativo", aggiungendo così alle teorie preesistenti «una nuova teoria estetica della performance/spettacolo». Infine, altri importanti apporti che hanno condotto all'attuale stato degli studi americani sono stati quelli dei "teorici/artisti" (che hanno illustrato lo sviluppo delle rispettive estetiche con la condivisione delle loro ricerche) e la comparsa di nuovi paradigmi emersi negli anni Novanta, come quello digitale che ha influenzato e alterato le modalità percettive. Dopo aver tracciato una mappatura dell'evoluzione teorico-metodologica degli studi americani e sottolineando come i loro teorici riconoscano e riflettano le particolarità del mondo odierno proprio attraverso il paradigma della performance, la studiosa ha concluso che i Performance Studies sono tutt'ora da considerarsi come

> […] una nuova e nuovissima disciplina accademica, basata sui vari metodi tra critica e creatività, ma anche come una nuova prassi artistica che si avvicina alla teoria, ponendo l'accento sull'importanza della politica e dell'etica, per essere all'altezza dei nostri tempi. I Performance Studies rappresentano un'opportunità per incentivare la ricerca su vari paradigmi di pensiero, di sapere e di rappresentazione alternativi a quelli dominanti.

Sul paradigma performativo si è soffermata anche Roberta Ferraresi, che nel suo contributo, *Il paradigma performativo. Teatrologia italiana e Performance Studies fra Novecento e Duemila*, ha osservato le due "culture di studio" attraverso una prospettiva storica e teorica unitaria per valutarne l'attuale fase scientifica. La studiosa ha portato all'attenzione alcune peculiarità comuni, tra le quali l'iniziale profilarsi di Performance Studies e teatrologia italiana come ipotesi scientifiche diverse rispetto alla tradizione: negli Stati Uniti all'impostazione storico-filologica degli studi teatrali, in Italia all'egemonia testocentrica. Ferraresi ha osservato come a caratterizzare entrambe le metodologie di ricerca sia stata anche la tendenza che ha portato dall'iniziale spinta sovversiva al senso di incertezza e al rischio di "normalizzazione" della tradizione di studio che ha segnato il loro consolidamento fra gli anni Ottanta e Novanta. Tuttavia, insieme alla prospettiva di un'eventuale normalizzazione, la studiosa ha evidenziato come in quegli anni sia emersa anche l'ipotesi di un possibile rinnovamento che pare essere ancora in atto (confermando quanto sostenuto da Jovićević):

> Il passaggio che segna i mutamenti post-novecenteschi può essere interpretato – come diversi hanno fatto – alla luce dell'avvento del discorso post-strutturalista, in cui l'attenzione si sposta dall'indagine analitica dell'oggetto di studio alla ricognizione di come questo sia stato e venga costruito; cioè, dalla fissità dell'analisi strutturale e interna, alla dinamicità delle relazioni, alla qualità dei processi, alla pluralità dei contesti. Possiamo descrivere complessivamente questa conversione dal "cosa" al "come" dell'oggetto di studio nei termini – tracciati da Marvin Carlson – dell'adozione del "paradigma performativo"[5].

L'attenzione è stata ricondotta in particolare a due concetti emersi nel campo degli studi teatrali: quello di "restored behavior" proposto da Richard Schechner e quello di "relazione teatrale" suggerito invece da Marco De Marinis. Due nozioni, queste, che hanno messo in primo piano la dimensione relazionale tra livello produttivo (la creazione dell'evento performativo) e livello ricettivo (la sua fruizione) spostando «radicalmente e complessivamente l'attenzione dal teatro o dalla performance come oggetto, alla loro indagine come processi». Per meglio spiegare questo mutamento Ferraresi ha rivisto alcuni fenomeni, riscontrati nell'ambito della ricerca di Performance Studies e nuova teatrologia, che a suo parere possono essere considerati come le tendenze più innovative nella ricerca contemporanea poiché profilano possibilità di interazione tra oggetti di studio e storia globale. A tal proposito la studiosa ha citato il fenomeno italiano della "text-renaissance", interpretandolo come il tentativo di portare la letteratura drammatica fuori dall'ambito delle convenzioni unicamente letterarie (per esempio mettendo in relazione la dimensione drammaturgica con gli altri livelli del fatto teatrale) e il rinnovamento degli studi dedicati alla regia negli anni Duemila. In riferimento agli Stati Uniti, Ferraresi ha citato invece il caso del riavvicinamento fra Theatre e Performance Studies quale tendenza che potrebbe condurre a «nuovi territori di operatività per entrambi».

La studiosa ha infine proposto – alla luce dell'avvento del discorso post-strutturalista e delle vicende che nel Novecento hanno contraddistinto la ricerca teatrale e della performance – una diversa interpretazione dell'incertezza che oggi caratterizza questi studi e delle tensioni teoriche che ne mettono in dubbio i canoni consolidati. Nel riconsiderare insieme a queste istanze anche l'ipotesi di una normalizzazione delle tradizioni di studio dei Performance Studies e della teatrologia, Ferraresi ha concluso che:

> Il paradigma performativo pare così non riguardare solo gli oggetti, i metodi e le tendenze di studio, ma più in generale definire in senso ampio e lato la stessa cornice epistemologica sia dei Performance Studies che della nuova teatrologia italiana[6].

La proposta è dunque quella di rivedere la situazione attuale

[5] Il riferimento è qui al testo di M. Carlson, *Performance: a Critical Introduction* [1996], London-New York, Routledge, 2004[2] (nuova ed. rivista e aggiornata).

[6] La riflessione di Ferraresi si basa su alcuni lavori di J. McKenzie (*Perform or Else: from Discipline to Performance*, London-New York, Routledge, 2001) nei quali lo studioso vede l'originario carattere trasgressivo dei Performance Studies convertirsi in un approccio che tende più a operare in contesti accademici, scientifici e artistici con l'intento di modificarli dall'interno.

> […] nei termini […] dell'esito più recente della maturazione del lungo processo di istituzione del paradigma performativo, che le culture teatrologiche hanno prospettato fin dalle origini e sviluppato lungo tutta la loro intera vicenda novecentesca.

Con il suo contributo *La ricezione dei Performance Studies in Italia. Appunti di cronaca e riflessioni epistemologiche*, Fabrizio Deriu ha invece fatto il punto sulla diffusione degli studi americani nel nostro Paese a partire dagli anni Sessanta, incentrando la prospettiva soprattutto sulla considerazione della ricerca del loro fondatore Richard Schechner. A partire dall'analisi del riscontro delle prime pubblicazioni di quest'ultimo, lo studioso ha spiegato come negli anni Sessanta sia emersa poca attenzione nell'ambito degli studi teatrali per le sue teorie, insieme a una certa cautela rispetto alle metodologie di ricerca proposte dai Performance Studies. Deriu ha infatti evidenziato come, nonostante la pubblicazione di alcune traduzioni di saggi schechneriani (per esempio di *Six Axioms for Environmental Theatre*, del 1968), si sia dovuto attendere il 1973 per un primo ampio intervento critico italiano su Schechner con il saggio di Valentina Valentini *Il dibattito sul teatro negli USA: Schechner e TDR (1956-1971)* apparso sul numero 6-7 di «Biblioteca Teatrale».

Deriu ha poi indicato la rilevanza di due particolari contributi: *Il teatro nella società dello spettacolo* di Claudio Vicentini[7] e *La teoria della performance 1970-1983*, pubblicazione curata da Valentini che proponeva una selezione di saggi di Schechner[8]. Il primo volume raccoglieva gli atti di un convegno tenuto a Palermo nel 1982 cui avevano partecipato, oltre a Schechner, studiosi di estetica, spettacolo, cinema e comunicazione di massa, chiamati a confrontarsi sulle modalità di esistenza del teatro nella società contemporanea e sulla nozione di spettacolarità. La pubblicazione di Valentini ripercorreva invece il contributo dei Performance Studies a partire dal concetto di *Actualizing* per giungere a quello di *Restoration*. Ma lo studioso ha evidenziato anche come, al di là di questi pochi tentativi di portare l'attenzione alla ricerca statunitense, sia stata di fatto la rivista «Teatro e Storia» (fondata nel 1984) la sede privilegiata che ha ospitato il confronto con il pensiero di Schechner.

> La ricostruzione della ricezione dei Performance Studies in Italia incrocia inevitabilmente questa testata, in quanto veicolo privilegiato di riflessione e trasmissione di una declinazione diversa dell'incontro tra teatro e scienze sociali, in particolare tra teatro e antropologia[9].

Deriu ha citato le considerazioni di alcuni studiosi italiani tra cui Claudio Meldolesi[10] a dimostrazione di quanto negli anni Ottanta e Novanta, nonostante il crescente

[7] C. Vicentini (a cura di), *Il teatro nella società dello spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1983.
[8] R. Schechner, *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1984.
[9] Il riferimento è all'Antropologia Teatrale di Eugenio Barba e agli studi sorti intorno all'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology alla quale alcuni dei fondatori di «Teatro e Storia» presero parte (Eugenia Casini Ropa, Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Daniele Seragnoli, Ferdinando Taviani).
[10] Il riferimento è al saggio *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e Storia», I, 1986, n. 1, pp. 77-151.

confronto con le teorie di Schechner, la riflessione teatrologica fosse ancora piuttosto critica e sfavorevole nei confronti della ricerca dello studioso statunitense, mentre positiva era la riflessione sui Performance Studies in altri ambiti, come quello dell'antropologia culturale.

Lo studioso ha poi affrontato alcune pubblicazioni che negli ultimi anni hanno contribuito al dibattito – la raccolta di saggi di Schechner curata dallo stesso Deriu (*Magnitudini della performance*, 1999), il volume di Roberto Tessari *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo* (2004) e quello di Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia* (2005) – indicando in Marco De Marinis il teatrologo che in Italia più si è dedicato al confronto con i Performance Studies, dei quali ha discusso i punti di contatto e le differenze con la nuova teatrologia europea e italiana.

> Sul versante delle affinità, De Marinis rubrica in primo luogo il privilegio accordato da entrambe le "scuole" ai «*processi* rispetto ai *prodotti*, da un lato, e ai *sistemi astratti*, dall'altro», a vantaggio di quello che l'autore definisce l'esame degli aspetti performativi dei fenomeni teatrali. Mentre sul versante delle differenze sono tre gli aspetti critici dei Performance Studies: una certa vaghezza metodologica; un oggetto eccessivamente ampio e indefinito; e soprattutto un rapporto "poco chiaro" e "non risolto" con la dimensione storica e la conoscenza storiografica[11].

Fabrizio Deriu ha infine concluso il suo intervento elencando una serie di iniziative che a partire dal 2010 hanno segnato un crescente interesse per la proposta teorica dei Performance Studies, rilevando tuttavia come queste siano ancora una volta pervenute da ambiti disciplinari diversi da quello degli studi teatrali: il convegno *Affective Archives*, organizzato da un comitato scientifico coordinato dall'anglista Marco Pustianaz (Università del Piemonte Orientale, novembre 2010); il convegno annuale Compalit (Associazione per gli Studi di Teoria e Storia comparata della Letteratura) *Performance e Performatività* (Università di Messina, novembre 2010); *Dimensioni del performativo*, seminario interdisciplinare del dottorato di ricerca in Studi Letterari e Linguistici (Università di Salerno, dicembre 2013); il convegno *Reti Performative. Intrecci tra letteratura, arti dinamiche e nuovi media* (Università di Napoli "L'Orientale", gennaio 2015).

La performance e il suo doppio è il titolo del contributo con cui Renato Tomasino ha proposto nuovi approcci metodologici per la ricerca teatrale a partire dalle considerazioni sorte anche in ambito artistico e filosofico. Lo studioso ha introdotto la sua riflessione con un paragone tra "formale" e "informale" e una distinzione tra "procedimento sportivo" e "procedimento artistico", per spiegare come

> […] nella performance genericamente, e nel senso più lato, definibile come artistica la percezione della "Forma", sia pure nella sua massima complessità, e

[11] I riferimenti interni vanno rispettivamente a: M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 47; Id., *Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali*, in Id., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* [1988], Roma, Bulzoni, 2008 (1ª ed. La casa Usher), pp. 21 ss.

sia pure come finalità a venire e magari inconseguibile, sarà il modo appercettivo di chi la osserva e insieme la finalità del performer.

Tomasino ha proposto un approfondimento del paradigma performativo presentando alcuni nodi problematici di cui il teatrologo deve tener conto e si è soffermato su quello che è l'oggetto d'analisi della teatrologia ("lo spettacolo che dà di sé" il "Performer") indagato nella sua finalità e quindi in termini di spettacolo in quanto "dato percettivo del momento".

> Se così stanno le cose, parlare di pratiche ed eventi "parateatrali", o peggio "extra-teatrali", e che pure hanno a che fare con lo spettacolo, sarà del tutto infondato e pretestuoso se ciò vuol significare una gerarchia di valori di interesse, di distinzione tra "pratica alta" e "pratica bassa" tra le diverse pratiche performanti; sarà invece del tutto plausibile se si vuole con i termini di "parateatrale" ed "extra-teatrale" riformulare l'ottica dell'evento spettacolo in funzione della ricerca di una maggiore o diversa complessità della gerarchia che lo costituisce. In altre parole, il nuovo teatrologo che si occupi di performance non ha motivo, se non quello della valutazione formale complessa, per preferire in linea di principio l'*Amleto* di Gassman o di Olivier al *Lago dei cigni* di Nureyev o al *Principe Costante* di Cieślak, ma anche all'azione performativa di qualsiasi performer parateatrale, o ancora al live pop *From Memphis* di Elvis Presley.

Lo studioso ha ricordato inoltre la problematicità dell'analisi dello spettacolo quale evento effimero di cui rimangono solo le tracce (una riproduzione audiovisiva, ad esempio) che ne costituiscono l'"analogon". Un *analogon* che per essere tale anche nei confronti del "dato percettivo cancellato" (lo spettacolo) implica l'appellarsi dell'analista a due qualità psichiche fondamentali: memoria e immaginazione. Tomasino ha quindi illustrato come la memoria elabori i suoi materiali già durante l'atto percettivo e li riformuli in "fantásmata", immagini che suscitano il ricordo:

> […] a queste "immagini fisse" occorre aggiungere, nel caso della danza e in molti altri casi, dei *fantásmata* ritmici, ovvero frasi del dinamismo che tornano alla memoria sia acustica che visiva come moduli standard di base rispetto al dinamismo complessivo. Sia i *fantásmata* visivi che quelli ritmici affiorano alla nostra mente come contaminati da procedimenti di reminiscenza, dunque arricchiti da dati e qualità percettive attinenti ad altri *fantásmata* sepolti nella memoria ed attratti da quelli attuali per analogie connotanti, sicché i *fantásmata* si presentano come suscitatori di *pathos*, e prima di tutto del *pathos* del ricordo, l'*anámnesi*. Ciò avviene già all'atto della percezione dell'evento, e poi naturalmente può estendersi ulteriormente se nel tempo attiviamo la "memoria" dell'evento.

Percezione dei *fantásmata* e loro riformulazione attivano grazie all'"anámnesi" la seconda facoltà costitutiva dell'atto percettivo, quella dell'immaginazione.

> […] lo spettacolo è anche contemporaneamente la *anámnesi* in cui si inscrive e la sua piena e probabilmente mai realizzata finalità, il suo aristotelico "dover essere" – fonte peraltro dei processi catartici – ovvero la sua ideale utopia avvertibile fin dal suo progetto. Il dato percettivo complesso che è lo spettacolo si compone dunque di tre fattori indispensabili: uno d'ordine materiale dato dall'evento in sé, ma connesso con l'attivazione della facoltà psichica della Memoria e da qui con l'attivazione della facoltà psichica Immaginante. La compresenza di questi tre fattori genera lo spettacolo nella sua piena emozione percettiva.

Secondo lo studioso ne conseguono dunque una dualità del pubblico – diviso tra la percezione dell'evento materiale e la sua rielaborazione nella memoria – e una dualità del performer.

> Questi non è "uno" là sulla scena, ma da un lato è la traccia di se stesso come persona e come abilità pratiche e tecniche e, insieme, il tentativo più o meno conseguito, ma sempre ineliminabile, di iscrizione di un suo doppio scenico ideale, in una riflessione ed uno specchio virtuale in cui se stesso e la sua arte si formulino nella pienezza utopica di un progetto, a lungo elaborato ed ora lì sulla scena realizzabile, dunque in un suo "dover essere" talmente assoluto da darsi come metafora. Ed è questo suo "doppio" sullo specchio della scena che egli vuole che si valuti, che si accolga come fonte di riflessione e di *pathos*, infine soprattutto si ammiri e si ami.

Tomasino ha posto dunque il problema dell'analisi della performance che, secondo tali presupposti, non può a suo avviso «fare a meno dell'analisi in senso stretto, freudiana e post-freudiana», essendo presente sulla scena un doppio speculare che "produce linguaggio". Facendo riferimento alla critica dell'arte figurativa, egli ha chiarito come nello studio della performance vi sia un primo livello d'intendimento che, se per le arti figurative fa riferimento a un repertorio iconografico, nel nostro caso sarà insieme iconografico, fonografico e dinamografico. Lo studioso ha definito questo livello "delle teatrografie", proponendo dunque la teatrografia come metodo di approccio per lo studioso della performance.

> Così come la scuola di Warburg ha dimostrato che per una più adeguata analisi della cosiddetta opera d'arte occorre procedere dall'individuazione del repertorio iconografico alla Iconologia, anche per quel che ci riguarda dovremmo procedere dalla Teatrografia alla Teatrologia.

Il teatrologo dovrà allora compiere un'operazione analoga a quella descritta da Panofsky[12], ovvero dovrà «considerare l'evento di performance come dotato di una sua didascalia virtuale da decodificare», e quindi da sondare fin nell'inconscio dell'evento stesso.

> La chiave per accedere ad un siffatto sondaggio nel suo *Mnemosyne – L'Atlante delle Immagini* Warburg la individua nelle *Pathosformeln* di cui l'opera si compone, ovvero le forme, o addirittura le "formule", per l'attivazione del *pathos*. […] Ma non basta ancora, poiché le *Pathosformeln* subiscono nell'opera d'arte una ricollocazione in un contesto del tutto particolare, e questa ricollocazione ne

[12] Il riferimento è a E. Panofsky, *Studi di Iconologia*, Torino, Einaudi, 1975 (*Studies of Iconology*, New York, Oxford University Press, 1939).

> sposta e ne arricchisce i valori, perfino aprendo delle dialettiche oppositive delle loro valenze emozionali quali si deducono dalle serie iconografiche che attraversano. La generazione dei *fantásmata* è allora arricchita dal concorso che l'immaginazione offre all'*anámnesi* e innovata ne risulterà l'attivazione del *pathos*.

Lo studioso ha dunque indicato quale "gravoso" compito del performer quello di ripercorrere il proprio vissuto, la storia performativa e quella di tutti i dati culturali connessi al suo lavoro e necessari alle sue finalità. Il performer dovrà inoltre fare una previsione «delle analoghe istanze soggettive ed extra-soggettive» del pubblico a cui intende rivolgersi. Infine, Tomasino ha fatto poi riferimento ad Artaud nel descrivere come "soggettile" l'operazione di cancellazione e creazione che dovrà attuare il performer e nella quale ogni ricordo e vissuto richiamati alla memoria saranno consumati e in parte cancellati per giungere «ad un tessuto di linguaggio che sembra darsi da sé come corpo e funzioni fisiche». Starà dunque al teatrologo – che per restituire un *análogon* di quel performer come "doppio" potrà avvalersi anche della teoria dei simulacri – indagare, elaborare e spiegare questo "soggettile".

> Da questo punto di vista, mi si perdoni, il caso di Presley attivo in un *live post-mortem* può essere molto più significativo, che so, di quello di Marina Abramović per un verso o della Raffaello Sanzio per un altro. Intendo dire che, oggi, la performance pop garantisce un "soggettile performativo" in atto non solo più complesso, ma anche assai più indiziale delle possibilità performative del nostro tempo di quanto non possa esserlo ogni tentativo di performance sperimentale o addirittura "parateatrale", poiché vive performativamente nella totalità del nostro tempo.

Di notevole interesse anche gli interventi di Dario Tomasello e Gabriele Sofia che, pur non entrando nello specifico degli studi di nuova teatrologia e dei Performance Studies, hanno proposto due particolari casi in cui sono state adottate le metodologie di ricerca delle due scuole. Nello specifico, Tomasello ha presentato una proposta di approfondimento – basato su alcuni degli studi sociologici che hanno contribuito ai Performance Studies, a partire da quelli di Erving Goffman – dell'intensa fioritura drammaturgica di questi ultimi anni nello Stretto di Messina, un fenomeno teatrale fortemente radicato nel territorio tanto dal punto di vista storico quanto geopolitico. Sofia ha invece illustrato le comuni sorgenti intellettuali che uniscono nuova teatrologia e Performance Studies alla storia orale e proposto le metodologie adottate in quest'ultima come supporto allo studio di fonti della tradizione storiografica orale, poggiando le proprie riflessioni sul caso specifico delle interviste agli attori dell'Odin Teatret, prodotte come documenti orali da inserire nei nuovi archivi della compagnia teatrale.

Dario Tomasello nell'intervento intitolato *Processi di spettacolarizzazione diffusa e negoziazione identitaria nel Sud Italia: il caso dello Stretto* ha spiegato come la particolare area dello Stretto di Messina, attraversata da una cospicua produzione drammaturgica, sfugga oggi a «comode classificazioni» (iper-luogo, non-luogo) e come nella produzione teatrale di Scimone Sframeli, Caspanello, Carullo Minasi e Maniaci d'Amore si sperimenti invece «il tentativo di una qualche certificazione di sé, tortuoso

sino al punto di trovare nuove forme di nascondimento». La regione dello Stretto è quindi vista come uno spazio in cui il rapporto tra ribalta e retroscena (il riferimento è a Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, 1969) pare riconfigurarsi, caratterizzata com'è dalla «promiscuità festosa e violenta di certi stereotipi siciliani e calabresi»: una terra in cui nuove problematiche convivono con "perversioni sociali" antiche quali il «cattivo ordinamento famigliare riversato nella società e nelle sue propaggini mafiose».

> Lungi dal rappresentare un vezzo, il comodo adeguamento alla stereotipia di una posa tipicamente novecentesca, la vocazione al frammento, alla voce spezzata, sospesa, sembra rappresentare in Scimone e Sframeli la risultante presente di una radicata abitudine comunitaria alla subordinazione. Resta da discutere, ovviamente, se tale abitudine possa costituire la logica di una qualche naturalità della violenza, e non piuttosto l'effetto di un'implicita resistenza, di una rielaborazione silenziosa e derisoria del proprio destino di sconfitta.

Lo studioso ha descritto lo spazio dello Stretto come "ancestrale condizione di teatralità spaesata", avente un peculiare stile drammaturgico in cui il dialetto è lo strumento che detta le «coordinate di pertinenza geografica del testo» e chiarisce «l'abisso vertiginoso che si spalanca tra spazio drammaturgico e memoria del proprio territorio». L'impossibilità di classificazione del luogo e dell'identità dello Stretto sembra riflettersi nei testi di Sframeli nei quali le pause e i silenzi rimandano alla drammaturgia dell'assurdo. Il luogo dello Stretto è dunque secondo Tomasello – con riferimento agli studi di Bertrand Westphal[13] – concepibile come "spazio vuoto".

> Servono allora forme inedite di camuffamento e di nascondimento. Non a caso, l'idea di sparizione, intesa sia come nascondimento nella/della propria marginalità, sia come spettrale desertificazione, ricorre in alcune ricognizioni recenti relative all'area dello Stretto […]. Né liscio, né striato, il luogo dello Stretto è piuttosto concepibile come spazio vuoto. Vuoto nel senso di una progressiva desertificazione del senso che traspare dall'annullamento del patrimonio storico-architettonico di cui pur tuttavia sembra permanere la traccia, il sintomo in un *milieu* fantasmatico: lo specchio d'acqua capace di riflettere per sempre lo sguardo meravigliato dei suoi visitatori, l'eco di un canto destinato a perdurare.

E, ancora:

> Lo spazio vuoto si caratterizza come spazio di metamorfosi, intesa come mutamento ma anche travisamento nel senso più ambiguo che questo termine possiede. Si allude, cioè, alla possibilità di mascherare e, più ancora, di mistificare la realtà per una contraffazione che non ha il solo scopo di rendere le cose più plausibili o accettabili, ma mira semplicemente ad una falsificazione dell'esistente, alla creazione di contraddizioni ed equivoci più o meno perniciosi. Una prima, sottile, corrispondenza, nel vivo delle prerogative territoriali, può essere istituita tra la teatralità di un potere che verifica la propria efficacia attraverso

[13] Cfr. B. Westphal, *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, Roma, Armando, 2009 (*La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007).

> pratiche discorsive distraenti, capaci di stornare sempre altrove, verso zone innocue, il centro dell'attenzione e il potere del teatro. Quest'ultimo, fiorito sulle rive dello Stretto, è destinato a registrare, da un lato, la disillusione e il carattere fortemente antisociale della comunità, dall'altro a ipostatizzare, in senso più consapevolmente critico, un insopprimibile anelito alla fuga dalla verità dolorosa dei fatti.

Lo studioso si è dunque concentrato sulla corrispondenza tra spazio pubblico e spazio privato, sulla stretta relazione in cui il primo riflette il secondo, definendo infine il teatro quale spazio sociale e luogo in cui «si prospetta una lotta per l'appropriazione dei beni simbolici o opere teatrali alle quali si aspira». L'intervento di Dario Tomasello, pur non essendo entrato nel vivo delle tematiche approfondite nel corso della sessione, ha proposto un esempio di come, in casi come questo, gli studi teatrologici non possano prescindere da un approccio interdisciplinare e da una conoscenza della realtà sociale e culturale da cui si generano l'evento spettacolare o l'opera drammaturgica.

Nuove metodologie di storia orale e analisi dei processi performativi è il titolo dell'intervento con cui Gabriele Sofia ha messo in luce le sorgenti intellettuali che accomunano nuova teatrologia e Performance Studies alla storia orale, intesa come produzione e uso di interviste «con testimoni, parole e immagini che non esisterebbero se qualcuno non avesse deciso di sollecitar[le]»[14]. Lo studioso ha evidenziato come l'apporto della Scuola di Chicago (che con gli studi di Erving Goffman ha influenzato la genesi dei Performance Studies) e il movimento delle Annales e della Nouvelle Histoire (che hanno dato un rilevante contributo per la nuova teatrologia) abbiano di fatto concorso anche allo sviluppo della storia orale. Se la prima ha favorito l'elaborazione di un modello di ricerca basato sulle interviste e ha nutrito la riflessione sul metodo del racconto biografico, i meriti della seconda si riscontrano nell'ampliamento epistemologico della nozione di documento.

Sofia ha dunque poggiato la propria indagine sull'esperienza di creazione degli archivi orali dell'Odin Teatret, una serie di interviste videoregistrate per il *Training project* (2009-2011) inserito negli Odin Teatret Archives (OTA, fondati nel 2008) al fine di confrontare tra loro alcune metodologie adottate da nuova teatrologia, Performance Studies e storia orale. La riflessione di Sofia è stata stimolata dunque dal lavoro di pianificazione e realizzazione delle interviste – nelle quali alcuni attori dell'Odin sono stati chiamati a parlare dell'origine del training – che ha messo in luce importanti questioni metodologiche. Lo studioso ha parlato della struttura dell'intervista e di come sia stato individuato un particolare criterio di conduzione della stessa in cui «le domande dell'intervistatore dovevano stimolare la discussione ma rispettando le direzioni che l'intervistato stesso decideva di prendere», con l'obiettivo di mantenere continuo il flusso del racconto. Per questo motivo, con il tentativo di un "accesso multisensoriale alla memoria", per ciascuna intervista era stato previsto un *setting* personalizzato per l'attore, con materiali che potessero stimolarne la memoria e il racconto (oggetti, fotografie, lettere, locandine, etc.).

[14] La definizione proposta da Sofia è quella di Giovanni Contini per l'*Enciclopedia Italiana Treccani*, VII appendice, 2007.

Nella creazione delle fonti orali lo studioso ha dunque individuato alcuni particolari aspetti della ricerca in questione, come la "dilatazione e concentrazione di campo":

> Nel caso del *Training project*, la cosa che colpisce è il modo in cui, partendo da racconti prettamente soggettivi e biografici, sia emerso un affresco particolarmente efficace delle culture teatrali europee degli ultimi trenta-quarant'anni del XX secolo. Il training è diventato una maniera per descrivere, in controluce, alcuni nodi fondamentali del teatro dell'epoca: il rapporto tra teatro alternativo e teatro accademico, l'intreccio tra teatro e movimenti politici, la pratica teatrale come alternativa alle droghe o alla lotta armata, il teatro come strumento per i nuovi modelli educativi, lo stretto legame tra il lavoro sul corpo dell'attore e un nuovo approccio collettivo alla sessualità, le contaminazioni tra le sperimentazioni teatrali e le nuove tendenze musicali, etc.

Un secondo elemento rilevato è il "coinvolgimento fisico" nel corso della ripresa video, la quale, diversamente dall'intervista audio, consentiva agli attori di esprimersi non solo verbalmente ma anche con il corpo, per esempio nella dimostrazione di un esercizio. Il terzo aspetto, identificato da Sofia nelle "traiettorie della memoria" – imprevedibili grazie alla libertà del racconto dell'attore che poteva fare riferimento anche a episodi apparentemente marginali – ha fatto emergere particolari dinamiche attinenti all'oblio e alla riorganizzazione mnemonica. Lo studioso ha quindi indicato la caratteristica soggettiva del racconto quale suo maggiore punto di forza:

> Nel caso del teatro lo studio della memoria diventa un elemento centrale, in quanto, com'è noto, proprio grazie al suo perdurare nella memoria d'ognuno il teatro sfugge alla dimensione effimera: «L'attivazione di una memoria costruisce una durata che non appartiene all'effimero degli spettacoli ma appartiene alla lunga durata del teatro»[15]. In questa prospettiva le fonti orali possono rivelare le peripezie che un determinato evento realizza nella lunga durata delle reminiscenze di un attore o di uno spettatore.

Nell'ultimo elemento, "l'accesso alla persona", Sofia ha infine individuato un fertile territorio di scambio per nuova teatrologia e Performance Studies:

> L'intervista dal vivo può favorire quel salto di qualità che marca la differenza tra la ricostruzione di una biografia e la conoscenza di una persona, in quanto coglie quest'ultima nel vivo delle sue modalità relazionali. Questo passaggio, in apparenza banale, diventa invece decisivo per l'analisi di una zona della creatività dell'attore di difficilissimo accesso e che Meldolesi ha definito «livello delle immagini intime»: «Cercare nell'opera dell'attore la persona dell'attore non ha niente a che vedere con il biografismo dei manuali di letteratura, al contrario, è la porta più diretta per entrare in contatto con un'arte di per sé misteriosa. Dell'opera prodotta e consumata in scena, sera per sera, la cosa più concreta che rimane è il corpo dell'attore; e il corpo è la persona dell'attore. Conoscendo

[15] La citazione è tratta dal documento pubblicato online di F. Cruciani, *Intervista su "La Trilogia" di Roberto Bacci*, 9 novembre 2012, www.youtube.com/watch?v=BP5BKFbaD6Y (ultima consultazione: 19 febbraio 2017).

> la persona, si può dire di conoscere una dimensione dell'opera e dai frastagliamenti di questa dimensione si può trarre qualche indicazione sui frastagliamenti di ciò che nell'opera non è personale. Lettere, diari e scritti vari sono perciò luoghi di disvelamento per gli attori teatrali, più di quanto possano esserlo per altri tipi di artisti»[16]. […] la conoscenza della persona-performer (e non della sua semplice biografia) diventa un passo essenziale per analizzare – non per forza in modo diretto ma molto spesso per contrasto – i processi creativi.

In riferimento a quest'ultimo punto Sofia ha concluso la sua riflessione individuando nelle metodologie della storia orale una possibile risorsa per far fronte alle difficoltà che ancora riscontrano gli studi teatrologici nell'evidenziare «la dialettica esistente tra la produzione storiografica scritta e la tradizione orale».

[16] C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», IV, 1989, n. 7, p. 206.

Daniele Vianello

4. LE FUNZIONI DELLO SPETTACOLO II

Difficile rintracciare un comune filo conduttore che possa in qualche modo collegare tra loro gli interventi della presente sessione, tenutasi nel pomeriggio del 29 maggio 2015, nell'ambito del convegno *Thinking the Theatre - New Theatrology and Performance Studies* e dedicata a *Le funzioni dello spettacolo.* Sono qui ospitati, infatti, contributi molto eterogenei, riguardanti rispettivamente i comici dell'arte tra Cinque e Seicento, la nuova danza italiana, significative figure di cantanti di fine Ottocento, la drammaturgia contemporanea, i libretti per musica settecenteschi, l'economia e l'organizzazione dello spettacolo. Si tratta di relazioni molto diverse e lontane tra loro per tematiche, approcci, ambiti disciplinari. Questa presentazione, pertanto, si limiterà a sintetizzare i singoli interventi nell'ordine in cui essi si sono succeduti[1].

Elena Tamburini ha aperto la sessione con una relazione dal titolo *Tra teatro della memoria, teorie magiche e artistiche e arte dell'attore: Giovan Paolo Lomazzo, Flaminio Scala e i comici Gelosi*, concentrandosi sull'influenza che le visioni di Giulio Camillo possono aver avuto su comici quali Adriano Valerini, Francesco Andreini e Flaminio Scala, anche grazie alle riflessioni formulate nell'*Idea del tempio della pittura* (1590) del teorico dell'arte lombardo Giovan Paolo Lomazzo, che ben conosceva l'*Idea del Theatro* (1550) di Camillo e frequentava i teatri milanesi e i comici Gelosi. Tamburini ha innanzitutto tratteggiato aspetti essenziali dell'opera di Camillo, il suo presentarsi come una straordinaria "macchina della memoria", comprendente l'intero scibile umano, «ordinato secondo immagini capaci di suscitare e trattenere la nostra "affezione" e pronto per il riuso e l'improvvisazione». La studiosa ricorda come Camillo rivisiti i luoghi dell'antica arte della memoria in una prospettiva originale, collocando nel suo "theatro" un grande numero di testi esemplari, selezionati e organizzati rinviando a *imagines* e *loci*, per offrire ad autori-letterati un valido strumento, utile nell'imitazione e nella ri-creazione dei classici. Già il titolo dell'opera di Camillo – sottolinea la studiosa – rinvia all'idea di "theatro", un teatro fatto di immagini di tutte le arti. La relatrice evidenzia come nella visione proposta da Camillo, le immagini vengano scelte in quanto emozionanti e seducenti, tali da suscitare e trattenere "affezione", stimolando la sensualità dell'essere umano.

Tamburini osserva come dei mutamenti indotti dalle passioni sul corpo e nei gesti pare fosse ben consapevole Giovan Paolo Lomazzo. Questi, influenzato da Leonardo, dai maestri della memoria e dalle dottrine ermetiche, li esplora per la prima volta sul versante dell'espressione, rivelando il proprio debito nei confronti delle idee formulate

[1] Il presente rapporto è stato elaborato a distanza di due anni dal convegno, con riferimento ai contributi scritti predisposti per la pubblicazione degli atti (solo marginalmente mi sono servito di appunti personali). Non essendoci pervenuto il testo scritto dell'intervento di Livia Cavaglieri, mi scuso per l'eccessiva sintesi con cui ho commentato la sua relazione.

da Camillo. Evidenziando la consuetudine con il mondo del teatro milanese e le sue documentate frequentazioni amicali e accademiche con i comici Gelosi, la studiosa individua nella figura del teorico dell'arte lombardo un tramite fondamentale tra questi ultimi e le teorie di Camillo.

L'influenza esercitata dalle teorie di Camillo sui comici Gelosi viene indagata con particolare attenzione al *Teatro delle favole rappresentative* (1611) del celebre comico-letterato-profumiere Flaminio Scala, opera definita da Tamburini "macchina di memoria del teatro". Così scrive al riguardo:

> Un contatto personale di Flaminio con Giulio Camillo non è possibile per motivi anagrafici. Ma una forte consonanza di interessi dello Scala e anzi un suo porsi consapevolmente sulla scia degli studiosi delle arti della memoria e dell'eloquenza è quanto mai verosimile anche proprio a partire dalla sua opera […]. Come nelle opere più o meno esplicitamente derivate dall'influenza camilliana, all'origine del *Teatro delle favole rappresentative* c'era la convinzione della «necessità di costruire dei repertori di luoghi tratti dai grandi scrittori e di collocare il materiale entro un sistema di memoria che ci permetta di avere a disposizione tutto ciò che ci serve al momento della scrittura, o della improvvisazione di un testo»[2].

È la stessa Tamburini a riassumere, più in generale, il suo intervento affermando:

> Intorno allo Scala e agli Andreini sembra essere nata un'idea clamorosamente nuova dei comici e del teatro. Ferdinando Taviani ha spiegato questo salto con l'introduzione delle donne nelle compagnie: come *meretrices honestae*, esse avevano un'ampia padronanza degli strumenti della cultura "alta". Ma forse non è tutto. Possiamo ricondurre questa novità, almeno in parte, a una consapevole filiazione di questi comici dall'opera di Giulio Camillo, e in particolare da quel suo teatro di immagini a cui era affidato l'arduo compito della "trasmutazione" e perfino della "deificazione" dell'uomo?

Sono qui anticipati i contenuti di ricerche più ampie, recentemente pubblicate in un volume dal titolo *Culture ermetiche e Commedia dell'Arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala* (Aracne, 2016), studi che indagano appunto questa possibilità.

L'intervento di Elena Cervellati, dal titolo *Tra canone e archivio vivente: rifare la "nuova danza italiana"*, ha posto l'attenzione sui "rifacimenti" di creazioni coreografiche e sul parallelo crescente interesse degli studiosi per questo fenomeno, testimoniato da convegni, saggi e progetti che tentano di registrare e indagare una tendenza che si impone e si intensifica nel panorama della danza italiano a partire dagli anni Ottanta del Novecento.

Il contributo ricostruisce il fenomeno, concentrandosi sul decennio fondativo della "nuova danza italiana", tra l'inizio degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta del Novecento. In particolare, Cervellati analizza alcuni casi esemplari, *in primis* lo spettacolo *Calore* (1982/2012) di Enzo Cosimi, incluso nel progetto

[2] L. Bolzoni, *Memoria letteraria e iconografica nei repertori cinquecenteschi*, in P. Barocchi e L. Bolzoni, *Repertori di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni "databases"*, Pisa, Scuola Normale, 1997, p. 43.

"RIC.CI. Reconstruction Italian Contemporary Choreography. Anni '80/'90". Come afferma la studiosa, è attraverso la lente stessa del progetto RIC.CI, ideato da Marinella Guatterini, che i casi esemplari da lei presi in esame possono essere «utili per riflettere, in definitiva, su alcune delle possibili modalità pensate e messe oggi in atto per ricordare, canonizzare e rilanciare la danza, consegnandola al futuro attraverso "archivi viventi" di visioni e processi, teorie e storie». Scrive Cervellati a proposito di *Calore* e dei suoi rifacimenti:

> *Calore*, nel "dire quasi la stessa cosa", nel 1982 e nel 2012, è un archivio vivente che "richiama la memoria" degli interpreti e degli spettatori, costruendone l'identità artistica, culturale e, perché no, personale; collocandoli nel tempo, nel fare rivivere il passato per rilanciarlo sul presente, alla ricerca di un "tempo perduto", che peraltro perduto non è. Contribuisce alla costruzione di un repertorio della danza contemporanea italiana, forse di un canone. Fa storia: la propria storia, la storia della "nuova danza italiana". Cosa rimane degli spettacoli di un tempo, nei rifacimenti di oggi, siano essi riprese, ricostruzioni o reinvenzioni? Forse rimangono un'aria di famiglia, un'aura, un *parfum*, che non possono fare altro che confermare lo spettacolo come "opera aperta", sempre, come luogo che apre a un "tempo sospeso", attraverso "pratiche di sopravvivenza e di dissoluzione".

Le pratiche spettacolari di ripresa, ricostruzione e reinvenzione coreografica – secondo una terminologia sulla quale Cervellati si sofferma, proponendo alcuni chiarimenti – sono diventate oggi sempre più ricorrenti nel campo della danza. Per quanto concerne la terminologia utilizzata, la Cervellati puntualizza:

> Le modalità di approccio al rifare la danza sono molteplici e possono essere le più varie, ma voglio, per una sintesi ragionata, farle rientrare in tre tipologie: ripresa, ricostruzione, reinvenzione. Possiamo applicare il termine *ripresa* ugualmente a una creazione portata in scena dalla medesima compagnia che l'ha vista nascere in precedenza o da un nuovo gruppo di interpreti, guidati però dal coreografo o da un *répétiteur* di fiducia (faccio rientrare ugualmente in questa categoria i titoli del repertorio riallestiti nel corso del tempo, da compagnie diverse, in base a una tradizione consolidata). Intendo invece la *ricostruzione* come il rifacimento di una creazione perduta, riportata in scena senza radicarsi in una trasmissione diretta, ma attraverso un lavoro di ricerca che, pur non trascurando affatto le eventuali testimonianze di chi aveva preso parte all'evento "originale", si fondi largamente su documenti di altra natura (cronache d'epoca, appunti manoscritti, documenti di archivio, iconografie). La *reinvenzione* è invece una creazione nuova e autoriale, che dialoga con un titolo del passato per portarne con sé un consapevole riferimento pur intraprendendo una autonoma e possibilmente originale via creativa e dei risultati originali […]. Nel muoversi tra queste tre tipologie, le pratiche del rifare apportano modifiche anche radicali o tentano una conservazione ideale agendo con intensità diversa su alcuni elementi dello spettacolo coreico: dal titolo alla drammaturgia, dall'allestimento visivo alla partitura musicale, dalla coreografia all'interpretazione.

I rifacimenti pongono una serie di problemi teorici che riguardano il teatro più in generale e che Cervellati indica puntualmente, tra i quali quelli legati all'identità, all'originalità e alla riproducibilità, all'autorialità e alla proprietà intellettuale dell'opera meritano di essere affrontati con particolare attenzione.

Silvia Mei propone una originale lettura dell'attività artistica della celebre *chanteuse fin de siècle* Yvette Guilbert (secondo la definizione che di lei dette Hugues Le Roux). La sua relazione, dal titolo *La linea d'Yvette Guilbert. Genesi di una silhouette tra arte, moda e spettacolo*, ricostruisce il percorso che porta la cantante a ripensare il proprio ruolo di artista. Partendo dalla nozione di *mise en silhouette* formulata da Georges Vigarello, il contributo evidenzia il singolare mutamento attuato dalla *chanteuse* francese che, influenzata dalle arti visive e valorizzando i propri stessi difetti fisici, ri-modella e ri-propone la propria immagine, in contrasto con gli stereotipi femminili in voga nei *café-concert* della Parigi della *Belle époque*, sfidando comportamenti quotidiani e canoni estetici convenzionali.

Nota Mei: «La presenza scenica di Guilbert modella difatti una linea artatamente studiata e costruita tra i due termini di una corporeità "difettosa", non rispondente ai canoni femminili correnti, e di un originale, personalissimo repertorio di canzoni con cui l'immagine della sua interprete è in strettissimo rapporto». La studiosa si concentra, in particolare, sull'analisi del contesto di riferimenti visivi (Toulouse-Lautrec, ma anche John Singer Sargent e Albert Besnard) e critico-letterari (René Maizeroy, Carle Des Perrières, Marcel Proust, Arthur Symons, Jean Lorrain) che contribuirono alla definizione della nuova icona che l'artista francese seppe creare di sé, attingendo a modelli coevi e tecniche espressive differenti (legate al mondo della letteratura, della pittura, della moda, all'arte dell'attore). Scrive al riguardo Mei:

> Sono diverse le pagine dedicate da Guilbert alla descrizione puntuale della sua figura, di cui svela l'operatività inventiva e plastica, riconoscendo di aver creato un'*immagine*, «la dame rousse aux gants noir, vêtue de satin vert», impressasi nella memoria collettiva per diversi decenni […]. Questo rapporto d'interdipendenza tra l'*immagine-figura* della silhouette appositamente studiata e l'*iconografia* che ne deriva, è perversamente riassunto dalla *chanteuse* nell'introdurre il suo profilo: «Grâce à la silhouette étudiée de mes débuts, les écrivains français, et ceux de partout, qui voulurent bien se soucier de moi, disaient que j'étais "une affiche vivante et macabre". J'avais voulu l'être».

Nel ribadire come, nella costruzione della propria *silhouette*, la cantante sia stata fortemente suggestionata dall'arte coeva, la studiosa ricostruisce alcuni «motivi di interdipendenza» legati principalmente alla corporeità, alla pittura e alla moda:

> I trascorsi di Guilbert come mannequin e sarta influiscono non secondariamente sulla definizione di una figura opposta allo chic parigino e contemporaneamente il più lontana possibile dallo stile *café-concert*. L'ansia di distinzione che persegue Guilbert si muove tra questi due fuochi – l'eleganza parigina e la volgarità da *concertante* – operando continue citazioni dalle arti visive. Delegittimandole, o straniandole, nell'impaginato della sua corporeità androgina, può così imbastire una testualità riordinata di fonti e prestiti ben riconoscibili.

Tra le diverse fonti di ispirazione nella costruzione della propria inedita immagine "distinta" – «Je voulus *surtout*, et *avant tout*, paraître très distinguée» affermò di sé la Guilbert – Mei pone l'accento sul «forte imprinting teatrale» della cantante parigina,

«tale da importare nel contesto del diversissimo ambiente del *café-concert* un *modus operandi* propriamente drammatico».

Nella relazione *Michel Vinaver: tra performativizzazione del testo e salvataggio della scrittura*, Nicoletta Lupia focalizza la poliedrica ed ibrida attività del drammaturgo e intellettuale francese, a partire da due distinti "concetti-guida", utilizzati e suggeriti già nel titolo dell'intervento: quello di "performativizzazione" – mutuato dal saggio di Marco De Marinis, *Teatro e performance. Dall'attore al performer e ritorno?* – e quello di "salvataggio", che rinvia invece ad alcune azioni concrete messe in atto da Vinaver stesso per salvaguardare e riabilitare l'oggetto "testo drammatico" e la figura dell'autore teatrale. Secondo Lupia:

> Nel primo caso – la performativizzazione del testo, verificata nelle opere degli anni Sessanta e Settanta –, l'autore si appropria di pratiche, valori, lessici del capovolgimento sessantottesco, nel secondo caso – il salvataggio della scrittura di cui Vinaver si fa promotore negli anni Ottanta –, si colloca in una dimensione di lunga durata culturale, agendo, sia al livello delle teorie e degli scritti drammatici, sia al livello delle strutture e delle istituzioni.

La "performativizzazione del testo" è indagata, in particolare, in relazione all'opera *Par-dessus bord*, pièce di oltre duecentocinquanta pagine composta da Vinaver tra il 1967 e il 1969. Parallelamente, Lupia affronta il tema del "salvataggio" della scrittura che connota l'attività di Vinaver, volta a salvaguardare la categoria dell'autore e il testo drammaturgico, posti in condizione di progressiva marginalità e subalternità rispetto alla crescente centralità attribuita a partire dal XIX secolo ai processi della messinscena e all'egemonia della figura del regista.

Prendendo spunto dal caso Vinaver ed analizzando il duplice percorso che caratterizza l'attività del drammaturgo francese contemporaneo, Nicoletta Lupia sembra voler dedicare più in generale il proprio intervento alle relazioni e alle dinamiche dialettiche tra letteratura e teatro, «all'inquadramento della funzione di "testo" in una prospettiva teatrologica che la metta in rapporto con le altre funzioni dello spettacolo e la consideri come un oggetto della storia in stretta connessione con le trasformazioni del suo contesto culturale e teatrale».

Con *Il libretto della* Didone *metastasiana: da fossile del palcoscenico ad ipertesto* Arianna Frattali presenta una ricerca che ricostruisce gli elementi caratterizzanti la performatività della scrittura metastasiana. Scrive la studiosa:

> Obiettivo precipuo di questa indagine è fare il punto sulla ricollocazione del libretto per musica settecentesco nel panorama degli studi teatrali, portando avanti una riflessione sulle concezioni metastasiane intorno al testo drammatico, allo spettacolo e ai loro rapporti reciproci. Pietro Metastasio, infatti, è stato per anni relegato al panorama dei soli studi letterari come esponente di uno stile galante di gusto arcadico nella versificazione, per essere poi giustamente restituito, negli anni Ottanta del Novecento, sulla scorta di alcuni principi della semiotica teatrale, al contesto storico-culturale di riferimento, rivalutando la dimensione performativa dei suoi testi.

Frattali si concentra in particolare sulla diffusione e sui rifacimenti della *Didone abbandonata* – primo dramma per musica di Metastasio, che debutta a Napoli nel 1724 e viene ripetutamente messo in scena nel corso del XVIII secolo. L'indiscussa fortuna settecentesca dell'opera è il presupposto per una serie di rifacimenti ottocenteschi, che propongono il testo metastasiano sia in Italia sia in Europa, rivisitato con tagli e varianti e adattato di volta in volta alle diverse esigenze e ai gusti mutati del pubblico.

Il percorso proposto da Frattali ben evidenzia come nelle molteplici e non sempre fortunate rivisitazioni ottocentesche dell'opera, l'originale idea di "tragedia in musica" che aveva ispirato Metastasio nella composizione del libretto ceda progressivamente il posto ad un processo di riscrittura del testo a ridosso della scena, «ad un fenomeno di digestione e contaminazione letteraria e teatrale del testo, che spinge ogni cultura a riappropriarsi della vicenda, restituendola al pubblico con una sensibilità propria».

Frattali dedica, pertanto, alcune riflessioni alla fortuna e agli sconfinamenti dell'opera metastasiana in altri generi spettacolari. È, tuttavia, già nell'opera originale e nei processi compositivi utilizzati da Metastasio che la studiosa individua una serie di elementi significativi, rivelatori dello stretto legame instaurato dall'autore con il contesto rappresentativo:

> Sulla base degli studi di Jacques Joly e di Elena Sala Di Felice, è stata rilevata un'interazione profonda fra i libretti di Metastasio e il contesto rappresentativo per il quale essi sono stati concepiti. Dalla loro analisi emerge infatti come il poeta romano pensi in termini di rappresentazione, componendo le sue arie al clavicembalo ed immaginando lo spazio visivo anche attraverso l'iconografia coeva, oltre che alle sontuose scenografie realizzate da scenografi italiani "esportati" in tutta Europa, come i fratelli Galliari. Il primo elemento a supporto di questa tesi è la disseminazione, nel testo, di didascalie volte a determinare sia i movimenti sul palcoscenico che la recitazione vera e propria.

Nel suo intervento, «dimostrando, ancora una volta, come la prassi della scena faccia irruzione nel testo drammaturgico, che ne fossilizza la traccia verbale», Frattali suggerisce opportunamente di leggere il libretto metastasiano non solo come testo letterario composto preventivamente, ma come "fossile del palcoscenico", in quanto sedimentazione letteraria a posteriori, che «della prova di esso porta tracce indelebili nella sua edizione definitiva, consegnata dal poeta alle stampe di tutte le sue opere»; e ancora come vero e proprio "ipertesto", «come una rete e un insieme di nodi costituiti di parole chiave», costruiti dall'autore in relazione con il contesto rappresentativo per il quale il testo stesso fu ideato.

Chiude la sessione l'intervento dal titolo *Per una storia dell'organizzazione ed economia delle arti performative* di Livia Cavaglieri. Nella sua relazione, la Cavaglieri propone una ricognizione sintetica di alcuni percorsi di ricerca teatrale aperti in ambiti storiografici otto-novecenteschi, che si connotano in quanto interdisciplinari, sviluppatisi fuori dall'ambito teatrologico. La studiosa traccia, in particolare, una mappa aggiornata delle ricerche in ambito di organizzazione ed economia dello spettacolo, un campo di indagine che ha come oggetto privilegiato la relazione tra processi creativi-produttivi e processi ricettivi-distributivi e che, secondo la studiosa, ben si presta a far propri contributi ed approcci interdisciplinari. Obiettivo principale dell'intervento – spiega la ricercatrice – è sottolineare come una "nuova teatrologia" non possa prescindere dall'analisi della dimensione sociale, culturale ed economica nelle quali il fatto teatrale assume forma e significato, contribuendo così, come già sostenuto da Fabrizio Cruciani, ad arricchire in senso transdisciplinare una «storia del teatro, in quanto storia globale».

Gerardo Guccini

5. TEATRI E INTERAZIONE SOCIALE I

Il 30 maggio 2015 ho coordinato una densa e affollata sessione del convegno *Thinking the Theatre*. Il suo titolo era *Teatri e interazione sociale*. Compressi in un paio d'ore nelle quali bisognava trovare spazio anche per le domande del pubblico, gli interventi di Fabrizio Fiaschini, Eugenia Casini Ropa, Claudio Bernardi e Giulia Innocenti Malini, Vito Minoia, Maia Giacobbe Borelli non mi hanno dato modo di presentare e commentare. Più che condurre la sessione, l'ho seguita da spettatore, ricavandone l'impressione d'una disciplina vitale che attraversa il teatro di cui parla, fondando le elaborazioni saggistiche su un terreno di confronto concreto, proficuo e condiviso. Così, quando Marco De Marinis ha chiesto a me e agli altri conduttori di redigere una relazione critica della sessione seguita, ho accettato senza pormi eccessivi problemi. Pensavo che la lettura dei testi predisposti per gli atti avrebbe evidenziato riferimenti comuni, convergenze e divergenze, consentendomi di raggruppare e disporre le relazioni secondo una logica inclusiva che desse conto delle diverse sfaccettature ricoperte dalla nozione di "teatro sociale". Sbagliavo. Certo, ogni elaborato confermava nel relatore conoscenze esperite e coinvolgimenti relazionali. Tuttavia, il comune substrato delle realtà attraversate si cristallizzava, al livello saggistico, in prospettive distinte, ognuna delle quali connetteva secondo finalità e modalità peculiari svolgimenti storici, contesti e pratiche. Per districare l'imprevista matassa, è stato necessario ripartire dalla definizione di "teatro sociale", rispetto alla quale tutti i relatori, in modo esplicito o implicito, hanno disposto i propri contributi ora confermandone le caratteristiche fondanti ora promuovendone l'evoluzione ora criticandone la capacità di organizzare e descrivere la complessità del reale.

La nozione di "teatro sociale" viene coniata nel 1998 da Claudio Bernardi, che designa, con tale espressione, eterogenei insiemi di pratiche performative accomunate da cinque funzioni preminenti: 1) favorire l'interazione e la formazione di persone, gruppi, comunità; 2) contribuire alla costruzione della persona; 3) produrre identità a livello di persone e di gruppi; 4) svolgere liturgie di gruppo e/o comunità; 5) attenuare il malessere delle persone e delle collettività[1]. In quanto espressione deputata a nominare l'esistente, il "teatro sociale" si allinea, seppure con significative varianti, ad altre analoghe formule, come "teatro applicato", usata nel Regno Unito, oppure "teatro a base comunitaria", usata negli Stati Uniti. D'altra parte, però, la nuova espressione non si limita a descrivere un campo semantico che corrisponda il più possibile alle commistioni, ai processi, alle contaminazioni delle pratiche concretamente agite. Piuttosto, il suo scopo è segnalare l'esistere d'un teatro che contrappone

[1] Per una ragionata contestualizzazione del concetto di "teatro sociale" cfr. G. Di Palma, *Il teatro impoverito come ambiente arricchito ovvero del teatro sociale*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., XLIII, 2014, nn. 111-112, pp. 121-135.

alla degenerazione e crisi del mondo sociale una cultura animata da valori altrove regrediti, sostituiti o inesistenti. In altri termini, la nozione di "teatro sociale" presuppone uno svuotamento culturale da risarcire con operazioni promotrici di senso. Scrive Bernardi:

> [Il "teatro sociale"] si propone quindi come azione o liturgia delle comunità, minacciate di estinzione dall'omogeneizzazione e personalizzazione della cultura da parte della società mediale, e come ricerca del benessere psicofisico dei membri di qualsiasi comunità attraverso l'individuazione di pratiche comunicative, espressive e relazionali[2].

Per salvare l'uomo contemporaneo da questa situazione d'impasse antropologica occorre bilanciare le mancanze del mondo sociale, costruendo comunità fondate sulla capacità d'aggregazione del rito. «Il rito è, infatti, il linguaggio della società»[3]. Parlando della sua natura arcaica e attuale, Bernardi individua nello spettacolo «il rito più importante del nostro tempo», precisando però che, rispetto al passato, cambia il tipo di spettacolo, «che non è più da vedere, ma da fare»[4]. All'interno di questa prospettiva culturale, il "teatro sociale" declina le possibilità del rito comunitario (e cioè dello "spettacolo da fare"), separandosi nettamente dalle dinamiche della performance artistica, che, in questa sistematizzazione, corrispondono piuttosto al "teatro da vedere": il "teatro sociale" «[s]i distingue dal teatro d'arte, commerciale o d'avanguardia, perché non ha come finalità primaria il prodotto estetico, bensì le pubbliche e private relazioni»[5]. Il "teatro sociale" tende dunque a differenziarsi dal continuum delle pratiche performative, incontrando, da un lato, decise resistenze da parte degli artisti teatrali, dall'altro, feconde rispondenze da parte della committenza istituzionale. Riporto, al proposito, un sintetico bilancio di Bernardi:

> Restringendosi paurosamente i fondi nel campo del Teatro d'Arte e allargandosi invece il finanziamento per progetti di teatro applicato al sociale, anche gli artisti sostengono ora la rilevante funzione sociale del teatro, dicendo però che non ha senso parlare di teatro sociale perché il teatro da sempre è sociale![6]

Il saggio di Fiaschini (*Performance, processo e partecipazione. Dall'animazione teatrale al teatro sociale*) si connette alla tradizione di studi sul "teatro sociale": oltre a Bernardi, ricordiamo, fra gli studiosi citati, Cuminetti, Dalla Palma, Pontremoli, Iacobone. Anche il suo è un intervento di tipo militante, che connette densità teorica e tensione a modificare l'esistente. In particolare, l'obiettivo di Fiaschini si focalizza sull'eccessiva acquiescenza istituzionale dell'odierno "teatro sociale". Atteggiamento

[2] C. Bernardi, *Il teatro sociale*, in Id., B. Cuminetti (a cura di), *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Milano, EuresisEdizioni, 1998, p. 158.
[3] *Ibid.*, p. 162.
[4] *Ibid.*, p. 163.
[5] *Ibid.*, p. 157.
[6] C. Bernardi, *La piccola rivoluzione del teatro sociale*, in «Ateatro.it», 21 marzo 2017, http://www.ateatro.it/webzine/2017/03/21/la-piccola-rivoluzione-del-teatro-sociale/ (ultima consultazione: 24 agosto 2017).

che propone di correggere rivalutando e riproponendo nel presente le componenti più coinvolgenti e partecipative d'un importante antecedente storico: l'animazione teatrale degli anni Sessanta e Settanta. Confrontando i due fenomeni, Fiaschini osserva che le pratiche contemporanee del "teatro sociale" hanno di fatto rimosso l'eredità dell'animazione: un patrimonio di esperienze, acquisizioni e risultati del quale appaiono cancellate le tensioni dinamiche, la capacità di opporsi ai contesti istituzionali con la loro cultura "dominante" o "egemone". La trasformazione subita dalla nozione di processo risulta, in particolare, emblematica: senza la sua componente più politico/partecipativa, aperta al sociale, il processo (insieme ad altre nozioni chiave come "progetto" e "creatività") rischia infatti di segregarsi all'interno di pratiche introflesse, che finiscono per allinearsi alla deriva individualista che caratterizza l'avvento del contemporaneo modello neoliberista. Ritornare all'animazione teatrale significa dunque, secondo lo studioso, confrontarsi nuovamente con principi di inclusione sociale, che rilancino gli obiettivi di cambiamento ai quali si riferisce, oggi, l'idea di "teatro sociale". Comparando le interferenze fra animazione, performance, processo, e "teatro sociale", Fiaschini individua due macro-fasi storiche. Dapprima, dalla pratica della performance – radicata dalle avanguardie novecentesche – procedono sia l'animazione teatrale che il successivo "teatro sociale"; poi, a partire da quest'ultimo, la nozione di processo, imbrigliata nel corso degli anni Ottanta da una concezione "introflessa" della creatività, torna ad esercitare un'influenza dilatata da ripercussioni dialettiche, fra le quali figura, per l'appunto, l'esigenza di riscoprire le componenti partecipative e comunitarie dell'animazione teatrale.

Il saggio rinnova la conoscenza delle dinamiche trasformative approntando una diversa narrazione dei fenomeni storici. Va però osservato che il sistema di influenze indagato da Fiaschini potrebbe utilmente includere tutta una serie di realtà teatrali, che, pur non essendo ascrivibili in senso stretto alla categoria del "teatro sociale", hanno provveduto per tempo a neutralizzare sia le derive autoreferenziali del processo che l'acquiescenza alla logica della committenza, facendo interagire laboratori, drammaturgia, scrittura scenica, contesti operativi, persone e collettività. Una cosa è considerare i rapporti fra animazione e "teatro sociale" in quanto passaggio di consegne fra pratiche culturalmente omogenee e connotate dall'appartenenza a specifiche categorie del performativo, un'altra, immergerli nel continuum dell'innovazione teatrale, dove la centralità del processo, l'apertura relazionale degli esiti, l'estensione delle basi materiali dell'agire scenico, l'inclusione delle realtà dei luoghi e delle persone sono state veicolate da percorsi di ricerca in reciproco ascolto, ma tutt'altro che rispondenti a modelli unitari di intervento. Al loro interno, il "cambiamento politico sociale" auspicato da Fiaschini si presenta come correlato concreto dell'azione teatrale, e non come utopia di rinnovamento sistemico. Riduzione d'orizzonte che ha messo il teatro d'innovazione al riparo dalle crisi delle ideologie, rendendolo impermeabile agli effetti del riflusso dal pubblico al privato, movimento risultato invece esiziale per il fenomeno dell'animazione. L'uomo e la società, in quest'ottica, vengono percepiti come trasformabili, ma in contesti di interazioni dirette che si diramano progressivamente e per contagio ancor più che attraverso generalizzati piani di riforma. A Ravenna, la "non-scuola" del Teatro delle Albe dissemina gli

istituti scolastici della città di esperienze che «fertilizzan[o] l'aridità istituzionale […] intaccandola con un'ispirazione anarchica che pervade la scena e la vita»[7]. Armando Punzo rifiuta, per il suo teatro con i detenuti del carcere di massima sicurezza di Volterra, la dizione di "teatri della realtà" parlando piuttosto di "teatri dell'impossibile", di quei teatri, cioè, «che possono trasformare un istituto di pena in istituto di cultura»[8]. Trasformati dal punto di vista anagrafico, sono anche gli adolescenti di Nairobi che al termine di *Pinocchio nero* (2004) di Marco Baliani mostrano passaporti nuovi fiammanti: documenti che segnano la loro fuoriuscita, grazie al teatro, dalla condizione emarginata di ragazzi di strada. Periferie africane, scuole, carceri e, assieme, festival, tournée, incontri moltiplicati: l'innovazione teatrale ha alimentato una teatralità eterotopica[9], dove l'azione trasformativa si esercita sia all'interno del teatro che al suo esterno, facendo del teatro stesso un veicolo di mutamento dislocato su vari scenari del mondo sociale. In questa prospettiva, "innovazione" e "cambiamento" sono facce d'una stessa medaglia, tanto che, a differenza di quanto avviene nella cultura delle avanguardie, i percorsi della ricerca sono indifferentemente partiti dall'una o dall'altra delle due inglobando comunque la restante.

Per mutare la realtà e scuotersi dalla soggezione alla committenza istituzionale, il teatro ha un asso nella manica: esistere con pienezza laddove è marginale o subordinato. In questo sforzo, le finalità artistiche attivano dinamiche di trasformazione sociale, consentendo agli attori di lavorare sulle somiglianze fra la loro identità quotidiana e quella performativa fino a mostrare «cose che nella vita non vediamo»[10].

All'intervento di Fiaschini è seguito quello di Eugenia Casini Ropa. Nel contesto della sessione, la presenza della studiosa è significativa per più ragioni. Le ricerche che intendessero recuperare, seguendo le indicazioni di Fiaschini, la conoscenza degli aspetti ideologici e militanti dell'animazione teatrale, dovrebbero infatti partire dal volume *L'animazione teatrale* firmato da Giuliano Scabia ed Eugenia Casini Ropa, che vi analizza, in un imponente *Saggio bibliografico,* ben 237 fra articoli e monografie, spesso attentissimi alle tematiche dell'interventismo sociale e agli aspetti ideologici del fenomeno[11]. A Torino, Eugenia Casini Ropa è però intervenuta, non solo su una diversa tematica – la danza nel sociale –, ma anche seguendo una linea d'indagine attenta alle corrispondenze, alle continuità e agli sviluppi lineari che connettono tale pratica alle esperienze storiche della ricerca coreutica. Mentre Fiaschini ricava dal drammatico raffronto fra il passato dell'animazione e il presente del "teatro sociale"

[7] C. Ventrucci, *La non-scuola delle Albe*, in «Prove di Drammaturgia», IV, 1998, n. 2, p. 26; contributi recenti sulla non-scuola sono in M. Martinelli e E. Montanari, *Primavera eretica. Scritti e interviste (1983-2013)*, Corazzano, Titivillus, 2014.

[8] M. Marino, *Contro la realtà: i teatri dell'impossibile di Armando Punzo*, in «Prove di Drammaturgia», XVII, 2011, n. 2, p. 8.

[9] Cfr. G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della "rimozione storiografica"*, in «Culture Teatrali», <II>, 2000, nn. 2-3 (*Quarant'anni di nuovo teatro italiano*, a cura di M. De Marinis), pp. 11-26. La nozione di teatro eterotopico riguarda i processi compositivi che si svolgono contemporaneamente in più luoghi, sia esterni che interni agli ambiti strettamente teatrali.

[10] C. Meldolesi, *Un teatro del costringimento* [1996], in «Teatro e Storia», n.s., XXVIII, 2012, n. 33, p. 358 (originariamente edito in «Catarsi. Teatri delle diversità», n. 1, pp. 1-2).

[11] G. Scabia e E. Casini Ropa, *L'animazione teatrale*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1978.

la nozione del mancato prodursi di più risolutive e aggressive dialettiche, Casini Ropa evidenzia, ancor più che discontinuità, salti e rimozioni, l'avvolgente progressività d'un fenomeno di recente diffusione in Europa e da poco presente in Italia. L'azione della danza nel sociale, osserva, persegue intenti non solo ludici, ma migliorativi e formativi della persona, individuandone in breve i modi d'azione e gli esiti etici ed estetici. Sulla scorta dell'esperienza anglosassone e del suo grande promotore e teorico, Rudolf Laban, e con l'impulso democratico della *post-modern dance* americana, dagli anni Novanta si sono sviluppati in Italia progetti di danza educativa nelle scuole, che presto hanno tracimato negli ambiti più vasti del sociale con finalità espressive, relazionali e comunitarie.

Nell'ultima parte del contributo, gli effetti trasformativi della danza per e con le persone comuni vengono inquadrati in tre campi di osservazione: la percezione, la relazione e la performance. In ognuno di questi, Casini Ropa considera sia le attività dei praticanti – persone comuni che avvicinano la danza come complemento personale e non come attività specialistica – sia quelle degli artisti che li guidano in tale apprendimento. I primi 1) attivano il recupero di potenzialità fisiche e immaginative spesso sconosciute o dimenticate; 2) acquisiscono una rinnovata consapevolezza relazionale, col proprio corpo, con lo spazio, con il tempo dell'agire danzato e con i compagni; 3) considerano la performance un'occasione ulteriore, festa o spettacolo che sia, in cui la persona si impegna e si mette pubblicamente in gioco con la sua nuova consapevolezza di sé e degli altri. I secondi 1) attivano una maggiore concentrazione sui meccanismi quotidiani e/o spontanei dell'azione; 2) riconsiderano le modalità di relazione con questi loro particolari danzatori, scoprendo nel gesto la memoria del vissuto; 3) costruiscono scientemente forme, tecniche e stili generati dal particolare incontro con corpi grezzi ed emozioni eccitate.

Anche la relazione di Eugenia Casini Ropa affronta momenti conflittuali, che, però, si limitano alla "guerra" mossa dagli sperimentatori radicali della postmodernità contro la danza iperspecializzata e la tecnica fermamente codificata. Una volta riaffermata, la nozione di danza in quanto libero strumento creativo di coscienza corporea e territorio esperienziale fruibile da ogni individuo tende a espandersi linearmente, assimilando successive esperienze, approfondendo la conoscenza delle proprie specificità, ripercorrendo gli itinerari compiuti dai teatri del corpo, cercando, come questi, nuovi contesti extra-artistici e incontrando, quindi, sia la vita dell'individuo sociale che appassionate ricerche coreutiche «sul gesto arcaico e imperfetto che filtra dalle persone non addestrate». Esemplari, al proposito, le recenti ricerche di Virgilio Sieni.

La relazione di Bernardi e Innocenti Malini riprende la nozione di "teatro sociale" confrontandola alle pratiche del "teatro applicato" anglosassone: un *umbrella title* che dopo un decennio circa di discussioni è stato finalmente avvalorato dalla maggior parte dei ricercatori e degli studiosi. L'espressione *applied theatre* descrive le attività messe in atto da gruppi di persone che lavorano insieme usando tecniche teatrali per rappresentare, discutere, affrontare e risolvere le loro problematiche esistenziali e sociali. Le tecniche teatrali possono essere molto varie come il *role-playing*, l'improvvisazione, i giochi teatrali, i quadri viventi, il teatro forum e quello invisibile, e altri

metodi di interazione teatrale finalizzati al dialogo, all'educazione e al cambiamento del gruppo, della comunità, della società.

Bernardi e Innocenti Malini non si limitano a riscontrare le affinità fra "teatro sociale" e *applied theatre*. La loro analisi svolge piuttosto una comparazione diacronica, che cerca di cogliere le peculiarità dei due insiemi performativi esaminandone trasformazioni, caratteristiche, riferimenti, contesti. Spariscono, rispetto al saggio che aveva lanciato la nozione di "teatro sociale", le apocalittiche considerazioni sulla crisi dell'uomo contemporaneo e i riferimenti alle trasformazioni del sacro. Ora, il "teatro sociale" sembra soprattutto modellarsi in relazione a situazioni designate da precise committenze istituzionali. Confrontandolo al teatro applicato, Bernardi e Innocenti Malini segnalano, fra i suoi elementi caratteristici, la centralità dei laboratori, che, agendo in quanto organismi suscitatori di esperienze condivise, sfociano in incontri mediati dall'"azione teatrale".

Escluso dal "teatro sociale" in quanto contrassegno della prevalenza dell'estetico sull'etico, l'evento spettacolare si riaffaccia in quanto nodo relazionale che allarga la cerchia del concreto fare attivando modalità partecipative da integrare alla percezione diretta dell'evento. Ma non è questa la sola affinità che avvicina i laboratori del "teatro sociale" ai laboratori creativi degli ensemble. Le caratteristiche enucleate da Bernardi e Innocenti Malini descrivendo i primi, sono infatti estendibili ai secondi per i quali «l'autoralità diffusa», «la messa in discussione del primato del testo», «l'incontro tra immaginari diversi», «il lavoro improvvisativo», la valorizzazione «di quanto è creato o reinventato dal gruppo stesso», la molteplicità dei «linguaggi» e delle «forme», il «meticciato», costituiscono un codice culturale e poetico che, fin dall'evolversi dell'autonomia dei gruppi nei primi anni Ottanta, informa l'esserci dei perfomer collaborando con le scelte della "scrittura scenica". Il rigenerarsi dei processi laboratoriali mette in relazione esperienze oggettivamente distanti come, ad esempio, i "drammi narrativi" di Laboratorio Teatro Settimo, le drammaturgie a misura di ensemble di Marco Martinelli, il teatro di Emma Dante, le realizzazioni di Punta Corsara, quelle di recenti vincitori del Premio Scenario[12] e le esperienze del "teatro sociale": pratiche tutte che prevedono tanto gli apporti individuali che il reciproco relazionarsi di attori/persona sempre presenti, con la propria identità, a lato e all'interno delle azioni propriamente performative. Proprio riscontrando il rapporto di vicinanza col teatro dei gruppi, Claudio Meldolesi ha proposto la nozione di "teatri di interazioni sociali":

> adottando la parola "interazione" e assumendo al plurale il soggetto, questi "teatri", si è prospettata discontinua, ma policentrica e aperta tale fenomenologia [del teatro sociale]. Tanto più chiaramente è parsa emergere così la dialettica di questi teatri con quelli di gruppo e di compagnia nonché amatoriali e di base, anche se dai primi sono quasi sempre venuti i suoi promotori[13].

[12] Cfr. C. Valenti, *Lineamenti di un non movimento. Indagini sulla contemporaneità e nuovi paradigmi del politico nel teatro del terzo millennio*, in «Culture Teatrali», <XVII>, 2015, n. 24 (*La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*), a cura di S. Mei, pp. 132-144.

[13] C. Meldolesi, *Cari lettori, cari spettatori. Note in forma di lettera sul teatro di interazioni sociali* [2003], in «Teatro e Storia», n.s., XXVIII, 2012, n. 33, p. 367 (originariamente edito in «Art'o», n. 14, pp. 10-16).

I percorsi biografici che vanno dal teatro dei gruppi al "teatro sociale" sarebbero un interessante oggetto di studio. Al proposito, riviste specializzate e attente al monitoraggio del presente, come «Catarsi. Teatri delle diversità» (diretta da Vito Minoia) e «Quaderni di Teatro Carcere» (a cura di Paolo Billi e Cristina Valenti), potrebbero costituire fonti documentarie organizzate dalle quali partire individuando specifici nodi, trasformazioni di competenze e personalità.

La relazione di Bernardi e Innocenti Malini non punta, come s'è detto, al riconoscimento delle affinità, ma alla enucleazione delle differenze sia nei riguardi del teatro applicato che in quelli delle pratiche teatrali d'arte, che, però, sono talmente presenti, in quanto antitesi al "teatro sociale", da indurre l'impressione che la principale dissimmetria fra quest'ultimo e le pratiche teatrali di assistenza individuale e collettiva del mondo anglosassone consista nella peculiare dialettica che lo mette in relazione con le valenze processuali ed estetiche della cultura teatrale. Per la verità, si tratta di qualcosa di più di un'impressione. Infatti, gli autori indicano fra i caratteri identitari del "teatro sociale" il fatto che questo, a differenza del teatro applicato, si è definito, da un lato, in quanto rovesciamento del teatro d'arte e, dall'altro, in quanto realizzazione di nozioni e valori grotowskiani, che, pur maturati in opposizione alle prassi della composizione spettacolare, sono stati strategicamente trasmessi dal Maestro[14], influenzando la cultura teatrale in genere. Scrivono Bernardi e Innocenti Malini:

> Il teatro sociale come mezzo, "veicolo" direbbe meglio Grotowski, subordina l'estetica all'etica. Rovescia il processo creativo per cui non è la vita per l'arte, ma l'arte per la vita. Riguarda tutti gli umani, per cui la drammaturgia non è patrimonio esclusivo dei professionisti dello spettacolo.

L'insistito confronto fra "teatro sociale" e teatro d'arte stabilizza connotati contrapposti. Questi, per quanto riguarda il secondo, descrivono una pratica di carattere rappresentativo e formale assolutamente difforme dalle modalità e dalla cultura tanto del "teatro sociale" che dell'innovazione, mentre, per quanto riguarda il primo, restituiscono un quadro speculare ai limiti dell'identificazione con i profili artistici della contemporaneità teatrale. Si veda una recente sintesi di Bernardi:

> Fondamento del Teatro d'Arte è la rappresentazione, la visione, la separazione tra scena e platea. Fondamento del Teatro Sociale è l'azione, la partecipazione, la coralità. Il primo è la prevalenza del *logos*, dell'apollineo, della testa, della finzione, della parola, della distanza, dell'individuale, del personale, della teoria, della scatola cubica, del palco, del chiuso. Il secondo è la prevalenza dell'*eros*, del dionisiaco, del corpo, dei rapporti reali, dell'esperienza, del movimento, dell'effervescenza festiva, delle pratiche, della piazza, dell'aria, delle immagini, della comunità[15].

Molte caratteristiche del "teatro sociale" – come la "creatività condivisa", il superamento del testo preventivo, la verticalità delle relazioni performer/spettatore,

[14] Cfr. M. De Marinis, *Grotowski: tradizione, eredità, trasmissione*, in Id., *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 233-260.
[15] C. Bernardi, *La piccola rivoluzione del teatro sociale*, cit.

"la dimensione del corpo", la sostituzione delle forme sceniche iper-registiche con l'immediatezza, magari lungamente predisposta, di performance partecipative – sono condivise dalla galassia dei teatri post-drammatici, tanto che proprio la nota definizione lehmanniana[16], corrispondendo alle caratteristiche del "teatro sociale", potrebbe, in prospettiva, distinguerlo dai teatri a contenuto estetico/formale (siano questi di taglio rappresentativo o demiurgico) e connetterlo, per contro, alle esperienze dell'innovazione teatrale. E cioè alle derive del teatro contemporaneo verso nuove compenetrazioni con la realtà, della quale le pratiche performative assimilano sempre più luoghi, tematiche, persone.

Illuminanti, nel saggio di Bernardi e Innocenti Malini, le considerazioni sulla genesi del "teatro sociale", che procede dall'intervento di funzionari e operatori preposti alla conduzione di istituzioni pubbliche e servizi culturali:

> Il teatro sociale, diversamente da altre forme di teatro applicato, è nato e si è sviluppato nell'ambito del disagio e del malessere [...]. Fu il sociale, o meglio, furono alcuni funzionari, operatori e rappresentanti delle istituzioni pubbliche territoriali e nei servizi – ospedali, scuole, carceri, manicomi, biblioteche, ecc. – forse folgorati dal potere terapeutico, educativo, didattico, formativo proprio della pratica teatrale incontrata negli anni '70, che tornarono a chiedere l'intervento di operatori teatrali nei loro contesti.

Rispetto ai teatri creativi, quello sociale sperimenta e rilancia inedite tensioni fra libertà e costrizione: libertà dall'obbligo di ricavare dalle relazioni interpersonali autonomi spettacoli scenici; costrizione dovuta alla subalternità del teatro all'etica incarnata dalla committenza istituzionale. Intorno a questa articolazione si sono aggregati approfondimenti e filoni di studio, che ne hanno confermata o rivista l'identità culturale, esaminandone le valenze terapeutiche, i rapporti con le scienze e le istituzioni, i risvolti drammaturgici e persino le ricadute al livello dello spettatore e della critica teatrale[17].

Il contributo di Maia Giacobbe Borelli – *Il Teatro sociale e le esperienze di ricerca degli anni Sessanta e Settanta alla luce dei Perfomance Studies* – innesta la storia dell'innovazione teatrale italiana all'interno delle prospettive di sviluppo tracciate da Richard Schechner in *Can We Be the (New)Third World*[18] dove si riconosce nuovamente al teatro un'influenza su questioni che sono al di fuori di considerazioni puramente formali. Il "Nuovo Terzo Mondo della performance", di cui parla Schechner, dovrà infatti impegnarsi nel sociale a partire dalla pratica di scena, attribuendosi un ruolo nel cammino verso una *real action* tesa a un *real change.*

Il saggio ripercorre le risultanze artistiche e teoriche degli intrecci fra esperienze teatrali e impegno nel sociale, mettendone in relazione gli sviluppi con la diffusione dei Performance Studies e con la teoria del "social theatre" formulata da Schechner e

[16] Cfr. H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 128 ss. (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999).
[17] Cfr. A. Porcheddu, *Che c'è da guardare. La critica di fronte al teatro sociale d'arte*, Imola, Cue Press, 2017.
[18] Il saggio è pubblicato in R. Schechner, *Performed Imaginaries*, London-New York, Routledge, 2015, pp. 1-15.

Thompson nel 2004. In entrambi i casi, i confronti impostati da Giacobbe Borelli individuano nel teatro italiano un contesto culturale che anticipa le teorizzazioni dello studioso statunitense. Quando, nel 1984, viene tradotta *La teoria della performance*[19],

> la nuova teatrologia già si era concentrata sugli effetti delle pratiche performative più che sugli esiti spettacolari, mettendo al centro il pubblico e i processi, più che i prodotti. L'idea che il teatro permettesse di abbattere gli steccati interdisciplinari, passare i muri, scavalcandoli o attraversandoli che sia, era già acquisita.

Il teatro italiano non ha atteso la nozione di "social theatre" per espletare la propria "vocazione" all'intervento sociale, che discende dall'avere individuato nelle pratiche teatrali un veicolo di mutamenti complessivi: individuali, collettivi, sociali. Scrive Giacobbe Borelli:

> Il teatro di ricerca italiano giunse a dirsi "a vocazione sociale", non per via della sua estetica, e neanche per il suo contenuto smaccatamente politico o ideologico, quando c'era. Si è trattato piuttosto dell'affermarsi di due fattori che si sono mossi in maniera sincronica, alimentandosi a vicenda: l'esigenza della comunità teatrale, degli spettatori, come degli attori, di trovare nel teatro un luogo di cambiamento, o quantomeno dell'aprirsi di una possibilità di cambiamento, e la conseguente esigenza di sperimentare concretamente una qualche forma di utopia civile all'interno delle pratiche performative. Insomma era, in fondo, la sostanza stessa del teatro a renderlo (di nuovo) sociale, a fare del teatro il luogo dove una comunità si riunisce per riflettere e trasformarsi.

In altri termini, la presenza diffusa dell'innovazione e della ricerca ha reso sociali gli spazi eterotopici del teatro e teatrali gli spazi sociali della collettività. Le scuole, le carceri e, più genericamente, le istituzioni preposte alla formazione e all'accudimento della persona, sono divenute punti di riferimento organicamente inscritti nelle mappature del teatrale, dove compongono assieme ai festival, ai teatri, agli eventi, ai laboratori, ai progetti e alle residenze, costellazioni di vita scenica aperte a partecipazioni integrate come all'ideazione di originali e personali percorsi fra i loro fulcri costitutivi.

I fitti reticoli performativi che connettono società e teatro, portano Giacobbe Borelli a relativizzare la nozione di "social theatre", che, riferita alla peculiare realtà italiana, vedrebbe cadere la fondamentale contrapposizione col "teatro estetico". A fronte delle indicazioni di Schechner e Thompson, che descrivono il "social theatre" come un «teatro con un'agenda sociale specifica: un teatro dove l'estetica non è l'obiettivo principale; un teatro estraneo al regno del commercio [...] e al culto del nuovo [...]»[20], la studiosa ribadisce il peculiare carattere delle anticipazioni italiane, che, avendo realizzato strette compenetrazioni fra ricerca artistica e intervento sociale, accreditano l'uso di concetti unificatori, che ne raccolgano il senso globale: «Grazie alla particolarità italiana, a noi pare che queste definizioni si adattino all'intero panorama del nuovo teatro di quegli anni e non solo a quello cosiddetto "applicato"».

[19] Id., *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1984.
[20] J. Thompson and R. Schechner, *Why "Social Theatre"*, in «TDR», XLVIII, 2004, n. 3, p. 11.

L'intervento di Vito Minoia – *Diversità e Inclusione: peculiarità del teatro d'interazione sociale* – ripercorre i criteri, le acquisizioni, le collaborazioni e i progetti che hanno accompagnato gli oltre vent'anni di storia della rivista «Catarsi. Teatri delle diversità» fondata all'Università di Urbino nel 1996 dallo stesso Minoia – che ne è l'attuale direttore – e da Emilio Pozzi, con il contributo decisivo di Claudio Meldolesi. Non si tratta di uno studio analitico, che persegua la dimostrazione di una determinata tesi o indaghi specifici oggetti di conoscenza. Tuttavia, nel contesto della presente relazione, l'intervento di Minoia ha valore di presa di posizione poiché, riferendosi alla nozione di "teatri di interazione sociale" e considerando l'espressione spettacolare veicolo di arricchimenti personali e collettivi, non discrimina né suddivide al loro interno le manifestazioni del teatrale in contesti di socialità attivata. Le condizioni dell'adolescenza, della costrizione, del disagio fisico e psichico incarnano possibilità dell'umano, che il teatro non raggiunge dall'esterno, ma intride di sé in quanto arte della persona. Il substrato storico che ha determinato la situazione di cui la rivista «Catarsi. Teatri delle diversità» si è fatta organo di conoscenza e diffusione, è sostanzialmente lo stesso descritto da Giacobbe Borelli. Scrive Minoia:

> La pubblicazione di saggi di metodologia teatrale, la nascita di numerose compagnie sul territorio nazionale, la complementarietà diffusa del fare/insegnare teatro negli spazi gestiti dalle compagnie accanto a un significativo movimento delle scienze sociali, della medicina e delle azioni di sviluppo di comunità verso l'arte quale processo di costruzione di identità e relazioni hanno portato, con preziosa naturalezza, all'espansione dell'esperienza teatrale fuori dai teatri.

La rivista è attenta ai meticciati esperienziali e alle molteplici integrazioni di etica ed estetica: «La ricerca della bellezza tende ad affinare gli animi, costruire relazioni tra soggetti, produrre benessere». «Il *Teatro di Interazione Sociale* si caratterizza [...] perché coniuga arte, cura e cambiamento sociale – ovvero finalità etica ed estetica».

I contributi esaminati individuano due posizioni distinte. Fiaschini e Bernardi vedono nel "teatro sociale" un'articolazione del performativo separata da quelli che Schechner definisce "teatri estetici"; Giacobbe Borelli e Minoia inquadrano le interazioni fra teatro e società nel continuum delle pratiche performative. Fra gli uni e gli altri, Casini Ropa descrive l'oggettiva peculiarità della danza sociale, segnalandone il rapporto con le innovazioni novecentesche e la ricerca coreutica. Fiaschini e Bernardi si rifanno agli studi sul "teatro sociale" e ai contributi anglosassoni sul teatro applicato, approfondendo il legame coi Performance Studies. Giacobbe Borelli e Minoia si rispecchiano nelle taglienti incursioni di Claudio Meldolesi. Tuttavia, per il momento, gli studi sulle interazioni fra teatro e società non sembrano includere un effettivo dibattito fra metodologie e filoni disciplinari. E ciò nonostante figurino, sia sul versante della storiografia che su quello dei Performance Studies, prese di posizione potenzialmente conflittuali. Basti qui ricordare la linea di continuità che, nella sintesi di De Marinis, connette alla cultura e alle svolte del teatro novecentesco le varie applicazioni del teatro nel sociale – purché artisticamente rilevanti (il che, sia chiaro, non significa di matrice estetica):

> il Teatro Carcere, e più ampiamente tutto quel teatro che da oltre vent'anni opera nelle zone del disagio, fisico e mentale, della diversità e dell'emarginazione, è teatro per eccellenza novecentesco, legittimo erede di quella grande stagione e delle sue rotture: di più esso rappresenta un inveramento pratico radicale di quanto spesso era stato teorizzato sulla carta, potenzialità intravista ma non espressa o espressa solo parzialmente[21].

Mancano, tuttavia, decisi sconfinamenti di campo che trasformino le diversità intellettuali in dibattito. La storiografia teatrale non ha ancora impostato il problema dei rapporti fra la nozione esclusiva e quella dilatata di "teatro sociale"; mentre i Performance Studies agiscono, ancor più che come osservatori distaccati, come protagonisti interni al campo dell'indagine. Forse, i percorsi degli artisti, degli studiosi, degli stessi concetti e delle inerenti pratiche sono ancora troppo movimentati e fluidi perché si possa pensare a un'azione conoscitiva che contemperi trasformazioni, emergenze, linee di frattura e contraddizione. Per trovare punti riferimento stabili occorre considerare parabole compiute. E, stando alle indicazioni di Richard Schechner, l'esperienza storicamente conclusa che ha predisposto lo sviluppo del "social theatre", è quella delle avanguardie americane. Schechner riferisce da testimone e da studioso la sua crisi, che colloca fra le premesse della successiva cultura della performance. Fra l'uno e l'altro fenomeno non vi sono nessi di causa ed effetto, ma alternanze di vuoti e pieni, di eclissi ed emergenze:

> In un periodo non troppo lontano, più o meno dagli ultimi decenni del XIX secolo fino agli anni Settanta all'incirca, il teatro artistico, sperimentale e commerciale ha dominato il panorama dell'arte. Ma a partire dagli anni Settanta, in maniera sempre crescente il "teatro della crisi", ovvero il teatro sociale è cresciuto in maniera esponenziale. Il teatro sociale si può definire come un teatro con uno specifico intento sociale, oppure come un teatro in cui l'obiettivo estetico non è quello primario. O ancora, come un teatro al di fuori sia dell'ambito commerciale che dell'ossessione per la novità tipica dell'avanguardia, anche se il teatro sociale non rifugge a tutti i costi le novità, né è totalmente incompatibile con i luoghi di fruizione commerciale[22].

Nel caso di Schechner, la linea di demarcazione che separa il "social theatre" dai teatri "altri" (artistici, sperimentali, commerciali) conferma il perdurare della storica crisi delle avanguardie americane. Fenomeno qui appena accennato, ma precedentemente approfondito dallo stesso Schechner in un saggio del 1981: *Declino e caduta dell'avanguardia americana*. Riletto oggi questo studio riserva una notevole sorpresa: la sperimentazione vi viene infatti descritta in termini che anticipano diversi aspetti del "social theatre":

[21] M. De Marinis, *Teatro-che-cura e teatro della cura di sé: il caso del Teatro Carcere, con una postilla su teatro e etica*, in R. Cuppone (a cura di), *Catarsi. Storie ed esperienze di un teatro-che-cura*, atti del convegno (Vicenza, 25-26 ottobre 2013), Vicenza, Accademia Olimpica, 2016, p. 167.
[22] R. Schechner, *Il teatro nei tempi e nei luoghi della crisi. Una prospettiva teorica*, in C. Bernardi, M. Dragone e G. Schininà (a cura di), *Teatri di guerra e azioni di pace*, Milano, EuresisEdizioni, 2002, p. 319.

> la sperimentazione [è] andare oltre i confini, uscire dalla strada segnata, usare lo spettacolo non solo per intrattenere (passare il tempo), ma anche per servire propositi comunitari o analitici o radical-rivoluzionari: il teatro come un rituale, come critica sociale, come annuncio di un nuovo ordine socio-politico. Intendo anche il teatro come personalmente espressivo e ristorativo: come confessione, rivelazione e terapia[23].

Lo statuto separato del "social theatre", da un lato, e, dall'altro, le affinità che lo connettono alla vocazione sperimentale delle avanguardie americane, implicano, fra l'uno e l'altro fenomeno, l'esistenza d'una traumatica soluzione di continuità. Schechner, indagandola, la riferisce a cinque gruppi di ragioni: la fine dell'attivismo; una contrazione economica risultante dall'inflazione; la stupidità dei giornali; la dissoluzione dei gruppi; il fallimento della trasmissione di quanto si era imparato a una nuova generazione di artisti. Al contrario, all'altezza degli anni Ottanta, l'innovazione italiana si radicava materialmente nel tessuto nazionale grazie a condizioni capovolte rispetto alle ragioni di crisi enunciate da Schechner. Infatti: l'apporto degli enti locali incrementava l'attivismo dei gruppi; la critica teatrale arruolava personalità organiche alla cultura delle avanguardie (due nomi su tutti: Franco Quadri e Giuseppe Bartolucci); molte formazioni si dimostravano longeve e capaci di rinnovarsi mantenendo in vita le necessità originarie; infine, la trasmissione delle esperienze a nuove generazioni di artisti dispiegava le risorse della pedagogia teatrale (laboratori, incontri, seminari, condivisioni di processi creativi), accreditando una cultura della formazione che alimentava pratiche di auto-formazione come anche riforme di istituzioni radicate – il riassetto della Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi sotto la direzione di Renato Palazzi – e ideazioni di istituti e pratiche dalle finalità o dai riflessi pedagogici. Ricordiamo, in primissimo luogo, l'International School of Theatre Anthropology di Eugenio Barba e il Workcenter di Pontedera, ma anche la tecnica della "schiera" che, definita da Gabriele Vacis, viene diffusamente praticata anche in chiave creativa (fra gli altri, da Emma Dante e Serena Sinigaglia) e la non-scuola delle Albe, dove si sono succeduti in veste di collaboratori Pietro Babina, Marco Cavalcoli, Eugenio Sideri e Maurizio Lupinelli, e si sono formati attori quali Alessandro Renda, Roberto Magnani e Alessandro Argnani.

Dall'inquadramento del saggio di Schechner nella lunga durata dell'innovazione teatrale italiana, emerge un nodo problematico di centrale importanza. Si tratta dei rapporti fra il "teatro sociale" e le esperienze che hanno autonomamente rigenerato le finalità della ricerca attirando, avrebbe detto Cruciani, le scuole, le carceri e i luoghi del disagio all'interno della "forza centripeta" della cultura teatrale[24]. Non è un compito né facile né immediato, ma che, come mostrano le diverse posizioni qui registrate commentando i saggi di Fiaschini, Casini Ropa, Bernardi, Innocenti Malini, Giacobbe Borelli e Minoia, si presta a evidenziare tensioni che covano sotto la cenere, rendendole culturalmente attive e disponibili a ulteriori dibattiti e confronti.

[23] R. Schechner, *Declino e caduta dell'avanguardia americana*, in F. Cruciani e C. Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 332 (*The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde*, in «Performing Arts Journal», V, 1981, n. 2, pp. 48-63, e n. 3, pp. 9-19).
[24] F. Cruciani e C. Falletti, *Introduzione. La fine di un'egemonia*, in Iis. (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, cit., p. 13.

Marco Consolini e Renzo Guardenti

6. RIVISTE E ARCHIVI I

L'era digitale che stiamo vivendo, o subendo, a seconda dei punti di vista, comporta come è noto uno sviluppo esponenziale delle possibilità di raccolta e immagazzinamento di dati, di tracce scritte, iconografiche, audio e video. Questa sovrabbondanza d'informazioni e di opportunità d'accesso a fonti sempre più diversificate e ricche s'accompagna tuttavia a nuove interrogazioni circa l'organizzazione archivistica di tali materiali, al loro trattamento in vista di una consultazione ragionata e razionale, ma, soprattutto, circa la deperibilità di un simile *mare magnum* d'informazioni. La digitalizzazione di una serie di documenti d'archivio, o di testi di difficile reperimento per rarità o ampiezza – per esempio la collezione completa d'un giornale, accessibile e "interrogabile" nella sua interezza, grazie alle possibilità della ricerca O.C.R. (*Optical Character Recognition*) – appare oggi, al ricercatore che ha conosciuto l'epoca non troppo remota in cui non si disponeva di simili strumenti, una sorta d'insperato dono del cielo. Si aprono infatti grandi possibilità d'indagine, di confronto fra dati prima difficilmente relazionabili, etc. ma come muoversi, senza precipitare nel disorientamento, in questo terreno che si apre in modo quasi smisurato? E su quale perennità dei dati si può contare, visto e considerato che l'evoluzione tecnologica sembra inarrestabile e rende obsoleti con grande rapidità mezzi, procedure e sistemi che, ieri soltanto, sembravano all'avanguardia? Chi ha vissuto qualche privato incidente/disastro informatico – frutto sovente d'incuria e di disattenzione individuali, che tuttavia non possono essere escluse come cause possibili per incidenti collettivi – ha sperimentato sulla propria pelle cosa significa la scomparsa istantanea, definitiva e irrecuperabile d'innumerevoli dati, magari accumulati con pazienza per anni. Di fronte al solo pensiero di catastrofi di questo genere, che sono tutt'altro che impossibili, viene talvolta da rimpiangere la ben più lenta deperibilità della carta e dell'inchiostro. Un esperto del settore, Pierre-Marc de Biasi – direttore dell'Institut des Textes et Manuscrits Modernes presso il CNRS francese – lo ha sottolineato con una certa apprensione:

> La realtà è che, da vent'anni a questa parte, la stragrande maggioranza degli archivi digitali della creazione si perdono, e continuano a perdersi, in assenza di supporti perenni e di procedure di salvaguardia automatica dei *files*. Tale distruzione irreversibile delle tracce è senza precedenti. Perché il nostro presente è così disinvolto nei confronti della propria memoria? Forse perché l'attuale *diktat* della sovraesposizione mediatica e del flusso incessante d'informazioni in tempo reale, che esclude di fatto la comunicazione differita e lo stoccaggio delle informazioni, ci spinge a privilegiare il breve termine e la produttività immediata, dimenticando la logica dei tempi lunghi e della trasmissione intergenerazionale[1].

[1] P.-M. de Biasi, *Les archives de la création à l'âge du tout numérique*, dans «Revue Sciences/Lettres», <I>, 2013, n. 1 (http://rsl.revues.org/314, ultima consultazione: 9 maggio 2017).

In che modo queste interrogazioni, che sono all'ordine del giorno nell'attuale e vivacissimo dibattito fra storici, archivisti e esperti di catalogazione e gestione informatica dei dati, intervengono nell'ambito delle ricerche in materia di teatro e delle arti performative? Questo è stato il nucleo problematico che ha caratterizzato la serie d'interventi della sessione *Riviste e archivi* nell'ambito del convegno *Thinking the Theatre - New Theatrology and Performance Studies*.

Donatella Gavrilovich ha affrontato questo tema con una relazione dal titolo *Un nuovo modello di struttura per la catalogazione digitale e la consultazione online dei beni culturali "Performing arts"*. Per prima cosa, Gavrilovich ha ricordato che, in Italia, la questione della conservazione archivistica e dunque della valorizzazione dei beni teatrali è stata presa in considerazione in termini legislativi soltanto negli ultimi anni, con un certo ritardo rispetto alla Conferenza generale dell'Unesco per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, che si è svolta a Parigi nel 2003. Comunque sia, anche grazie alla politica della Comunità Europea che finanzia progetti per l'applicazione delle nuove tecnologie alla salvaguardia dei beni culturali, nel nostro Paese si è andato sempre più risvegliando un serio interesse nei riguardi della conservazione e messa in rete dei beni teatrali. Gavrilovich ha opportunamente ricordato che uno dei primi tentativi di raccolta e digitalizzazione di tutti i materiali e documenti relativi ad una precisa esperienza teatrale è stato realizzato per iniziativa privata dei diretti interessati: si tratta dell'Archivio Franca Rame e Dario Fo, messo in rete fin dal 1995. Da allora moltissime altre iniziative sono andate in questa direzione, basti citare uno degli esempi più recenti: il database del Teatro Stabile di Torino, inaugurato nel maggio 2015. Ma al di là della presenza di questi notevoli e utilissimi bacini d'informazione archivistica in fatto di teatro, Gavrilovich ha tenuto a far presente che, essendo raramente riconosciuta allo spettacolo teatrale la dignità di "opera d'arte totale", le tracce ad esso riconducibili sono sovente «smembrate e disseminate in luoghi diversi, riadattate o trasformate a seconda della necessità oppure distrutte per mancanza di spazi». Come aiutare, dunque, il ricercatore a «ricomporre l'unità smembrata dello spettacolo» e a «raccogliere e collegare logicamente i dati grazie alle nuove tecnologie dell'informazione»?

Il seguito dell'intervento si è di conseguenza incentrato sull'ipotesi della creazione di una «struttura complessa» capace di collegare fra loro diverse tipologie di dati archivistici poiché basata «sulle esigenze dell'utente piuttosto che sugli oggetti e i documenti da archiviare»; questo sulla scorta delle riflessioni, maturate nell'ambito della storia dell'arte e dell'architettura, riconducibili al lavoro pionieristico di Eugenio Battisti, il quale esplorò negli anni Ottanta le potenzialità di diversi software di catalogazione, e in modo particolare il "Dbase III plus". L'idea centrale di tale ipotesi è quella di pensare alla struttura delle banche dati in modo tale che queste non si limitino ad «incamerare un numero infinito di dati», ma prevedano anche e soprattutto «la possibilità di incrociarli e di compararli simultaneamente»: «la strategia di ricerca prevista» – scriveva Battisti – «è non quella dell'inventario, ma quella della curiosità storica, della comparazione su grande scala, in base ad associazioni rare e sperimentali». Secondo Gavrilovich, le idee di Battisti – che caddero nel dimenticatoio dopo la sua morte, avvenuta nel 1989 – tornano oggi di grande

attualità in virtù delle possibilità tecnologiche offerte dalla «rivoluzione digitale» e ben possono adattarsi nel campo storico-teatrale, ove «conservare o esporre le varie componenti separatamente e indipendentemente dalla "composizione" scenica significa negare dignità e valore al prodotto finale (lo spettacolo), che esse hanno concorso a creare».

A questo scopo, Gavrilovich propone che, per «ricomporre e rendere comprensibile l'intero», lo studio e la catalogazione dei beni teatrali siano affidati sistematicamente a «un team di persone competenti disposte a comunicare e a interagire tra loro». Tale proposta è già stata formulata dalla stessa Gavrilovich a Porto, nell'ambito della *Second International Conference on Information Technologies for Performing Arts, Media Access and Entertainment* nell'aprile 2013. In occasione di tale congresso, la ricercatrice ha stabilito proficui contatti con la St. Petersburg State University of Information Technologies, Mechanics and Optics (ITMO) e in modo particolare con Artem Smolin, direttore del Graphic Technologies Department. Due direttrici di ricerca per l'applicazione delle nuove tecnologie in ambito storico-teatrale sono state sviluppate nel quadro della loro collaborazione: 1) la diffusione e la divulgazione dell'eredità teatrale tramite operazioni di ricostruzione virtuale (per esempio la creazione di un museo virtuale dedicato all'attrice Vera Komissarževskaja) capaci di rivolgersi a una fascia di utenza allargata, senza per questo semplificare o banalizzare le informazioni; 2) lo sviluppo delle possibilità di «far dialogare gli archivi digitali per produrre una raccolta dei dati articolata logicamente» che connetta «tutti i dati presenti in diversi archivi sparsi nel mondo». In questo caso, il target è ovviamente quello degli studiosi e ricercatori. Per questa seconda direttrice, l'idea è quella di creare le condizioni affinché i materiali, i documenti digitalizzati e disseminati in database di enti pubblici e privati di nazioni diverse possano convergere verso un "contenitore" di livello superiore. Per illustrare questa finalità, Gavrilovich ha infine menzionato l'esperienza in corso (dal 2014) presso l'Università di Roma "Tor Vergata" con il progetto *Performance Knowledge base* che si prefigge l'obiettivo di «passare dal contenitore (database) di tanti elementi (dati fisici), separati secondo la loro specificità, al contenitore di dati logici (Knowledge base)». Esso lavora su due livelli: 1) l'archivio degli spettacoli, ove ogni rappresentazione storica costituisce un'unità indipendente e raggruppa dati relativi a ideazione, realizzazione e documentazione; 2) le schede madri e i campi di ricerca che permettono all'utente, a partire da una singola rappresentazione storica (Gavrilovich menziona l'esempio della prima messinscena de *Il Gabbiano* di Anton Čechov, nel 1896), di connettersi con una pluralità di altre occorrenze spettacolari e di disporre dunque non solo di una raccolta completa e facilitata di dati, ma anche della possibilità di intraprendere nuovi percorsi di studio. Il progetto è molto affascinante, anche se viene da chiedersi, in conclusione, se non vi sia in esso una certa dose di utopia, visto e considerato che un tale ambizioso programma presuppone (la stessa Gavrilovich lo ha segnalato) uno stretto coordinamento internazionale fra istituzioni diversissime per funzionamento e protocolli interni, la cui realizzazione appare assai problematica.

L'intervento di Donatella Orecchia ha rivolto invece l'attenzione a un settore specifico della documentazione in ambito teatrale: quello degli archivi sonori. Con una

comunicazione dal titolo *Percorsi di ricerca per una memoria orale del teatro*, Orecchia ha da un lato esaminato le implicazioni epistemologiche di uno sguardo storiografico incentrato sulle fonti orali, dall'altro ha reso conto dell'esperienza concreta del progetto OR.ME.TE (Oralità Memoria Teatro), da lei stessa co-diretto con Livia Cavaglieri, ricercatrice all'Università di Genova.

«Mi piace più dimenticare che ricordare...». A partire dal breve estratto di una fonte orale (l'intervista a Simone Carella, uno dei principali animatori del Beat 72 di Roma), Orecchia ha messo innanzitutto in luce la fragilità del concetto stesso di «memorie del teatro», e dunque la necessità di indagarle, attraverso le fonti orali ad esse connesse, tenendo conto «delle loro strategie di narrazione, delle modalità di ricostruzione dei dati, della parzialità degli sguardi oltre che, ovviamente, dei rapporti con altre fonti». In effetti, il lavoro a partire da questa tipologia di documenti (poiché sempre di documenti si tratta) presuppone «una dialettica continua con l'oblio (legittimo e necessario)», così come la presa in considerazione del «rifiuto», del «non detto, o il detto altrimenti», tutti elementi che possono «raccontare» molte cose: «lavorare problematicamente con le fonti orali» – ha sintetizzato Orecchia – «significa affrontare la complessità di ciascun momento della ricerca: dalla costruzione della fonte alla sua interpretazione e condivisione, fra esperienza sul campo e riflessione metodologica». Da qui scaturisce la definizione, proposta dalle animatrici del progetto OR.ME.TE., da attribuire alle fonti orali, intese come *fonti di memoria relazionali e polifoniche [M.C.]*.

Dopo un breve resoconto delle diverse tipologie di documento di memoria orale (interviste strutturate, semi-strutturate o libere; incentrate su di un tema oppure a carattere più generalmente biografico), Orecchia ha osservato come gli studi teatrali, in linea con la più recente ricerca sociologica qualitativa, abbiano optato molto spesso per «l'intervista lunga, aperta e flessibile». Ne consegue una forte caratterizzazione della fonte orale come portatrice di una «duplice *soggettività*»: quella dell'intervistato e quella di chi intervista, e con essa la necessaria presa di coscienza che gli «spazi narrativi» contenuti nella fonte stessa «ci parlano non tanto (o almeno non solo) di quanto è accaduto, ma del significato di ciò che è accaduto, di cosa resta nel ricordo e di come i protagonisti scelgono di trasmetterlo». Orecchia ha inoltre insistito sull'«*intersoggettività* o *relazionalità* della fonte orale» e sul «carattere fortemente *intenzionale* delle fonti orali», poiché se è vero che il documento è sempre e comunque un *oggetto di conoscenza* (Prieto) costruito dal ricercatore, la fonte orale presuppone quasi sempre un surplus d'intenzionalità rispetto alle «fonti tradizionali preesistenti al lavoro dello storico sebbene da lui portate alla luce e interpretate»: «intervistato e ricercatore (o, meglio, narratore e ricercatore) condividono nel dialogo relazionale i propri saperi, li rielaborano, li negoziano». Tali fonti *polifoniche*, ha infine sottolineato Orecchia, sembrano poi particolarmente pertinenti come strumenti d'indagine in materia di teatro, «un linguaggio artistico che sulla *relazione* fonda la propria specificità e nella compresenza *dialogica* e *polifonica* di punti di vista (soggetti e codici linguistici) afferma la propria essenza».

La relazione ha poi enumerato alcuni campi e casi di studio che hanno visto un importante e deliberato uso delle fonti orali, a partire dalla considerazione che, in Ita-

lia, ciò ha avuto inizio in modo particolare nell'ambito delle indagini sul teatro popolare, di concerto con le ricerche etnomusicologiche. A livello europeo, importante da segnalare è il progetto di storia orale *Theatre Archive Project* promosso dalla British Library in collaborazione con la De Monfort University, dedicato al teatro inglese fra il 1945 e il 1968, che ha accumulato circa 300 interviste a attori, registi, danzatori, produttori, scenografi, critici, etc. Tale progetto, ha osservato Orecchia, tipico di una modalità operativa diffusa a livello istituzionale nei Paesi anglosassoni, dà conto di una storia orale intesa come raccolta di un ampio materiale senza che questo comporti un progetto di rielaborazione del materiale stesso. Di altra natura, invece, il progetto della Aberystwyth University of Wales *«It was forty years ago today…»: Locating the early history of performance in Wales 1965-1979*: caratterizzato, questo, dalla volontà di definire un contesto preciso e circoscritto (lo sviluppo della performance art in Galles) e da una forte intenzionalità storico-critica.

Il progetto OR.ME.TE., che ha scelto come suo territorio di indagine privilegiato il periodo 1960-1990, intende promuovere inchieste in linea con quest'ultima modalità, interrogando in modo particolare il rapporto fra definite culture teatrali e gli spazi urbani che ne hanno costituito i contesti di produzione e di fruizione. È il caso del ricerche su *La Borsa di Arlecchino di Genova (1959-1963)*, *Le prime stagioni del Beat 72 di Roma (1964-1974)*, *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1970-1983)*, tutti progetti focalizzati intorno a un tempo circoscritto e a un preciso tessuto cittadino. Oltre a queste inchieste di contesto, Orecchia ha fatto riferimento a quel settore d'indagine che ha indicato come *storie di vita*, al confine con il genere dell'autobiografia orale, dove il ricercatore «fa un passo indietro quanto al proprio intervento diretto e raffina l'arte dell'ascolto» per consentire l'emergere del «racconto di una vita» (due gli esempi menzionati, entrambi in riferimento alla tradizione del teatro popolare: le testimonianze di Italia Napoli e Pina Patti Cuticchio raccolte rispettivamente da Bernadette Majorana e Laura Mariani); o ancora alle inchieste che hanno privilegiato i mestieri del teatro, con l'intento implicito di approfondire strategie per la trasmissione dei saperi e delle tecniche (a titolo d'esempio: le interviste ai componenti dell'Odin Teatret sul tema del training, coordinate da Mirella Schino). Indipendentemente dalla tipologia scelta, ha poi affermato Orecchia, la fonte orale comporta delle scelte formali che determinano «il modo di intendere il proprio mestiere di storici e di porsi in relazione a un contesto culturale». A questo proposito sono state prese in esame due delle esperienze appena citate, rappresentative di altrettanti modi di trattare la *polifonia* del documento orale: quella di Bernadette Majorana, che ha trascritto in modo assai fedele la «voce» del soggetto intervistato, «con note relative alla forma della narrazione (intonazione, timbro, volume della voce, ritmo del discorso) e con lunghi commenti critici, storici, linguistico-filologici»; e quella di Laura Mariani, che – pur mettendo a disposizione l'originale sonoro presso l'Archivio Mimmo Cuticchio – ha scelto di «tradurre» la fonte, assumendosi la responsabilità di «tagli e montaggio» per una maggiore leggibilità del testo che ne è scaturito. Tornando al progetto OR.ME.TE., Orecchia ha infine tirato le fila delle problematiche aperte dall'uso e dal trattamento di queste fonti polifoniche. La sfida del progetto è quella

di preservare le possibilità d'accesso alle fonti originali (sonore o video-sonore[2]), pur evitando l'effetto «magazzino» di documenti difficilmente fruibili quando non se ne conosce il contenuto, tramite una catalogazione che segua gli standard internazionali proposti dall'ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione) e permetta «la fruizione interrelata» dei documenti (tavola dei contenuti, indicizzazione minuto per minuto, scheda biografica del testimone, elenco dei luoghi e delle persone citate, etc.). Tutto ciò con l'obiettivo finale, ancora una volta, di «restituire la polifonia della fonte». In conclusione, tornando sull'esempio iniziale dell'intervista a Simone Carella – che ha evidenziato le autocensure, i rifiuti ma anche gli slanci e i percorsi di ricerca della memoria individuale –, Orecchia ha ribadito che «l'incontro fra ricercatore e testimone è un'esperienza, fare memoria è un'esperienza», così come «il teatro è un'esperienza condivisa». La fonte orale è sempre il frutto di un «patto comunicativo» e di una «negoziazione della memoria» a cui partecipano testimone e intervistatore. L'uso, il trattamento e la conservazione di fonti orali obbligano dunque a prendere coscienza delle difficoltà metodologiche inerenti alla trasmissione delle esperienze individuali e collettive: «non è possibile elaborare un discorso sul teatro e le fonti orali senza un confronto con queste problematiche».

Se gli interventi di Donatella Gavrilovich e di Donatella Orecchia si sono sviluppati da un lato secondo una prospettiva di inquadramento metodologico delle possibilità di costituzione, catalogazione, gestione e piena fruizione degli archivi digitali sullo spettacolo, e dall'altro cercando di render conto, anche da un punto di vista epistemologico, della specificità degli archivi sonori a partire dalle fonti orali soffermandosi sul progetto OR.ME.TE. e su altre significative esperienze internazionali, le comunicazioni di Laura Piazza, Simona Scattina e Maria Pia Pagani si rivolgono ad archivi già costituiti. Questa differenza è tutt'altro che trascurabile, poiché se nei primi due casi è il processo di selezione, digitalizzazione, catalogazione e fruizione online a creare l'archivio, trattando informaticamente fonti estremamente diversificate sia per tipologia che per provenienza, raccogliendole nella virtualità dello spazio digitale, nel caso degli archivi presi in esame dalle tre ricercatrici il dato sostanziale è che ciascuno di essi si caratterizza per una intrinseca organicità, essendo stato realizzato da colui che secondo il lessico archivistico può essere identificato come il soggetto produttore. È cioè qualcosa che preesiste a qualsiasi volontà di sistematizzazione e adeguamento tecnologico o di fruizione su larga scala per il tramite delle più attuali modalità di diffusione digitale: si tratta quindi di archivi che si sono formati per fisiologica sedimentazione di documenti prodotti o acquisiti durante le quotidiane pratiche di esercizio professionale o artistico, oppure accumulati, scelti o creati seguendo l'impulso di una vera e propria visione programmatica. Nei casi specifici i soggetti produttori sono i Fratelli Napoli, celebri pupari catanesi, Orazio Costa Giovangigli e Gabriele D'Annunzio: distinte e assai distanti personalità artistiche, ognuna delle quali ha intrattenuto con le arti dello spettacolo un rapporto particolare, e che hanno

[2] Occorre tener conto tuttavia che tali fonti orali devono essere preservate da un eventuale uso "selvaggio" e che dunque debbono essere sottoposte a filtri che evitino un'esposizione pura e semplice in rete.

accumulato nel corso del tempo, con diversi gradi di intenzionalità e consapevolezza, serie eterogenee di fonti sulla base ora di specifiche condizioni materiali di produzione dello spettacolo, ora di intime pulsioni etiche e riformatrici, o infine di ciclopiche aspirazioni monumentali.

Le istanze progettuali messe in evidenza nella comunicazione *L'Opera dei Pupi a Catania fra tradizione e innovazione: l'Archivio dei Fratelli Napoli* presentata da Simona Scattina possono essere considerate il *trait d'union* tra i contributi di Gavrilovich e Orecchia e quelli di Piazza e Pagani. Scattina, pur auspicando che il lavoro sull'Archivio dei Fratelli Napoli diventi nel tempo parte integrante di un archivio unico del teatro di figura insieme al «Museo delle Marionette Antonio Pasqualino di Palermo, alla Compagnia Marionette Carlo Colla di Milano o all'archivio-arsenale di Mimmo Cuticchio, per rimanere in territorio nazionale», mette in evidenza nel corso del suo intervento le specificità dell'archivio catanese, innanzitutto ripercorrendo la parabola evolutiva dell'Opera dei Pupi a Catania, dall'affermazione e dalla stabilizzazione della forma spettacolare nel corso dell'Ottocento al progressivo e inesorabile declino, già dalla metà degli anni Cinquanta del secolo appena trascorso. Si tratta di un archivio il cui valore primario risiede nell'essere legato a un'esperienza artistica fortemente radicata nel territorio, suscettibile anche di valenze dichiaratamente identitarie: un archivio dalla natura anfibia, in parte archivio corrente, poiché funzionalmente legato all'attività artistica della compagnia, e in parte, grazie alla volontà di Fiorenzo e Alessandro Napoli, archivio di deposito in quanto luogo di sedimentazione e di conservazione del patrimonio memoriale e documentario dell'impresa teatrale. I materiali si dispongono attorno a tre principali categorie documentarie: i materiali audio e le memorie dei Napoli, la documentazione drammaturgica e i manufatti realizzati dai pupari, in particolare i cartelli e le scene. Questi documenti vengono presentati da Scattina sulla base delle loro specificità, sottolineando ad esempio che per quanto riguarda la drammaturgia si tratta di documenti in continuo divenire, soggetti alle inevitabili variazioni determinate dalle pratiche della scena e dalle consuetudini di trasmissione del repertorio, mentre per quanto concerne la documentazione audio, il valore testimoniale della fonte è fortemente accresciuto dalle condizioni materiali in cui sono state effettuate le registrazioni, trattandosi di documenti che non sono stati sottoposti a filtraggi o ripuliture sonore e proprio per questo sono dotati di un vero e proprio valore aggiunto che consente agli ascoltatori di oggi di «captare i preparativi dello spettacolo da parte dei narratori e manovratori, le pause tra un episodio e l'altro con i commenti del pubblico, la tensione emotiva data dal coinvolgimento alle funzioni dei personaggi». Una parte importante del contributo è quella dedicata ai manufatti, in particolare ai cartelli, che costituiscono una sezione particolarmente nutrita dell'archivio, circa 400 pezzi. Scattina mette in luce sinteticamente, ma con piena consapevolezza metodologica, le peculiarità di questi oggetti che nel loro contesto produttivo di riferimento assolvevano una pluralità di funzioni (pubblicitaria, informativo-didascalica, simbolico-narrativa, estetico-decorativa, epico-figurativa) e soprattutto ne evidenzia il processo realizzativo, soffermandosi poi su un esempio specifico, quello di un cartello della seconda metà degli anni Venti del Novecento intitolato *L'Italia Turrita nel corso della Grande Guerra indica agli italiani il loro destino in Libia*, riferibile non ai consueti soggetti epico-cavallereschi dell'Opera dei Pupi, ma finalizzato all'illustrazione degli effetti della guerra di Libia, quasi a ribadire il tentativo da parte dell'impresa dei Fratelli Napoli di coniugare il repertorio tradizionale con temi della più immediata contemporaneità.

Diverso il caso trattato da Laura Piazza, che ha presentato una comunicazione dal titolo *Alle fonti del metodo mimico. L'Archivio Orazio Costa*. L'attenzione della giovane ricercatrice non si rivolge a un archivio considerato nel complesso della sua strutturazione e dell'articolazione delle tipologie documentarie, ma si sofferma in particolare su una sezione specifica del fondo preso in esame, vale a dire la serie dei *Quaderni* che fanno parte del Fondo Orazio Costa, conservato a Firenze nei locali del Teatro della Pergola presso il Centro Studi del Teatro della Toscana e costituito da copioni e appunti di regia, bozzetti e progetti di spettacolo, insieme a un cospicuo fondo librario, che comprende più di 8.000 volumi. Come è noto, Orazio Costa trascorse gli ultimi anni della sua vita in un appartamento allocato nell'edificio del teatro fiorentino e lì, in quegli spazi che furono la dimora del fondatore del metodo mimico, sono oggi custoditi i documenti accumulati durante gli oltre sessant'anni della sua carriera. Questi materiali sono stati oggetto di un lungo e difficile contenzioso in merito alla proprietà e oggi – grazie alla creazione del Centro Studi che incarna una delle missioni fondamentali del Teatro della Toscana in quanto teatro nazionale – il Fondo Orazio Costa è parte integrante di un vero e proprio polo archivistico che si configura come una sorta di unicum nel panorama nazionale e internazionale, dal momento che comprende anche l'Archivio dell'Accademia degli Immobili (che raccoglie la documentazione di quasi tre secoli di storia del Teatro della Pergola, dalla fondazione dell'Accademia nel 1644 al 1942, anno dell'acquisizione da parte dell'Ente Teatrale Italiano); il fondo delle stagioni della Pergola dal 1942 ai nostri giorni; il Fondo Arnoldo Foà, e i fondi fotografici Andreina Pagnani, Aladino Tofanelli, Antonio Sferlazzo, quest'ultimo costituito da oltre 30.000 scatti relativi a spettacoli andati in scena prevalentemente nei teatri di ricerca dell'area fiorentina durante gli anni Settanta.

Laura Piazza non considera il Fondo Costa dal punto di vista delle possibilità di digitalizzazione e di fruizione elettronica: la sua attenzione si concentra piuttosto su uno specifico nucleo documentario, quello costituito appunto dai quarantasei *Quaderni* redatti dal maestro dalla fine degli anni Quaranta a poco prima della sua scomparsa, avvenuta nel novembre 1999, allo scopo di mettere a fuoco in una corretta prospettiva storiografica le linee di forza che hanno animato l'operato artistico del regista, soprattutto per quanto riguarda la definizione dei processi che hanno contribuito alla concezione e alla messa a punto del metodo mimico, che di fatto costituisce l'eredità più forte e consistente dell'intera lezione costiana. Questa prospettiva di lavoro si fa tanto più urgente per la ricercatrice, quanto più il pensiero di Costa – nonostante alcuni studi di rilievo, quali quelli di Giangiacomo Colli e di Maricla Boggio – non sembra esser stato fin qui oggetto di indagini adeguate, specialmente per ciò che riguarda le istanze più profonde e le implicazioni anche di carattere etico che hanno orientato Costa nel corso dell'elaborazione del metodo mimico. Laura Piazza ritiene che il regista abbia dovuto in certa misura scontare una sorta di pregiudizio storiografico:

basti pensare alla posizione di Claudio Meldolesi, che nei suoi *Fondamenti del teatro italiano*, pur considerando Costa come uno dei rari esempi nel panorama nazionale di regista di statura europea, ne sottolinea la debolezza dal punto di vista produttivo (il «regista a spettacolo unico»), evidenziando la dimensione pedagogica come il tratto caratteristico della sua parabola artistica.

A quasi venti anni dalla morte di Costa, si tratta secondo Piazza di ribaltare questa specie di assioma che impedisce di far luce in modo obiettivo sul percorso artistico del maestro e di cogliere le motivazioni più profonde che sono state alla base del metodo mimico. La documentazione conservata nel Fondo Orazio Costa e in particolare i *Quaderni* possono e debbono costituire, secondo l'autrice, il materiale privilegiato per questa inversione di prospettiva: «inedita fonte diretta di conoscenza e approfondimento del pensiero costiano, essi si configurano oggi come la guida più fedele per un percorso a ritroso alle origini del metodo». Da questo punto di vista i *Quaderni*, di cui Piazza annuncia una prossima edizione critica, possono essere lo strumento che consentirà di individuare gli aspetti più minuti del processo di elaborazione del metodo mimico, di mettere in luce il ruolo delle influenze esercitate su Costa dalla temperie culturale del suo tempo – basti pensare al suo discepolato presso Jacques Copeau – e di cogliere appieno il senso di quell'«umanesimo integrale» che ha fatto di Orazio Costa «il principale interlocutore in Italia dei maggiori programmi di riforma europei».

Al di là della sua pur rilevante consistenza, il Fondo Orazio Costa presentatoci da Laura Piazza, in virtù della sua specificità di archivio teatrale formatosi a seguito dell'attività artistica del regista romano, appare indubbiamente circoscritto e unitario. La compattezza concettuale del fondo, nonostante le differenti tipologie documentarie conservate e pur tra le innumerevoli linee di ricerca praticabili, costituisce in certa misura un solido ausilio e una fonte di orientamento per il lavoro degli studiosi. Ma cosa succede quando il ricercatore ha a che fare con una personalità artistica complessa come quella di Gabriele D'Annunzio capace non solo di produrre, raccogliere e ordinare le più eterogenee testimonianze della propria attività, ma addirittura di dar vita, ancora nel pieno del percorso biografico e artistico, alla monumentalizzazione della propria esistenza, creando quella «*perfetta autorappresentazione*» di sé che è il Vittoriale degli Italiani?

Maria Pia Pagani, autrice di diversi studi su D'Annunzio, specialmente per ciò che riguarda i suoi rapporti con la cultura russa, nell'intervento intitolato *Artisti e spettacolo al Vittoriale* affronta la questione secondo una prospettiva che si potrebbe definire contestualizzante, aprendo così a inedite possibilità di indagine. I fondi archivistici e bibliotecari ospitati al Vittoriale (Archivio personale, Archivio generale, Archivio ritagli ed emeroteca, Archivio fiumano, Archivio iconografico, Biblioteca privata di Gabriele D'Annunzio, Biblioteca dannunziana) rendono conto della straordinaria vicenda umana e artistica del Vate: studiare il teatro di D'Annunzio, rileva molto opportunamente Pagani, non significa soltanto affidarsi alla documentazione direttamente riferibile al contesto dello spettacolo, significa anche e forse soprattutto collocare la vicenda teatrale di D'Annunzio e di coloro che con lui l'hanno condivisa nel quadro più ampio del complesso monumentale del Vittoriale. Significa inoltre

rendersi conto che i legami del luogo col teatro non vengono evidenziati dalla sola presenza dell'edificio teatrale di impianto classico (il Parlaggio) progettato da Gian Carlo Maroni e che D'Annunzio non poté vedere realizzato oppure dalle vestigia di Eleonora Duse che costellano la dimora, come il celebre busto velato dell'attrice collocato nell'Officina, ma si definiscono, questi legami, nella strategia intrapresa da D'Annunzio nella concezione degli ambienti e nella scelta e nella disposizione degli arredi. Il Vittoriale si configura quindi come un vero e proprio dispositivo scenico dove nulla è lasciato al caso, ma tutto ubbidisce alla ferrea regia dannunziana. Come sottolinea Maria Pia Pagani, «una mappatura ragionata dei tanti materiali relativi ad artisti e spettacolo conservati a Gardone Riviera può sicuramente aprire nuove prospettive di didattica e di ricerca accademica». In questo senso, ribadisce ancora l'autrice, una delle linee di ricerca che possono essere intraprese seguendo i percorsi del Vittoriale è costituita dallo studio delle influenze esercitate dall'opera di Henrik Ibsen su Gabriele D'Annunzio, il cui interesse

> per "i nordici" affiora sin dagli anni della giovinezza, quando la sua attività di cronista mondano lo mise in contatto con ciò che dalle terre scandinave circolava in Italia: opere di pittori (in particolare Adelsteen Norman), diplomatici e, ovviamente, figure letterarie di spicco. Tra tutti, domina Henrik Ibsen: il suo modernismo attrae e incuriosisce D'Annunzio, fornendogli alcuni spunti importanti nel suo disegno di creazione di un teatro "nuovo" per la sua epoca.

Le tracce di questo «*ibsenismo dannunziano*», consistente nello «studio dello stile e dello spirito di Ibsen che affiora dalle opere teatrali del Poeta, rielaborati attraverso la classicità», possono essere individuate in prima battuta in tutto ciò che dell'autore norvegese poteva essere veicolato dall'apporto artistico di Eleonora Duse, e in questo senso le intime risonanze tra le opere del Vate e quelle di Ibsen, come nel caso de *La Gioconda* e *Quando noi morti ci destiamo*, appaiono tutt'altro che casuali. Ma assai più interessante è rilevare la presenza, nelle stanze del Vittoriale, di una ventina di testi di Ibsen: molti in traduzione francese, altri come *La Donna del mare* e *Spettri* pubblicati in lingua inglese nella raccolta antologica *The Eleonora Duse Series of Plays* edita a New York nel 1923 e conservata nei locali dell'Officina. E come rileva a conclusione del suo intervento Pagani, forse non è altrettanto casuale che la maggior parte dei testi ibseniani al Vittoriale siano collocati nella camera di Luisa Baccara, la pianista che fu l'ultima compagna di Gabriele D'Annunzio, assimilabile, così come si evince dal carteggio tra il poeta e la donna, ai tristi personaggi femminili dell'autore nordico.

Le comunicazioni presentate in questa sezione del convegno confermano palesemente che affrontare la questione degli archivi sullo spettacolo implica, a seconda delle modalità di intervento, approcci metodologici articolati e diversificati. La complessità, anche in termini concettuali, del lavoro sugli archivi si evidenzia non solo a partire dall'articolazione delle tipologie documentarie, ma anche e soprattutto sulla base della struttura interna degli archivi presi in esame e della genesi che ha portato alla loro formazione, sia nel caso di fondi già esistenti sia che si tratti di archivi informatizzati, costituiti a partire dalla riproduzione digitale di documenti eterogenei conservati nelle

sedi più disparate. In questo senso, le relazioni di Gavrilovich, Orecchia, Scattina, Piazza e Pagani, al di là degli importanti esiti scientifici delle loro indagini, aprono in realtà tante più domande di quante risposte possano dare – il che è il valore aggiunto del loro lavoro.

È passato più di un quarto di secolo da quando la massiccia diffusione dei mezzi elettronici, hardware e software, ha consentito operazioni prima impensabili, dallo stoccaggio sistematico dei dati e dalla possibilità di un loro immediato reperimento all'archiviazione di materiali audiovisivi, fino a giungere alla loro fruizione online. E si può affermare senza sbagliare di molto che il progredire della tecnologia Internet con il perfezionamento dei web browser e dei motori di ricerca ha certamente ridimensionato se non addirittura messo in crisi quell'ambiziosa e visionaria utopia di riuscire a costituire archivi digitali il più possibile esaustivi che ha animato i primi anni della rivoluzione informatica e che ha prodotto, nel settore delle discipline dello spettacolo, archivi quali Dionysos dedicato all'iconografia teatrale, l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), oppure la piattaforma Eclap. Il web consente infatti l'immediato reperimento di materiali tra i più disparati e l'esistenza di piattaforme come www.archives.org o www.gallica.bnf.fr che permettono di consultare in rete o addirittura di acquisire materiali, o anche semplicemente di motori di ricerca come Google, impone un'attenta riflessione, dal momento che la necessità di creare archivi settoriali sembra essere ormai superata dalla vocazione generalista del web. Se all'inizio di questa avventura tecnologica l'elemento di innovazione, anche rispetto all'approccio metodologico, era la costituzione dell'archivio in sé, le comunicazioni che sono state presentate in questa sezione del convegno torinese sono la diretta e fattiva testimonianza della necessità di una rinnovata attenzione disciplinare, finalizzata da un lato al trattamento delle fonti nei termini ad esempio di una classificazione che ne valorizzi lo statuto di documenti teatrali e all'individuazione di modalità di dialogo interattivo tra i diversi archivi sullo spettacolo; dall'altro, rivolta ai contenuti specifici dei fondi archivistici, in quanto materiali del fare storia *[R.G.]*.

Stefania Rimini

7. RIVISTE E ARCHIVI II - TEATRI E INTERAZIONE SOCIALE II

La penultima sessione del convegno, svoltasi nel pomeriggio di sabato 30 maggio 2015, ha presentato un'architettura leggermente diversa dalle altre, caratterizzate da un taglio sostanzialmente monografico. Si è avuta, infatti, la confluenza di quattro interventi declinati secondo due topic (*Riviste e archivi* e *Teatri e interazione sociale*), con un calcolato effetto a specchio. A confrontarsi sono state quattro studiose di provenienza e formazione differenti – Katia Trifirò, Samantha Marenzi, Giulia Taddeo, Gaia Clotilde Chernetich[1] – capaci di motivare la loro presenza con argomentazioni robuste e una solida intelaiatura metodologica. È emersa subito, nonostante la sovrapposizione di assi di ricerca non del tutto omogenei, una sottile linea carsica che ha attraversato le relazioni e ha suscitato obiezioni costruttive e un acceso dibattito. Tale linea riguarda per certi aspetti la dialettica fra «conoscenza-comprensione» e «uso» individuata da Marco De Marinis nell'*Introduzione* al suo *Visioni della scena*[2], cioè l'opportunità di "avere esperienza dell'arte" e, di conseguenza, la capacità di «farne la storia»[3]. Accanto a questo non poteva non trovar posto il nodo della memoria, attorno al quale si dispongono i contributi delle autrici; lungi dal collocarsi su fronti radicalmente contrapposti, per temi e statuto, le quattro relazioni hanno concorso alla composizione di un quadro certamente mosso, frammentato, ma senza dubbio fecondo, in grado di fornire indicazioni utili non solo rispetto alla possibilità stessa di condurre «un'indagine storica sul presente» (come recita il sottotitolo di Marenzi) ma anche in ordine alla valorizzazione dei materiali del passato.

Pur non essendo confluito tra gli atti del convegno, il discorso di Chernetich (*La danza contemporanea tra memoria e trasmissione. Uno studio sul Tanztheater Wuppertal di Pina Bausch*) ha permesso di (ri)configurare una relazione dinamica fra documento e memoria. La necessità di rimodellare i percorsi e le pratiche dell'archiviazione dei testi della danza contemporanea si è fatta largo negli ultimi tempi sulla scorta degli esempi condotti in riferimento al Tanztheater, che segnano sicuramente un significativo punto di svolta. L'apertura della Pina Bausch Foundation, infatti, non solo rende possibile l'accesso diretto alle fonti documentarie del Tanztheater ma consente altresì di verificare tutte le modalità relative alle configurazioni della memoria coreutica in epoca attuale: dalla creazione, alla trasmissione orale e scritta (il cosiddetto *reenactment*) del repertorio fino al tentativo di esposizione e archiviazione di tutto

[1] L'organizzazione del report tiene conto di alcuni sostanziali rilievi di senso e non segue l'ordine di presentazione dei contributi.
[2] M. De Marinis, *Introduzione*, in Id., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. V-XI.
[3] *Ibid*., p. IX.

l'universo legato alla figura di Pina Bausch. La trasmissione dell'eredità materiale e immateriale della coreografa diventa quindi paradigmatica di un nuovo sistema di elaborazione discorsiva del teatro (e sul teatro), e consente di aggiornare l'idea stessa di patrimonio culturale. La linea di confine fra presente e passato diviene così una soglia permeabile, in grado di accogliere suggestioni e *pattern* provenienti da altre discipline, in un concreto processo di "rimediazione"[4] di codici.

Se Chernetich ha mostrato, attraverso un dettagliato insieme di dati e "buone pratiche", come si stia trasformando il rapporto tra performance ed esposizione, tra creazione artistica e archivio nel cosiddetto «estremo contemporaneo», Taddeo ha invece ricondotto l'attenzione verso alcune forme di narrazione storica sulla danza emerse nella stampa italiana del primo Novecento, con specifici ma non esclusivi riferimenti a riviste di argomento teatrale. Fin dal titolo – *Il progetto della storia: le riviste come laboratorio di una storiografia italiana della danza* – Taddeo mette in chiaro la direzione del suo sguardo giungendo poi a definire perimetro e obiettivi della ricerca:

> Se si osservano infatti le dinamiche di elaborazione concettuale e di produzione discorsiva attorno alla danza originatesi in Italia durante tutto il Novecento, ci si accorge di come la stampa – tanto quella specializzata quanto quella generalista – costituisca un luogo di indagine privilegiato non solo in relazione all'affermarsi di una certa pratica della "critica", ma anche, per l'appunto, rispetto alla riflessione sulla nascita, sugli sviluppi e, in definitiva, sui caratteri (teorici, metodologici, stilistici) di quelle che sono generalmente etichettate come "storie della danza".

In attesa che dalla metà del secolo comparissero sulla scena dell'editoria culturale italiana critici militanti del calibro di Gino Tani, Luigi Rossi, Mario Pasi e Alberto Testa, a cui si devono contributi pionieristici, per risalire alle origini della storiografia della danza è necessario misurarsi con un corpus di articoli per lo più affidati a giornalisti "dilettanti" che lungo l'arco del primo Novecento hanno provato a fermare su carta «tendenze collettive e gusti personali, usi condivisi e aspirazioni individuali, fenomeni sociali e talenti singoli, stilemi di scrittura consueti e ricerche linguistiche singolari». La presenza, tra le fila di quotidiani e riviste, di intellettuali come Alberto Savinio e di uomini di teatro come Anton Giulio Bragaglia rende il panorama senza dubbio interessante e conferisce ai «discorsi della danza»[5] una spiccata vivacità.

Per inquadrare meglio il fenomeno Taddeo delimita il raggio d'azione alle riviste di argomento teatrale, il cui spoglio consente di individuare «due macro-categorie di riferimento, certo non rigide ed esaustive e sicuramente tendenti a compenetrarsi l'un l'altra».

> Da un lato […] ci si trova dinanzi a contributi di carattere storico che sembrano concepire il passato cui si rivolgono come un tempo ormai chiuso e fondamentalmente privo di connessioni col presente, e ciò sia che il discorso si concentri su una particolare epoca, sia che tenti una ricognizione, potremmo dire, "dalle origini al tempo presente", la cui logica rigorosamente diacronica attraversa, rimanendo solo sulla soglia della contemporaneità, contesti e culture differenti.

[4] Sul concetto di "rimediazione", cfr. almeno J.D. Bolter e R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, a cura di A. Marinelli, Milano, Guerini e Associati, 2002 (*Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999).

[5] Cfr. S. Franco e M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET, 2005.

All'interno di questa prima categoria Taddeo individua forme discorsive "altre" rispetto alle cronache giornalistiche, come ad esempio excursus storici apparsi su manuali di ballo, raccolte antologiche o volumi interamente dedicati alla coreologia, che lasciano emergere la tendenza costante alla citazione di documenti scritti (poetici, letterari, filosofici o tecnici), spesso incorporati senza un attento vaglio filologico, ma soprattutto la codificazione di processi di "mitizzazione" capaci di definire lo «spirito» della danza di una data epoca. La necessità di inscrivere la passione per la danza dentro cornici di racconto dal forte livello simbolico vale innanzitutto ad arginare la visceralità del corpo in movimento, a mitigarne le pulsioni, tanto più che fino al secondo Novecento l'arte tersicorea resta confinata in una sorta di limbo per via di controverse dinamiche estetico-produttive. L'assenza di competenze e discorsi scientificamente fondati fa sì che si richiami un immaginario ricco di *topoi* ricorrenti – la grazia dell'antica Grecia, la sensualità dell'Oriente, la morte (nella forma di danza macabra), le divine *danseuses* dell'Ottocento – che alla lunga producono narrazioni stereotipate ma contribuiscono comunque alla trasmissione di memorie.

La seconda «macro-categoria» individuata da Taddeo riguarda invece

> indagini che, attente a un passato decisamente più prossimo, nascono dichiaratamente dall'esigenza di costruire un aggancio con il proprio tempo attraverso il prisma, di volta in volta, della celebrazione, della divulgazione e della sistematizzazione critica, il tutto, evidentemente, muovendo da un'istanza di contestualizzazione ed esegesi della attualità che vede nella narrazione storica un fondamentale paradigma critico e teorico.

In questo caso l'approccio e l'elaborazione testuale procedono in modi molto diversi, conquistando via via forme di riconoscibilità poetica e stilistica:

> mediante l'aggancio al passato, si tenta di perimetrare il panorama coreico coevo non solo individuando alcune fondamentali tipologie di danza (a proposito delle quali si potrebbe forse parlare di "generi") ma anche stabilendo, a partire da esse, relazioni di maggiore o minore prossimità rispetto alla cultura italiana.

Pur affidandosi a critici di una certa esperienza, l'indagine storica si configura soprattutto nei termini di una

> "traduzione culturale" in virtù della quale personaggi, percorsi e tendenze artistiche del passato sono ridisegnati e, in parte, manipolati dal discorso giornalistico al fine di apparire agevolmente fruibili e maggiormente riconoscibili per il pubblico dei lettori italiani, il tutto arrivando a costruire, forse inconsapevolmente, una sorta di "tradizione" – ancora *in nuce* – dei discorsi *italiani* sulla danza e sulla sua storia.

Dopo aver enucleato queste due grandi polarità discorsive Taddeo procede all'analisi di uno studio di caso che effettivamente dimostra quanto nella prassi della scrittura tutto tenda a confondersi se non addirittura a ribaltarsi. Nel numero unico della rivista «Storia di ieri e di oggi» del 15 agosto 1941, infatti, il modello «dalle origini al tempo presente» viene per certi aspetti smentito dall'articolazione dell'apparato iconografico, capace di proporre una serie di fulgide immagini del presente che tendono ad ancorare il ragionamento coreutico alla seconda macro-categoria, cioè quella legata «all'attualità». Qui sarebbe stato utile probabilmente un maggiore grado di approfondimento dell'indagine, ovvero un confronto più serrato fra testo verbale e narrazione visuale, per rendere ancor più evidente il processo di sovrapposizione delle diverse istanze storiografiche, ma il senso ultimo del ragionamento non sfugge: la dialettica fra erudizione e cronaca presente nei "discorsi della danza" della prima metà del Novecento finirà col ricomporsi grazie al progressivo affinamento delle competenze e del linguaggio critico, eppure tornare a misurarsi con la cifra "del diletto" di questi primi progetti resta un'esperienza necessaria e stimolante.

Se è vero, come sostiene Rebecca Schneider, che il teatro è il medium «of the between»[6], riesce facile comprendere il filo di continuità fra i due topic della sessione del convegno: le tracce conservate negli archivi non sono resti inerti ma frammenti da "rianimare", mentre le scosse del presente, pur nella loro provvisoria evenemenzialità, tendono a suggerire costellazioni di segni e di sensi, sentieri e interpretazioni.

L'inquieto scenario del teatro italiano contemporaneo, segnato da una crisi diffusa ma allo stesso tempo da sorprendenti fenomeni di resilienza creativa, ha offerto alcuni casi emblematici di "ribellione" al sistema inaugurati dalla ormai paradigmatica occupazione del Teatro Valle di Roma del 14 giugno del 2011. La scintilla romana ha determinato un vero e proprio "effetto domino", tanto che nel giro di pochi mesi da Nord a Sud della penisola si sono succedute molte azioni di riappropriazione di spazi dismessi, per lo più teatrali, dal pregnante valore simbolico. I due contributi di Trifirò e Marenzi tentano di definire i caratteri dell'occupazione del Valle e dell'ex Teatro in Fiera di Messina sulla scorta di modelli e pratiche ermeneutiche differenti: dall'incrocio di tali prospettive emerge la concreta testimonianza di una teatrologia militante, pronta a reagire alle sfide del presente.

Lo studio di Katia Trifirò, *Nel nome di Pinelli. Cronache di un teatro occupato*, legge le dinamiche dell'occupazione messinese alla luce del difficile equilibro interno alla realtà sociale e culturale della città dello Stretto:

> Attingendo ad un immaginario ideologico fortemente connotato, l'occupazione dell'ex Teatro in Fiera, rinominato Teatro Pinelli, aspira a presentarsi alla città come episodio di lotta civile in un conflitto che contrappone, secondo il lessico degli occupanti, l'apparato statale e le forze attive della società, in nome del diritto alla riappropriazione di spazi cittadini da restituire all'uso comune e, quindi, ad una autogestione collettiva, sottoposta ad un regolamento civico – fuori dal controllo esclusivo dello Stato e dei privati – in grado di produrre socialità, cultura, partecipazione[7].

[6] C. Cutugno, *Rebecca Schneider's Performance Studies Remains*, in «Mantichora», III, 2013, n. 3, p. 164.

Grazie a una serie di motivate suggestioni schechneriane, messe in campo da Trifirò con consapevolezza di orizzonti, le ragioni degli occupanti si inscrivono nel solco di una stretta connessione tra *environment* e *cultural heritage*, quasi a ricucire delle linee di tensione che solitamente vedono soccombere i cittadini di fronte all'esercizio di un potere sordo alle ragioni del bene comune. Il richiamo alla figura di Pinelli va ricondotto alla necessità di riappropriarsi di azioni concrete, "partorite" dal basso, in netta contrapposizione a logiche verticistiche di controllo e manipolazione dei dati di realtà. La liberazione degli spazi del Teatro Pinelli diventa così «la tessera indipendente e autonoma di una trama performativa del tutto nuova» che si carica di un valore «simbolico fondato sulla capacità di quella esperienza di farsi medium tra le mortificazioni inflitte alla città nel passato e nel presente e un riscatto collettivo, che proprio nell'occupazione dell'ex Teatro in Fiera, continuamente ri-attualizzata, trova idealmente la propria scaturigine»[8].

La cronaca dell'occupazione non si limita al racconto dei fatti (dal fatidico 15 dicembre 2012 fino allo sgombero del 14 febbraio del 2013) ma spinge la riflessione sui binari del «dramma sociale»[9] e incastona il progetto degli occupanti dentro la cornice di un'utopia libertaria, che sposta il teatro fuori dal teatro richiamando principi e pratiche di partecipazione collettiva. L'attento spoglio dei materiali prodotti dal Collettivo Teatro Pinelli, il riferimento all'elezione del sindaco Renato Accorinti, l'analisi dell'antagonismo fra Comune e manifestanti disegna un quadro dinamico e allo stesso tempo paradossale, in cui la proposta di nuove forme di gestione del bene pubblico assume lo stigma della marginalità e dell'eversione. L'elaborazione di una vera e propria "retorica dell'occupazione", scandita da slogan, manifesti, post (con un significativo impiego dei social network), segnala la necessità di coinvolgere un pubblico ampio e variegato di cittadini, chiamati a rispondere alle ragioni della lotta:

> La ridefinizione dello spazio, o meglio degli spazi itineranti del Pinelli, tra rappresentazione simbolica ed esecuzione di una cerimonia pubblica, coincidente con una serie ritualizzata di azioni e proclami, richiede da parte degli occupanti la partecipazione dell'intera comunità, compresa nelle sue fasce più deboli; un pubblico che, nelle intenzioni degli attivisti, è destinato a trasformarsi in coprotagonista del processo di cambiamento innescato.

[7] La questione politico-identitaria di Messina è al centro di un altro studio di Trifirò che indaga le insolite modalità "performative" del sindaco Renato Accorinti, a testimonianza dell'urgenza dei fermenti sociali e culturali della città: cfr. K. Trifirò, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto. Renato Accorinti performer*, in «Between», IV, 2014, n. 7 (http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1142, ultima consultazione: 23 febbraio 2017).

[8] Trifirò fa riferimento a R. Schechner, *Sul recupero dei comportamenti passati*, in Id., *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 213-301 (*Restoration of Behavior*, in «Studies in Visual Communication», VII, 1981, n. 3).

[9] Nel tentativo di sottolineare la matrice collettiva e democratica del gruppo degli occupanti, la studiosa recupera in più occasioni i cardini del pensiero di V. Turner rimandando a *Dal rito al teatro*, a cura di S. De Matteis, Bologna, Il Mulino, 1986 (*From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982).

All'interno di tale "retorica" spicca il richiamo a testimoni chiave (Brecht, Peppino Impastato, Carmelo Bene, ma anche filosofi e artisti del presente) e il ricorso a un apparato visivo composto da immagini ufficiali, disegni, vignette, fotografie che sollecitano lo stile e le intenzioni di certa Street Art e contribuiscono «a tessere la scena di una performance civile immediatamente riconoscibile». La centralità del teatro come spazio della *polis* sconfina presto nella ricerca e nella liberazione di altri luoghi, fortemente connotati, che tendono verso un generale processo di riattivazione della memoria urbana sulla scorta di una modalità di agire che non può prescindere dal coinvolgimento di un pubblico attivo e partecipe. L'azione del Collettivo si situa dunque *in between*, cioè nel mezzo di un campo di forze in cui «si rifondano forme di relazione e si negoziano diritti di cittadinanza».

A monte dei fatti messinesi si situa l'occupazione del Teatro Valle, probabilmente uno dei fenomeni più discussi degli ultimi anni, ancora al centro di polemiche, contestazioni e nuove prese di posizione[10]. Il contributo di Samantha Marenzi, *Dossier sul Teatro Valle Occupato. Un'indagine storica sul presente*, si presenta in una veste insolita ma di sicuro interesse e sembra destinato a costituire un precedente per nuove ipotesi di ricerca. Si tratta infatti di una sorta di meta-saggio, in cui l'autrice prova a delineare i principi che hanno ispirato il corposo dossier sul Teatro Valle pubblicato su «Teatro e Storia»[11]: lungi dall'essere una semplice ricostruzione a posteriori, lo studio offre un ragionamento di metodo estremamente convincente, sia per la qualità della scrittura sia per la peculiare postura adottata. Per chiarire le scelte di campo compiute dal gruppo di ricerca di cui lei stessa ha fatto parte, Marenzi chiama in causa la fotografia, che diviene metafora di un preciso orientamento di sguardo e ricognizione critica. Sulla scorta del saggio del fotografo Franz Roh, *Meccanismo ed espressione*[12], la studiosa enuclea le procedure che hanno guidato l'indagine sull'occupazione, soffermandosi sull'importanza di alcuni assunti di base.

> L'occupazione del Teatro Valle, nel giugno 2011, ha avuto una straordinaria risonanza. […] Tutti, studiosi, spettatori, attori, operatori culturali, critici, cittadini, andavano formulando un parere. Ognuno aveva ottimi motivi per partecipare o prendere le distanze, per guardare con entusiasmo o diffidenza un fenomeno che stava riportando il dibattito sul teatro al centro della politica, e della città. Sul teatro? Sul Teatro? […] Per intentare un'indagine storica su un fenomeno del presente, così complesso e resistente a una lettura univoca, era necessario compiere delle scelte al di fuori della presa di posizione, a favore o contraria. Era necessario creare una distanza, e osservare l'oggetto in un altro modo.

La scelta di un soggetto così controverso imponeva l'adozione di una prospettiva non ovvia e l'esercizio di una distanza critica indispensabile per non lasciarsi sovrastare dal vociare a tratti scomposto di occupanti e testimoni. Grazie alla lezione di Fabrizio Cruciani[13], i cinque giovani che si incaricano di stendere il dossier decidono di metter in rilievo la consistenza "politica" dell'occupazione e spostano così l'attenzione dal palco alla platea.

> Questo non significava limitare il Valle alla sua dimensione militante, privilegiare l'aspetto politico come traiettoria di indagine, ma dare concretezza all'assunto secondo il quale il teatro non corrisponde allo spettacolo, e non corrisponde all'edificio, né ad altri singoli elementi che ne sostanziano l'esistenza, ma è l'insieme di queste cose con diversi possibili rapporti combinatori. […] Rivolgere lo sguardo alla sala significava vedere attori e attrici al posto del pubblico o insieme con lui, testimoni non del teatro *del* presente, ma del teatro *nel* presente.

Questa torsione del punto di vista ha generato poi una diversa gradazione della messa a fuoco: il rapporto fra l'oggetto dello sguardo e lo sfondo è stato declinato in maniera diversa da ciascun autore come pure la relazione con le zone d'ombra. La dialettica fra nitidezza e opacità è stata risolta con grande accortezza mentre si imponeva un'altra questione di non poco conto: l'abbondanza dei materiali. Di fronte alla smisurata mole di documenti, tracce, interviste, resoconti era necessario procedere a una sicura operazione di scarto perché in fondo «la selezione rivela la personalità del ricercatore più per i buchi che lascia che per i vuoti che riempie». La maturità della ricerca si misura proprio a partire dalla sensibile organizzazione delle testimonianze, dalla capacità di penetrarne strati spesso ridondanti o di parte:

> È nella selezione dei materiali, nel tentativo di lasciar vibrare i documenti omessi nella sistemazione di quelli scelti, che si palesa lo spreco come fulcro della pratica della ricerca. Il lusso di un'attività quasi sempre solitaria, che nell'esperienza del *Dossier* ha goduto del privilegio dello scambio (dei materiali, dei pareri, dei saperi, dei ruoli di scrittore e lettore).

La geometrica chiarezza con cui Marenzi restituisce il senso e la direzione di un lavoro di équipe conferma e rilancia la riflessione di Nicola Savarese, a sua volta suscitata da Ferdinando Taviani: «Non basta raccontare i fatti se i fatti non rispondono alle domande e ai dubbi professionali che si sono posti, e si pongono, coloro che il teatro lo praticano»[14]. La densità e le trame del convegno *Thinking the Theatre* ci suggeriscono però che è tempo di tornare a contemplare le domande e i dubbi professionali di coloro che il teatro lo guardano e lo studiano.

[10] Non è un caso che proprio a partire dalla situazione di abbandono in cui versano ancora gli spazi del Valle, e in riferimento alla crisi generale del teatro pubblico romano, sia stata indetta una giornata di mobilitazione intitolata epigrammaticamente *Pre-occupazione*: l'evento è stato promosso, tra gli altri, da Andrea Porcheddu, Sergio Lo Gatto, Graziano Graziani e Attilio Scarpellini e si è tenuto il 25 febbraio 2017 presso il Teatro India di Roma. Sulle motivazioni di questa chiamata al dialogo, cfr. A. Porcheddu, *Che fare? Alcune preoccupazioni sul teatro italiano in vista di un incontro*, in «Gli Stati Generali», 16 febbraio 2017 (http://www.glistatigenerali.com/teatro/che-fare-alcune-preoccupazioni-sul-teatro-italiano-in-vista-di-un-incontro/, ultima consultazione 23 febbraio 2017).
[11] *Dossier Valle. Gli anni dell'occupazione. Nove schede, cinque saggi e un prologo*, a cura di R. Di Tizio, D. Legge, S. Marenzi, F.R. Rietti, G. Sofia, in «Teatro e Storia», n.s., XXVIII, 2013, n. 34.
[12] Il saggio è pubblicato nel volume *Foto-Auge* insieme con 76 fotografie tratte dalla mostra di Stoccarda *Film und Foto*, nota come *Fi/Fo*; cfr. F. Roh, *Foto-Auge*, a cura di S. Cecchini, Napoli, Liguori, 2007 (*Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit* [1929], Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1973; 1ª ed. Fritz Wedekind & co.).

[13] Marenzi si riferisce soprattutto al volume *Lo spazio del teatro* (Roma-Bari, Laterza, 1992) e in particolar modo al primo capitolo, intitolato *Il punto di vista*.
[14] N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 451.

Vito Di Bernardi

8. LE FUNZIONI DELLO SPETTACOLO III

1.

Inizio il mio report con una premessa che ha lo scopo di fare da cornice ai tanti interventi sulla danza sparsi in diverse sessioni del convegno, interventi che per numerosità, eterogeneità e qualità hanno ancora una volta dimostrato la vitalità scientifica di questa area del nostro settore disciplinare.

Già il convegno della CUT a Bologna nel 2009, dedicato a Eugenia Casini Ropa e Silvana Sinisi, aveva voluto sottolineare l'importanza della "nuova" disciplina, a quasi vent'anni anni dalla sua introduzione nelle università italiane[1], riconoscendone lo statuto indipendente, la presenza di un corpus di oggetti e di metodi originali, la molteplicità delle voci provenienti da diverse realtà universitarie. Nello stesso tempo, contemporaneamente all'occasione celebrativa, il convegno bolognese avviava un'importante riflessione sull'esistenza di metodologie comuni nell'analisi degli spettacoli teatrali e di danza. Quel convegno se da un lato riaffermava la specificità e l'autonomia degli studi universitari di danza, dall'altro ne coglieva una peculiarità, soprattutto italiana, e cioè il loro profondo legame con la teatrologia attraverso l'evidente filiazione, in molti casi, dal magistero di Cruciani, Marotti, Artioli, De Marinis, Dalla Palma.

A Bologna era anche emersa la consapevolezza di come i nuovi strumenti di analisi della teatrologia italiana, legati all'affermarsi degli studi sulla performance e sulla corporeità, avessero di fatto già creato una mappa concettuale e un vocabolario comuni agli studiosi di danza e di teatro, andando ben al di là di quanto approcci più tradizionali di carattere storico, estetico e filologico fossero riusciti a fare precedentemente, almeno in Italia.

Al convegno di Torino l'intervento di Ramsay Burt[2], docente di storia della danza alla De Montfort University di Leicester, a mio avviso ha confermato quanto era emerso a Bologna, restando però ancora sotto traccia, cioè l'esistenza di un intreccio profondo tra gli studi sulla performance e i nuovi studi di danza. Esponente tra i più noti dei Dance Studies anglo-americani, Ramsay Burt in *Dance Studies, Performance Studies, and Century 21st European Dance* ha messo a confronto studi americani ed europei con l'intento di collocare i due casi di studio[3] da lui presentati al convegno

[1] Il primo insegnamento di Storia della danza (allora associata al mimo con la dicitura ministeriale di Storia del mimo e della danza) fu introdotto al Dams di Cosenza nel 1991 e fu affidato a Vito Di Bernardi in qualità di professore a contratto. Nel 1992 la Storia del mimo e della danza fu introdotta anche al Dams di Bologna e ne divenne titolare Eugenia Casini Ropa (prof. associato).

[2] Ramsay Burt è intervenuto nella seconda sessione plenaria del convegno che, come le altre omologhe, ha ospitato i colleghi provenienti dalle università straniere.

[3] I due casi di studio erano dedicati a *Moving Solo*, un assolo creato dalla coreografa inglese di origine nigeriana Vicki Igbokwe e a *The Cow Piece* del duo Jonathan Burrows e Matteo Fargion.

«within the context of changes in Dance Studies in the 1990s, its relationship with American Performance Studies, and with recent European developments in Dance Studies».

Per Burt in questa storia di incroci e di scambi reciproci tra danza e teatro negli Usa e in Europa Richard Schechner ha giocato un ruolo centrale. Infatti, come lo studioso inglese ricorda: «over the years a number of important dance scholars have either taught at the Department of Performance Studies in New York or were doctoral students there». Lo stesso Burt nel 1999 ha insegnato in qualità di *visiting professor* presso il Dipartimento universitario diretto da Schechner. Là hanno inoltre ottenuto il loro PhD due importanti esponenti americane dei Dance Studies, Ann Daly e Brenda Dixon Gottschild, che rispettivamente con le loro analisi femministe e anti-razziste hanno cercato di intaccare, a mio avviso scalfendolo appena, il mito di George Balanchine. Secondo Burt:

> Two controversial publications by dance scholars who had been doctoral students at NYU had surprisingly divisive effects within the community of dance scholars. Both criticized the work of the ballet choreographer George Balanchine in terms of race and gender. In the United States, Balanchine, who was born in Russia, is seen as the founder of a distinctively American style of ballet. Ann Daly's 1988 essay *The Balanchine woman: of hummingbirds and channel swimmers*, which was published in «The Drama Review», was widely denounced by American dance scholars for arguing that Balanchine's duets reinforce a patriarchal male point of view. Brenda Dixon Gottschild was similarly attacked for pointing out how much of Balanchine's supposedly American choreographic style derives from African American jazz dance, with which Balanchine was known to be fascinated. Gottschild's point is that the impact of African-derived aesthetic values on dancers in the United States is generally ignored or undervalued.

Andando indietro nel tempo, agli anni Sessanta, Ramsay Burt rintraccia una sorta di circolarità di influssi e stimoli tra performance e *new dance*, sia nella sfera delle pratiche che in quella delle teorie. È infatti su «The Drama Review» che nel 1965 l'esponente di punta della *post-modern dance*, la coreografa e danzatrice Yvonne Rainer, «formulò una strategia di demistificazione e di oggettivazione della danza»[4], pubblicando il suo *No Manifesto*. Eccone un breve passaggio:

> No alla spettacolarità, al virtuosismo, alle trasformazioni sia magiche che fittizie, no al fascino e alla trascendenza dell'immagine della star, no all'eroico e all'anti-eroico, no alle immagini dozzinali, no al coinvolgimento del performer o dello spettatore, no allo stile, no alla tendenza, no alla seduzione dello spettatore grazie alle astuzie del performer, no all'eccentricità, no al commuovere e al commuoversi[5].

[4] S. Banes, *Tersicore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, Macerata, Ephemeria, 1993, p. 65 (*Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance* [1977], Middletown, Wesleyan University Press, 1987; 1ª ed. Hoghton Mifflin).

[5] Y. Rainer, *No Manifesto* [1965], cit. in S. Banes, *Tersicore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, cit., p. 65.

«*No Manifesto* was part of an essay Rainer published in "The Drama Review" edited by Richard Schechner who subsequently founded Performance Studies» ha ricordato a Torino Ramsay Burt sottolineando anche che successivamente avrebbero scritto per la rivista altri grandi protagonisti della *post-modern dance*, quali Trisha Brown e Steve Paxton:

> They [Rainer, Brown, Paxton] like Schechner, recognized the need to use reflections on their own practice to create a discourse for the reception of their work. However all three dancers presented work in art galleries and their concerns were closer to the visual art world than to the theatre innovations of Schechner, The Living Theatre or Richard Foreman. […] Through «The Drama Review», Schechner gave artists like Rainer opportunities to enhance the reception of their work by creating a their own discourse around their practice.

Passando ad analizzare la situazione più specificatamente europea, Burt annota una comune linea di ricerca nel teatro e nella danza in direzione di quel "teatro post-drammatico" la cui nozione venne definita alla fine degli anni Novanta del secolo scorso da Hans-Thies Lehmann. Secondo Burt:

> Innovative dance artists in Europe since the mid 1990s have been engaging in a deconstruction of the conventions and practices of choreography and dance performance in ways that parallel a contemporaneous rethinking of narrative and theatrical representation in European theatre.

Burt si riallaccia quindi al teatro post-drammatico e ad alcuni «recent theatre and performance scholars who have been exploring and analyzing aspects of the theatrical that go beyond or outside narrativity and character development». Lo sviluppo delle teorie post-drammatiche in Europa ha anche aperto una discussione sul lavoro di coreografi come Pina Bausch e ha indotto ad interrogarsi se le loro opere potessero essere considerate esse stesse il risultato delle istanze del teatro post-drammatico. Burt non sembra condividere in pieno però un approccio unicamente teatrologico al problema della coreografia contemporanea. Infatti, a suo avviso, categorie come quella di narratività oppure di personaggio hanno da sempre avuto nella storia della danza una minore importanza rispetto a quella da esse assunta nella storia del teatro. Per Burt:

> Narrative has mostly been subsidiary or supplementary to the abstract, formal qualities of dance material. These formal concerns are, for example, the main substance of group dances in 16th century court ballets and of the shapes and patterns made by the *corps de ballet* in 19th century "classical" ballets, and underlie the deconstruction of space in late 20th century works by Merce Cunningham and William Forsythe. For most of its history, European ballet and contemporary dance has had a strong connection with music. Just as listening to music can be an emotional experience, so can the experience of watching the way choreographed movements open up space through time. My point here is a reminder of the specificity of dance as an art form, while at the same time recognizing how much Dance Studies and Theatre and Performance Studies nevertheless have in common.

Mi sembra, comunque, che sia un dato storico incontrovertibile che l'esistenza di una relazione intensa, a volte di vera e propria complicità, tra Cunningham (autore con John Cage del primo happening al Black Mountain College nel 1952) e i coreografi della *post-modern dance* con gli artisti e i teorici americani della performance abbia ispirato gli studi di danza europei così come generazioni intere di danzatori e coreografi del vecchio continente. Burt a questo proposito ha citato alcuni degli artisti più famosi in Europa a metà degli anni Novanta: Jérôme Bel, Jonathan Burrows, Boris Charmatz, Raimund Hoghe, María La Ribot, Vera Mantero, Xavier Le Roy. Noi sul versante italiano vorremmo aggiungere a quella lista, molto parziale, almeno due nomi, quelli di Enzo Cosimi e di Virgilio Sieni.

2.

Elena Randi ha aperto la sessione B2, focalizzata sul tema della danza e della performance, con un intervento dal titolo *«Qualunque movimento serve la performance e chiunque può essere performer». Anna Halprin*. La studiosa italiana, che sin dall'origine della sua attività di ricerca – ricordiamo gli studi pionieristici su François Delsarte – si è spesso mossa in un terreno di confine tra danza e teatro, ha messo in evidenza gli aspetti performativi insiti nel lavoro e nella produzione della coreografa americana. Con Anna Halprin (n. 1920) restiamo sul terreno fertilissimo degli incroci tra danza americana e performance. Anzi con questa coreografa, ancor più che con il quasi coetaneo Cunningham (1919-2009), ci troviamo prossimi all'esperienza della performance. Infatti, come è noto, in Cunningham il fervore performativo si è affievolito a partire dagli anni Ottanta a favore di una ricerca di impronta sempre più formalistica, per alcuni critici non aliena da una cartesiana aspirazione ballettistica. Troviamo invece in Anna Halprin, come nota Elena Randi, una coerenza nel perseguire nel corso di tutta la sua carriera una ricerca pedagogica aperta, incentrata sull'improvvisazione e sulla cura della relazione umana – non solo professionale – con i danzatori e con il pubblico. A partire dalla metà degli anni Sessanta, ci ricorda Randi, «la Halprin pensa sempre più a "far star bene" la gente, piuttosto che a esibire una danza». Principi e intenti – anche dichiaratamente etico-politici – quelli di Halprin che ritroviamo nella prima generazione della *post-modern dance*, composta per lo più da suoi ex allievi (per esempio, i già citati Rainer, Paxton, Brown). Questi artisti si rifaranno maggiormente ai suoi insegnamenti che a quelli del più famoso Cunningham di cui anche erano stati allievi. La pedagogia aperta o della "formazione continua", insieme all'attenzione verso la ricchezza dei singoli corpi, di ogni corpo, al di là dell'abilità tecnica, dei limiti della età, perfino delle disabilità, trovano una compiuta espressione nel lavoro di Simone Forti – anche essa allieva di Halprin – e di Steve Paxton, e nella loro concezione di una "democrazia della danza". Come ha detto Paxton in un suo scritto del 1977: «Noi abbiamo il privilegio di trasmettere informazioni che sensibilizzano, che rilassano, che rafforzano, informazioni sulla disponibilità delle forze».

Per Randi il "principio invariante" del lavoro di Anna Halprin è il processo. Secondo la studiosa italiana: «Ciò che in Halprin non varia mai è l'importanza del

processo, della ricerca continua, mai interrotta, del non cristallizzarsi in una tecnica, in un convincimento, in una forma». Questo preferire il processo ai risultati e ai prodotti artistici, che accomuna Halprin al primo Cunningham, ha avvicinato la generazione americana di danzatori e coreografi post-Martha Graham all'esperienza e all'idea di performance. Ricordiamo che proprio il processo, «qualcosa che accade qui ed ora», è secondo Schechner una qualità fondamentale dell'*Actual*, l'avvenimento che è alla base della performance.

Nel suo intervento Randi ha passato sinteticamente in esame le principali tappe del percorso della coreografa americana, dalla fondazione della sua compagnia, a metà degli anni Cinquanta, sino al 1965. Nei primi anni ha prevalso il lavoro sull'improvvisazione, anche vocale: «Non le interessava tanto l'esprimersi, quanto piuttosto accedere a zone subcoscienti e favorire così azioni imprevedibili». Nelle tappe successive emerge il lavoro di decostruzione delle relazioni convenzionali dello spettacolo di danza e «si cominciano ad esplorare sistemi che annullano la relazione di causa-effetto tra le persone o anche tra danza e musica, tra danza e scenografia, etc., in quanto, secondo la Halprin, tutto quel che rinvia a questo principio riporta ad abitudini, mentre il suo intento è di avanzare in un terreno sconosciuto». «Il lavoro intrapreso» – dice Randi – «conduce anche all'uso di azioni tradizionalmente non utilizzate nella danza, per esempio vestirsi o svestirsi, cucinare, mangiare». Il movimento dei danzatori viene sempre più disarticolato, creando nell'improvvisazione connessioni inabituali nel movimento delle parti del corpo. Successivamente si cercherà anche di annullare ogni elemento psicologico soggettivo, cominciando ad assegnare ai danzatori «delle consegne in cui occorre tenere conto dello spazio e degli oggetti, anziché del proprio movimento. Alla Halprin, per esempio, lo scenografo dà quaranta bottiglie di vino chiedendole di portarle tutte in scena a partire da un posto prefissato». Secondo Randi:

> eseguire un compito di questo tipo modifica la qualità del movimento e annulla l'introspezione, benché non si tratti di un movimento funzionale (nel senso che non serve a niente). In ogni caso, si tratta solo di agire: non ci sono da interpretare personaggi, né si tratta di provare un certo sentimento.

Nell'ultima e sesta tappa si inizia un'esplorazione molto più consapevole del rapporto col pubblico:

> *Apartment 6* (1965) è situato in un contesto familiare per porre il pubblico di fronte ad avvenimenti riconoscibili: si cucina, Ann prepara il pranzo per John, si legge il giornale, si ascolta la radio, si parla. Non vi sono personaggi: Halprin è Halprin, John è John etc. Ciascuno ha qualcosa da fare, il che dà una struttura. L'altro interviene sempre nell'esecuzione del compito, vi sono ingerenze. Nessuno finge di essere qualcosa di diverso da sé.

In conclusione del suo intervento Randi riassume gli elementi che, oltre al momento esplorativo e al processo, caratterizzano gli spettacoli di Halprin come "eventi performativi":

1. La presenza di una struttura a compartimenti. La Halprin non usa nei suoi lavori la struttura drammatica di tradizione, con un intreccio e personaggi riconoscibili; ricorre, invece, a partiture perfettamente autonome l'una rispetto all'altra, non connesse fra loro da un rapporto di causa-effetto.
2. L'assenza delle matrici di tempo, luogo e personaggio. Nei suoi lavori non si ha una storia, non vi sono personaggi (non, quanto meno, nel senso tradizionale del termine) e «l'unico tempo è quello, reale, della durata delle azioni che lo compongono»[6]. Lo spazio, inoltre, è spesso non tradizionalmente teatrale: si pensi ad *Airport Hangar*, un lavoro molto precoce (1957), già ambientato in un aeroporto in costruzione, con i danzatori che si arrampicano sulle impalcature.
3. Le azioni indeterminate ma non improvvisate, nel senso che c'è un canovaccio predefinito, al quale gli "attori" hanno lavorato a lungo in sede di "prove", ma rispetto a cui hanno una certa libertà nel momento dell'esibizione in pubblico.
4. Il limite fra teatro e vita sfuma, nel senso che il margine tra i due poli diventa sempre meno definito, al punto che da un certo momento l'arte in senso tradizionale non c'è proprio più, confusa definitivamente con la psicologia, la funzione sociale etc. Ne consegue, anche, che sfuma la polarità attore-spettatore, laddove lo spettatore tende a diventare attore a sua volta, e ciò è tanto più vero negli ultimi lavori della Halprin.

A un'altra protagonista della danza americana del secolo scorso, Hanya Holm, è dedicato l'intervento di Margherita Pirotto. Holm (1893-1992) insieme a Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman è considerata uno dei *big four* della *modern dance*. Era stata allieva in Germania di Mary Wigman di cui diffuse negli Usa la tecnica di movimento e i principi della composizione coreografica. Anche se Holm non si è mai allontanata dall'estetica modernista dell'*Ausdruckstanz* se non per collaborare come coreografa alla produzione di musical (sue sono le coreografie di *My Fair Lady* nel 1956), secondo Pirotto il suo lavoro contiene già negli anni Trenta-Quaranta segni importanti che preannunciano la svolta postmoderna della danza americana. Pirotto focalizza il suo intervento sui *Demonstration Programs*, «forme di esibizione in pubblico veramente innovative ideate dalla coreografa tedesca trapiantata negli Stati Uniti». Si trattava di

> serate nelle quali veniva mostrato al pubblico il processo creativo, a partire dagli esercizi basati su un tema tecnico con cui il danzatore sperimentava particolari qualità di *motion* in assenza di una fonte narrativa, per proseguire poi con le improvvisazioni più legate all'immaginario e all'emozione e per finire con le composizioni coreografiche fissate.

Secondo Pirotto, i *Demonstration Programs* possono essere considerati «una prima figura embrionale che preannuncia le performance improvvisate». Infatti l'elemento costitutivo dei *Demonstration Programs* era l'improvvisazione dei danzatori davanti ad un pubblico in una situazione posta ai confini tra il laboratorio e lo spettacolo. La stessa Holm interveniva con spiegazioni tecniche e teoriche ed invitava i suoi danzatori

[6] M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 60.

«a mostrare concretamente al pubblico il percorso che si compie durante il processo creativo in sala prove». Secondo Pirotto:

> Ciò che collega le dimostrazioni improvvisate di Hanya Holm alla performance è anzitutto l'attenzione primaria al processo messo in atto per originare l'evento scenico, mentre il risultato finale è posto in secondo piano. La coreografa tedesca mostra tutte le fasi dell'attività laboratoriale di ricerca incentrata sull'improvvisazione e le propone direttamente al pubblico senza modificarne la struttura. Il fine ultimo non è l'esibizione di un prodotto "confezionato", ma la messa in atto del processo creativo in cui il *motion* si origina in una forma libera da forme stereotipate o precostituite. Lo spettatore è proiettato dentro al fare artistico, al meccanismo che produce forme e significati.

«Se, come scrive Richard Schechner, occuparsi di rituale significa andare in cerca di guai, credo che analizzare una riscrittura de *Le Sacre du Printemps* significhi andare incontro a un mare di guai». Con questo incipit, che risuona di per sé come una formula apotropaica, Laura Aimo ha aperto il suo intervento intitolato *Pensare a partire dal corpo. Rito e teatro secondo la coreografa Sasha Waltz*. Certo, tra le "funzioni dello spettacolo" quella della ritualità è tra le più controverse ed è anche quella che più ha impegnato a fondo gli artisti e i teorici della performance e del teatro post-drammatico. Basti qui ricordare i dubbi di Victor Turner sulla possibilità nelle società moderne, industriali e post-industriali, di sperimentare un teatro rituale oppure, per ragioni a mio avviso non molto dissimili, la fuoriuscita di Jerzy Grotowski dal teatro per salvare il carattere rituale del suo lavoro con gli attori. Nell'analizzare, anche attraverso l'uso del video e delle foto, lo spettacolo della coreografa tedesca, considerata da molti studiosi e critici la "nuova Pina Bausch", Laura Aimo osserva come Sasha Waltz

> [abbia] fatto e continu[i] a fare proprio del rito uno dei suoi oggetti di investigazione privilegiati: dai rituali che scandiscono la vita quotidiana – tra buone maniere, evasione e nevrosi – magistralmente descritti sin da *Travelogue I. Twenty to eight* (1993) – fino ad arrivare ai riti arcaici – religiosi, sociali e politici insieme – variamente interrogati e rielaborati in *Na Zemlje* (1998), *Medea* (2007), *Jagden und Formen* (2008), *Continu* (2010, 2011) e da ultimo, appunto, *Sacre* (2013).

Secondo Aimo *Le Sacre* di Waltz si pone in una linea di rimando ma anche di discontinuità soprattutto con due precedenti *Sacre*, i più celebrati, ovviamente quello originario di Nižinskij del 1913 e la versione di Pina Bausch del 1975. Ad avviso della studiosa, Sasha Waltz pur avendo sviluppato nelle sue coreografie una grande attenzione per lo spazio (anche per ragioni biografiche: è figlia di un architetto e di una gallerista), nel caso del *Sacre* ricerca un'iscrizione dei simboli dello spazio sacro non tanto sulla scena teatrale quanto dentro il corpo dei danzatori. È il caso del labirinto di pietre in cui entra l'Eletta prima di danzare la sua danza di morte a cui fa chiaramente riferimento Stravinskij in una sua lettera. Per Aimo:

> Il Labirinto non compare all'inizio del pezzo, non è già costruito e dato ma è il risultato della danza dei corpi, e i suoi cerchi, percorsi, vicoli ciechi e possibilità sono invisibili nella loro totalità (e instabilità) tanto allo spettatore quanto ai danzatori […]. Tale fattore di discontinuità rispetto alla tradizione mi porta a condividere due ordini di considerazioni: da una parte, l'evidenziazione di un dato di fatto, ovvero la sempre maggiore assenza di tali luoghi di culto dovuta a barbarica distruzione e abbandono o alla loro progressiva incomprensione […], dall'altra, però, vi vedo anche esaltata la più che sufficienza dei corpi, del loro movimento (quando liberato!) per il riattivarsi, il darsi e farsi di queste porte e percorsi, proprio come un tempo fece la danza di Arianna, prima di venire incisa sullo scudo di Achille, e di essere tramandata fino a noi da Omero.

Qui Aimo, anche a causa del breve tempo a disposizione, ha potuto soltanto sfiorare quella che a mio avviso è stata una delle sfide affrontate da Nižinskij con il suo *Sacre*, cioè il tentativo di inscrizione o di rivelazione nei corpi dei suoi danzatori di una topografia spirituale. Ricordiamo che quello dell'esistenza di un alfabeto sacro del corpo è un tema iniziatico molto diffuso nelle culture della possessione africana, nel *candomblé* e nelle tradizioni coreutiche di alcune religioni, come per esempio quella induista.

L'immagine emblematica della "soglia" – di un *limen* rituale, direbbe Turner – appena indicata nello spettacolo, e comunque invalicabile per i danzatori e gli spettatori, viene utilizzata per concludere il suo intervento da Aimo e rintracciare nella coreografia di Sasha Waltz un intricato sistema simbolico che ruota intorno all'idea dell'*opus* alchemico. Così la studiosa italiana:

> Riprendendo il percorso iniziatico e di trasformazione tracciato dalla Waltz attraverso i vari segni della scena prima accennati nonché dalle sue stesse parole, è chiaro come la morte della protagonista non possa essere l'unico esito possibile di tale viaggio. Può essere un passaggio, doloroso ma necessario, per accedere a un altro livello di coscienza e conoscenza in cui l'illusione della pluralità e insieme la violenza di ogni pretesa forma di univoca e definitiva unità si risolvono in un unicum in incessante divenire. Un divenire in cui singoli e "tutto" (lo si voglia chiamare, come la stessa Waltz fa, Natura, Mondo, Dio o quant'altro) si scambiano e confondono in una danza continua di morte e rinascita, di perenne trasformazione in oro. Di questa "albedo" o rinascita manca in *Sacre* l'espressione, così come oggi mancano spesso le parole e le sintassi per generare nuove immagini, nuove idee, nuove pratiche. E qui tocchiamo il limite, forse, di tanto teatro o danza contemporanei – così come degli studi a riguardo – ovvero quello di fermarsi alla diagnosi delle malattie del nostro tempo e di non essere in grado di offrire (o offrirsi) quale strada di guarigione. Ma qui è materia per un altro viaggio. Sasha Waltz intanto ci ha portato sulla soglia e con il baluginio di oro, che si riflette sull'Eletta nel suo "corpo a corpo" finale col totem, ci ha fatto intravedere un'alba, forse, possibile.

Stefano Tomassini, *last but not least*, ha presentato una ricerca in corso sui balli di Antigone, tra fine Settecento e fine Ottocento, a partire da una riflessione sui materiali e sul tema che li informa e la possibilità di una analisi dei modelli e delle funzioni dello spettacolo attraverso la lettura dei libretti di ballo: *Antigona ed Enone* di Sébastien Gallet (Napoli, 1788); *Antigona* di Gaetano Gioja (Venezia, 1790); *Antigone* di

Giuseppe Galzerani (Milano, 1825); *I Fratelli Tebani* (Roma, 1828) e *Eteocle e Polinice* (Ancona, 1830) di Livio Morosini. Tomassini nel suo intervento si è interrogato sul carattere performativo dei libretti di ballo. In passato, la natura di questi materiali era del tutto screditata ma il libretto oggi è considerato non solo un veicolo di idee e una guida allo spettacolo danzato, ma anche una testimonianza del suo momento generativo: il libretto è una scrittura in *partnership* con i corpi che narrano. Secondo Tomassini, che utilizza per la sua analisi la nozione di *archiscrittura* formulata da Jacques Derrida, nonostante l'organizzazione lineare della scrittura fonetico-alfabetica con cui i libretti di ballo sono redatti, «la produzione del senso in termini di ambiente e di spazializzazione, ossia dello spazio della vita, dell'esperienza, è destinata a restare muta se non siamo capaci di comprendere il carattere pluridimensionale di ciò che i libretti di ballo documentano». Per Tomassini i libretti sono, dunque, già fabbricazione di un sapere: quello coreografico. Vera e propria trama della creatività.

Marco De Marinis

TEORIA DELLA PERFORMANCE, PERFORMANCE STUDIES E NUOVA TEATROLOGIA[1]

1. L'oggetto della nuova teatrologia, ovvero sul superamento del dogma dell'effimero

Mi interessa individuare una serie di punti di contatto fra quella che chiamo da trent'anni nuova teatrologia e i Performance Studies, ovvero – se si preferisce – fra gli studi teatrali continentali (e in specie italiani) e gli studi teatrali di area angloamericana. Questo può rivelarsi più interessante dell'ovvio rilevamento di una serie di differenze macroscopiche fra le due tradizioni di studio, sulle quali mi sono del resto soffermato più volte in passato[2]. Altro elemento di sicuro interesse consiste, a mio avviso, nell'individuare quelle tematiche e quelle problematiche per le quali potrebbero venire delle utili sollecitazioni alla nuova teatrologia dall'area della teoria della performance e dei Performance Studies.

Partiamo dall'*oggetto* della nuova teatrologia, ovvero dal chiarimento su cosa si intende per "teatro" negli studi teatrali odierni, che cosa studiano oggi gli studi teatrali. Mi sembra incontrovertibile che questo oggetto stia cambiando, almeno nei settori più avanzati: si sta passando infatti dallo *spettacolo* come opera-prodotto, da guardare-analizzare-leggere, etc., al *teatro* come insieme di processi e di pratiche (produttive e ricettive) da esperire-indagare-capire. Si tratta, è chiaro, di processi e pratiche che circondano e fondano il fatto teatrale, lo spettacolo vero e proprio.

E proprio qui emerge subito un evidente, fondamentale punto di contatto fra nuova teatrologia e Performance Studies, consistente appunto nella circostanza che in entrambi i casi vengono privilegiati i processi e le pratiche rispetto ai prodotti, da un lato, e ai sistemi astratti (codici, convenzioni, etc.), dall'altro. Potremmo anche dire che la nuova teatrologia considera le opere, siano esse testi scritti o spettacoli, dal punto di vista processuale, ovvero dal punto di vista performativo; e questo la porta, come fanno appunto i Performance Studies, a mettere l'accento sugli aspetti performativi dei fenomeni teatrali[3].

È stato Victor Turner a chiarire che la "svolta postmoderna" nelle scienze umane e sociali, e in specie per quanto lo riguarda in antropologia, è consistita appunto nel

[1] Una prima versione di questo scritto è apparsa in «Annali Online di Ferrara - Lettere», IX, 2014, n. 2, pp. 189-201, con il titolo *Il corpo dello spettatore. Performance Studies e nuova teatrologia*.
[2] Cfr., almeno, M. De Marinis, *New Theatrology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue*, in «TDR», LV, 2011, n. 4, pp. 64-74.
[3] Mi è accaduto di rilevarlo anche di recente: cfr. il capitolo *Teatro e performance. Dall'attore al performer e ritorno?*, nel mio *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 47.

dedicare «un'attenzione particolare al processo e alle qualità processuali», cioè in «un importante spostamento verso lo studio dei processi, visti come performance»[4].

Pertanto, se è vero che si può parlare di una "svolta performativa" nelle pratiche teatrali del Novecento, a partire dagli anni Sessanta in particolare, è altrettanto vero allora che potremmo ipotizzare un'analoga svolta anche per quanto riguarda gli studi teatrali, su entrambe le sponde dell'Atlantico.

Vorrei sottolineare un grosso vantaggio di questa ridefinizione dell'oggetto degli studi teatrali: essa consente di metterci alle spalle uno degli assiomi della teatrologia dagli anni Settanta in avanti, e cioè il dogma dell'*effimero* e dell'*assenza*, con il pressoché inevitabile corollario di posizioni iperrelativistiche e iperscettiche riguardo alle possibilità stesse di studiare con una qualche fondatezza un oggetto così sfuggente, labile, inafferrabile, addirittura per certi aspetti inesistente, come il teatro.

Va riconosciuto che, all'origine, l'ideologia dell'effimero e dell'irrecuperabilità del fatto teatrale ha avuto la sua giustificazione e la sua utilità. Non dobbiamo dimenticare che si trattava di opporsi, da un lato, all'*impostazione testocentrica* allora dominante negli studi, la quale *ipso facto* promuoveva a elemento più importante, e metonimicamente rappresentativo dell'intero, l'unico elemento solitamente durevole, e cioè il testo scritto; mentre dall'altro occorreva contrastare le illusioni positivistiche e oggettivistiche periodicamente risorgenti in tema di ricostruzione storiografica e alle quali la semiotica sembrò per un momento poter dare nuova linfa e inedite, insospettabili giustificazioni.

Ma ben presto questa ideologia dell'effimero, con tutta la connessa retorica dell'irrecuperabilità e addirittura dell'ineffabilità che quasi sempre si tirava dietro, ha avuto un effetto frenante sugli studi, traducendosi in un vero e proprio tabù, o almeno in un pernicioso luogo comune, dal quale la teatrologia e la storiografia teatrale più avvertite hanno comunque saputo prendere le distanze.

Va infatti riconosciuto il merito al settore più avanzato ancorché minoritario degli studi teatrali europei, e in specie italiani, di aver sempre cercato di tenere la barra al centro, sforzandosi di «schivare gli scogli opposti, e ugualmente pericolosi, del feticismo dei fatti e della metafisica dell'assenza», come scrivevo parecchio tempo fa – e mi scuso per l'autocitazione – nel proporre una nuova teatrologia pluridisciplinare e sperimentale, incentrata – dal punto di vista storiografico – nell'«analisi contestuale dei fatti teatrali», e già fondata su di una visione del teatro come complesso di relazioni e di processi, ovvero di pratiche, più che come insieme di eventi o prodotti (testi, spettacoli, etc.)[5].

Mi sembra di non dover correggere quasi nulla, in sostanza, nella prospettiva delineata allora e ribadita in contributi successivi, compresa – fra i più recenti – l'introduzione scritta in occasione della nuova edizione di *Capire il teatro* nel 2008, a

[4] V. Turner, *Antropologia della performance*, a cura di S. De Matteis, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 151-156 (*The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1987).
[5] M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* [1988], Roma, Bulzoni, 2008 (1ª ed. La casa Usher), p. 76.

vent'anni esatti dalla prima[6]. Credo infatti che resti sostanzialmente valida l'idea di studiare il teatro – aprendo la storiografia al contributo indispensabile delle scienze umane e sociali e alle scienze della vita, fra le quali ora si stanno imponendo, in particolare, le neuroscienze – come processo, anzi come insieme di processi, piuttosto che come prodotto o insieme di prodotti, inevitabilmente segnati da un'inattingibile impermanenza. In questo modo la nuova teatrologia si sottrae, da un lato, alle aporie delle ambizioni restitutive-ricostruttive e, dall'altro, schiva – mi pare – le obiezioni dei fanatici dell'effimero irrecuperabile, puntando su ciò che è durevole e persistente: ora, come osserva Raimondo Guarino, «nel caso del teatro, la ricorrenza e la permanenza riguardano le pratiche, e le relative, specifiche, modalità di conservazione e trasmissione»[7].

Conviene insistere sul contributo di Guarino, perché la sua prospettiva metodologica mi appare come un'importante esplicitazione e integrazione di quella che ho posto da tempo sotto il nome di nuova teatrologia. Ed è da sottolineare (e condividere) la giusta veemenza con la quale egli attacca la centralità dell'*evento* negli studi teatrali e nega il presunto carattere impermanente-evanescente degli oggetti della storia del teatro:

> *La metodologia storica ha smantellato la centralità dell'evento*. […] Nell'ordine degli oggetti e dei testi che sono i documenti, intere epoche auree del teatro si profilano senza la descrizione di un solo evento storico. Se ci basassimo sull'evento non sapremmo quasi nulla del teatro ateniese dell'età classica, degli spettacoli nei teatri pubblici inglesi di età elisabettiana, del teatro dei professionisti italiani detto Commedia dell'Arte. […] *Ciò che si esibisce nel presente e nel campo visivo dello spettatore non è transitorio*. Non lo è neanche la struttura della relazione. Non è transitoria, ovviamente, la cultura del costruire che elabora lo spazio dell'azione, o l'arte costruttiva e figurativa applicata all'allestimento scenico più complesso. […] Non è transitorio neanche l'aspetto centrale dell'azione fisica, e della cultura del corpo che la esprime, benché su di esso, in quanto non registrato perché eterogeneo rispetto alla memoria oggettivata, si concentrino, nell'universo degli spettatori senza spettacolo, le metafore dell'oggetto mancante e la retorica dell'arte fuggitiva. *Lo storico ricostruisce attraverso gli sguardi, oltre lo sguardo, i termini di permanenza e di consistenza del fare teatrale.* […] *La lunga durata che importa al teatro non è quella della geografia e delle economie, su cui pure si profila la collocazione e la definizione dei suoi tempi, ma la permanenza delle pratiche* […][8].

Qui la nuova teatrologia può mettere a frutto anche gli stimoli provenienti da quegli esponenti dei Performance Studies i quali in polemica con gli adoratori della performance come effimero irredimibile – che ovviamente allignano numerosi tra le loro fila[9] – spingono a riflettere non tanto sulla memoria della performance (le sue tracce,

[6] Cfr. *Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali*, *ibid*., pp. 14-24.
[7] R. Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. VII.
[8] *Ibid*., pp. VII, 5, 7 (corsivi di chi scrive).
[9] Inevitabile è qui il riferimento alle ormai classiche posizioni della femminista americana Peggy Phelan e, in particolare, all'agguerrito e in ogni caso brillante saggio *Unmarked: the Politics of Performance*, London-New York, Routledge, 1993.

etc.) ma piuttosto, rovesciando in qualche modo la prospettiva, sulla *performance come memoria*, e cioè sulle modalità non archivistiche, non oggettuali, di persistenza e trasmissione, basate sostanzialmente su ciò che Rebecca Schneider ha chiamato la «trasmissione corpo a corpo»[10] e gli antropologi definiscono da tempo *tacit*, *embodied* o *incorporate knowledge*[11].

Questo rovesciamento di prospettiva può diventare – a mio parere – un'importante integrazione della più tradizionale metodologia archivistico-catalogatoria. Esso invita infatti ad *aggiungere* (per mio conto, non a *sostituire*) a un'impostazione tesa a studiare tracce e documenti dello spettacolo un'impostazione che considera lo spettacolo stesso, o meglio le pratiche performative che lo sostanziano, come una *traccia* o piuttosto come un *modo di persistenza e di trasmissione non documentario*, che si compie fondamentalmente *nel* corpo e *mediante* il corpo. Una prospettiva del genere consente, fra l'altro, di sintonizzare più strettamente gli studi teatrali con quelle discipline, dalla sociologia all'antropologia, che studiano da tempo le performance (non solo quelle artistiche) come uno degli strumenti principali mediante i quali le società e le culture persistono e si tramandano, trasformandosi nell'(auto)rappresentarsi e nel trasmettersi[12].

Uno studioso italiano che sta insistendo particolarmente in proposito, sulla scia di Richard Schechner e di Diana Taylor, è Fabrizio Deriu, uno dei pochissimi la cui affilata competenza specialistica è da tempo impegnata nel mettere in collegamento i due universi di discorso e le due tradizioni di studio che sto nominando qui come nuova teatrologia e Performance Studies. In due volumi strettamente collegati fra loro, usciti fra 2012 e 2013 in rapida successione[13], Deriu parla di un sapere performativo come *embodied knowledge* o "sapere in azione" e propone un neologismo pregnante in proposito, *performatico*, introdotto da Diana Taylor, a cui spetta la distinzione tra *archivio* e *repertorio* che lo stesso Deriu riprende e rilancia:

> Considerando le performance come vitali "atti di trasmissione", ovvero un sistema di apprendimento, immagazzinaggio e trasmissione del sapere sociale, i Performance Studies consentono di espandere la nozione stessa di "conoscenza", includendovi il "sapere incorporato" (*embodied knowledge*)[14].

La distinzione decisiva qui – prosegue Deriu – non è quella fra oralità e scrittura, fra parola parlata e parola scritta, ma tra due elementi più comprensivi che agiscono a livello antropologico-culturale e che Taylor chiama appunto "archivio" e "repertorio":

[10] R. Schneider, *Resti performativi*, in V. Gravano, E. Pitozzi, A. Sacchi (a cura di), *B.Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, Genova, Costa & Nolan, 2008, pp. 13-30 (si tratta della versione italiana del saggio *Archives: Performance Remains* apparso originariamente in «Performance Research», VI, 2001, n. 2, pp. 100-108).
[11] Cfr., ad esempio: K. Hastrup, *Passage to Anthropology: between Experience and Theory*, London-New York, Routledge, 1995; Ea., *Incorporated Knowledge*, in «Mime Journal», 1995, pp. 2-9.
[12] In proposito, cfr., ad esempio, V. Turner, *Antropologia della performance*, cit., e ora anche Id., *Antropologia dell'esperienza*, a cura di S. De Matteis, Bologna, Il Mulino, 2014.
[13] F. Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012; *Mediologia della performance. Arti performátiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere, 2013.
[14] Id., *Performático*, cit., p. 217.

«the *archive* of supposedly enduring materials (i.e. text, documents, buildings, bones) and the so-called ephemeral *repertoire* of embodied practice/knowledge (i.e., spoken language, dance, sports, ritual)»[15]. Rispetto all'archivio osserva ancora il nostro specialista: «il repertorio […] è consustanziale alle risorse dell'oralità, con la quale condivide la natura dinamica e variabile ma non – come troppo spesso e imprudentemente si crede – impermanente»[16]. Fondamentale risulta, in proposito, la precisazione della Taylor:

> Embodied memory, because it is live, exceeds the archive's ability to capture it. But that does not mean that performance – as ritualized, formalized, or reiterative behavior – disappear. Performance also replicate themselves through their own structure and codes[17].

Stiamo parlando di ciò che Schechner ha definito *twice-behaved behavior* ovvero *restored* o *patterned behavior*; insomma, del comportamento o dell'agire performativo, dal momento che, sempre secondo Schechner, «performance significa mai per la prima volta, ma per la seconda fino all'ennesima volta»[18]. Di conseguenza l'agire performativo si fonda essenzialmente, come chiarisce ancora Deriu

> [sul]la capacità di condurre l'azione nel margine più o meno stretto ma densamente ricco di possibilità che si apre tra il *preordinato* (partitura, copione, testo notazionale etc.) e il *contingente* inteso come l'occasione concreta e irripetibile di ogni singola esecuzione[19].

2. Lo studio della relazione teatrale e dello spettatore: vecchi pregiudizi e nuove prospettive

Ho cominciato cercando di definire nella maniera più comprensiva possibile l'oggetto della nuova teatrologia, come l'insieme dei processi e delle pratiche che fondano e circondano il fatto teatrale. Non c'è dubbio comunque che al centro di questo oggetto stia, ovvero per dirla altrimenti che l'oggetto centrale della nuova teatrologia sia la *relazione teatrale* per eccellenza, quella che lega l'attore e il pubblico, e quindi, in definitiva, lo spettatore stesso, con l'insieme dei processi e delle pratiche ricettive che lo riguardano. In realtà questo per me è chiaro fin dagli anni Ottanta, cioè dall'epoca di *Semiotica del teatro* (1982)[20] e del già citato *Capire il teatro* (1988).

Ciò non toglie che gli studi sullo spettatore e sulla relazione teatrale abbiano un po' segnato il passo a dispetto di inizi promettenti, anche se il recente giudizio di Gabriele Sofia mi sembra nel complesso ingeneroso. Vale la pena comunque di

[15] *Ibid*.
[16] *Ibid*., p. 218.
[17] *Ibid*.
[18] *Ibid*., p. 96.
[19] *Ibid*., pp. 96-97.
[20] Cfr. M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982. È il caso di notare che, in questo volume, gli ultimi due capitoli erano intitolati *Verso una pragmatica della comunicazione teatrale* e *Il lavoro dello spettatore*.

citare l'incipit del suo libro, che individua brillantemente una specie di paradosso dello spettatore:

> Se volessimo individuare un *ubi consistam* di quell'insieme di pratiche complesse e diversificate che chiamiamo teatro, questo sarebbe la ricerca della relazione con lo spettatore. Se c'è un campo in cui gli studi di teatro sono carenti, è proprio lo studio dello spettatore[21].

In effetti, nonostante la vasta bibliografia interdisciplinare accumulatasi su questo argomento negli anni, si ha ancora l'impressione che lo spettatore continui a resistere a ogni tentativo di costituirlo in oggetto teorico e di studiarlo scientificamente.

Ciò detto, ribadisco di non poter condividere quelle posizioni che tentano oggi di riproporre, rivista e corretta, la vecchia idea dell'esperienza dello spettatore come qualcosa di totalmente *effimero* e *ineffabile*, legato a un momento completamente irrecuperabile, perduto per sempre anche per colui che l'ha vissuto: infatti, anche questi potrebbe parlarne soltanto *dopo* come testimone, e dunque soltanto attraverso la mediazione inevitabilmente falsificante della (propria) memoria[22].

Ora, bisogna distinguere. Che l'evento teatrale, e quindi con esso quella relazione attore-spettatore che ne rappresenta il cuore se non l'essenza, siano in quanto tali irrecuperabili, perduti per sempre a dispetto di tutte le documentazioni e le testimonianze possibili, è qualcosa di ormai ovvio e banale. Lo abbiamo ribadito anche in questa sede, insistendo sull'importanza strategica e sui vantaggi, pure sotto tale profilo, del passaggio dall'evento ai processi e alle pratiche come oggetto di studio della nuova teatrologia. Ma questa circostanza non impedisce in alcun modo di poter *studiare* questo evento, e dunque la relazione che esso istituisce e che lo costituisce, grazie alle coordinate storiche, socioculturali, antropologiche, biologiche, etc., nelle quali esso si inserisce, grazie ai suoi *presupposti* (dalla parte dello spettatore: orizzonte d'attesa, abiti ricettivi, competenze, composizione socio-culturale, motivazioni; insomma, tutto quello che mi capitò di definire negli anni Ottanta "sistema di precondizioni ricettive")[23] e grazie alle sue *conseguenze* a breve, medio e lungo termine, fra le quali citerei in primo luogo «la traccia che uno spettacolo lascia nella memoria e nell'esperienza soggettiva dello spettatore»[24]. In proposito, opportunamente Sofia ricorda che Fabrizio Cruciani in uno dei suoi ultimi interventi aveva sottolineato «come nonostante il teatro venga considerato solitamente un'arte effimera esso invece è durevole in quanto permane negli spettatori, nella loro esperienza e nella loro memoria»[25]. Chiosa più avanti lo stesso Sofia: «l'esperienza, nella sua indissolubile unità di elemento soggettivo e oggettivo, è il fine ultimo, l'unica cosa che "rimane" di uno spettacolo»[26].

[21] G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 19.
[22] Cfr., per esempio, M. Pustianaz, *La presenza dello spettatore*, in «Culture Teatrali», <XIII>, 2011 (ma 2012), n. 21 (*On Presence*, a cura di E. Pitozzi), pp. 191-206.
[23] Cfr. M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit., pp. 55-56.
[24] G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore*, cit., p. 24.
[25] *Ibid*.
[26] *Ibid*., p. 43.

Studiare i presupposti e le conseguenze dell'evento teatrale, cioè il passato e il futuro della relazione attore-spettatore, permette di avvicinarsi anche al suo *presente*, e dunque all'esperienza teatrale in quanto tale, di toccarla in qualche modo, anche se sempre in maniera asintotica, per così dire[27].

Lasciamo ancora una volta la parola al nostro giovane teatrologo, che a sua volta mette a frutto, fra l'altro, l'impostazione della neurofenomenologia di Francisco Varela:

> Generalmente, l'esperienza dell'attore, come quella dello spettatore, è sempre stata considerata una variabile troppo intima per costituire un "oggetto" di studio. Oggi, però, determinati studi nati proprio dalla collaborazione tra neuroscienziati e fenomenologi, considerano l'esperienza come un *sistema emergente*, imperscrutabile per via diretta, ma accessibile tramite l'indagine dei livelli di cui è composto e delle relazioni da cui emerge. […] Mettiamo in chiaro una cosa: gli stati emotivi, le epifanie, le scelte, gli accostamenti che lo spettatore può fare di fronte ad uno spettacolo, sono, nella loro quasi totalità, imprevedibili. Ma imprevedibile non è sinonimo di casuale. Studiare l'esperienza performativa dello spettatore non significa capire cosa lo spettatore pensa, o prova; significa piuttosto provare ad individuare i meccanismi intersoggettivi che permettono allo spettatore di costruire e godere di essa[28].

È in questo senso che la nuova teatrologia, come dicevo, da tempo ha fatto della relazione attore-spettatore il suo oggetto teorico centrale. Ma oggi possiamo affermare che questa relazione rappresenta il vero e proprio banco di prova di una *embodied theatrology*, cioè di una teatrologia incarnata, nella quale anche il corpo dello stesso ricercatore, e dunque la sua soggettività, si trovino messi in gioco in qualche modo. Oppure potremmo parlare, rifacendoci ancora una volta al Varela citato da Sofia, di una teatrologia basata su di una *first-person methodology*, cioè una prospettiva in prima persona:

> Ogni scienza della cognizione e della mente deve, prima o poi, fare i conti con la condizione ineludibile secondo la quale non abbiamo alcuna idea di come potrebbe essere il mentale o il cognitivo al di fuori dell'esperienza che ne abbiamo[29].

Chiosa poco più avanti ancora Sofia: «Sia a teatro che nei laboratori neuroscientifici l'analisi scientifica non può escludere l'esperienza soggettiva. Il vero problema è *come* integrarla»[30].

[27] Cfr. M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 54 ss.; Id., *Toward a Cognitive Semiotic of Theatrical Emotions*, in «Versus», XV, 1985, n. 41, pp. 5-20; Id., *Dramaturgy of the Spectator*, in «TDR», XXXI, 1987, n. 2, pp. 100-114; Id., *Sociology*, in A. Helbo, J.D. Johansen, P. Pavis, A. Ubersfeld (eds.), *Approaching Theatre*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987, pp. 57-74; M. De Marinis, *Cognitive Processes in Performance Comprehension: Frames Theory and Theatrical Competence*, in T. Fitzpatrick (ed.), *Performance. From Product to Process*, Sydney, Frederick May Foundation for Italian Studies, 1989, pp. 173-192.
[28] G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore*, cit., pp. 35, 112.
[29] *Ibid*., p. 35.
[30] *Ibid*., p. 43.

Ormai può sembrare banale affermare che la relazione teatrale mette in gioco il corpo così come la mente, i muscoli non meno del pensiero, i sensi e i nervi almeno altrettanto dell'immaginazione e dell'emotività, e ciò sia per lo spettatore che per l'attore o performer. Tutto questo la gente di teatro lo sa da sempre ma molto meno, appunto, lo sanno la teoria teatrale e i teatrologi[31]. In realtà, è solo nel corso del Novecento che la teoria teatrale ha cominciato ad assumere pienamente ed esplicitamente al suo interno la dimensione corporea dell'esperienza teatrale, da entrambi i lati della barricata, superando così i paradigmi disincarnati, logocentrici e culturologici, nella quale essa era stata imprigionata da Aristotele in poi. Del resto, il ritardo che la teatrologia ha accusato nell'assumere il corpo e la corporeità all'interno del suo discorso teorico va messo in rapporto con il ritardo e le difficoltà che le scienze umane, comprese la semiotica, la linguistica e l'antropologia, hanno denunciato a lungo in proposito. Quando parlo di ritardo e di difficoltà non mi riferisco tanto al corpo inteso come oggetto di studio ma penso soprattutto al corpo in quanto *sujet agent-patient* (per dirla con Greimas), meglio ancora, penso al corpo come *dimensione costitutiva* di ogni fenomeno culturale e sociale e in particolare di ogni esperienza estetica.

Oggi – sia chiaro – la situazione è profondamente cambiata e talvolta si potrebbe persino avere l'impressione di un'enfasi eccessiva posta sulle questioni del corpo, andando dalla biopolitica alla neuroestetica. In ogni caso, nozioni come *body-mind*, *embodiment*, *embodied mind*, *embodied knowledge*, *somatic societies*, etc., dimostrano che ormai il corpo è diventato un vero protagonista (se non il protagonista) nel discorso teorico delle scienze umane e sociali[32].

Particolarmente importante è stata la presa di coscienza che, non meno dell'attore, anche lo spettatore è provvisto di un corpo, oltre che di una mente e di una competenza enciclopedica e intertestuale, e che è con il suo corpo e nel suo corpo (in realtà, corpo-mente, corpo-memoria) che egli fa esperienza dello spettacolo, cioè lo percepisce, lo vive, lo comprende, gli reagisce (si potrebbe parlare, forse, di "tecniche del corpo", nel senso di Marcel Mauss, anche per il vero e proprio lavoro che lo spettatore compie in quanto tale a teatro)[33]. In ogni caso, anche qui abbiamo a che fare con una verità nota da sempre, si può dire, alla gente di teatro ma alla quale la teatrologia è arrivata abbastanza tardi, in sostanza soltanto nella seconda metà del Novecento, grazie

[31] Cfr., anche per quel che segue, il capitolo *Corpo e corporeità a teatro: piccolo lessico portatile sulla relazione teatrale e dintorni*, nel mio *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., pp. 73-88.
[32] Per quanto riguarda l'ambito semiotico, cfr., per esempio, J. Fontanille, *Figure del corpo*, Roma, Meltemi, 2004 (*Soma et séma: figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004); senza dimenticare i precoci contributi di Patrizia Magli: da *Corpo e linguaggio*, Roma, Editoriale L'Espresso, 1980, a, soprattutto, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano, Bompiani, 1995. Per quanto riguarda la filosofia, nel senso più ampio del termine, si veda M. Marzano, *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007. In ogni caso mi dichiaro completamente d'accordo con J.-P. Triffaux, quando scrive, riferendosi fra gli altri ad Ariane Mnouchkine e a Pippo Delbono: «Affermare che il teatro è un'arte del corpo è ancora e ancora necessario»; *Le double drame de la représentation*, in *Performance et savoirs*, sous la direction d'A. Helbo, Bruxelles, de Boeck, 2011, p. 130.
[33] Come ho avuto già modo di ricordare, oltre trent'anni fa il mio "trattato" di semiotica teatrale si chiudeva già con un capitolo dedicato fin dal titolo al "lavoro dello spettatore" (M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit., capitolo 7).

soprattutto agli esperimenti del Nuovo Teatro (Living Theatre, Grotowski, Brook, Odin Teatret, Open Theatre, etc.), da un lato, e, dall'altro, grazie alle acquisizioni delle scienze umane, semiotica compresa, e delle scienze della vita.

In particolare, l'incontro fra il teatro e le scienze della vita si è sviluppato negli ultimi tre decenni per merito di una serie di importanti iniziative internazionali, spesso promosse proprio da uomini di teatro, iniziative che hanno contribuito a far crescere la discussione e le ricerche sulle basi biologiche delle arti performative, le performing arts, al di là dei cliché e dei dogmi del relativismo culturale. Mi limiterò qui a ricordarne quattro: l'ISTA, International School of Theatre Anthropology, fondata da Eugenio Barba nel 1979; il progetto xHCA (Questioning Human Creativity as Acting), sviluppato a Malta a partire dal 1995 da John Schranz, teatrologo e pedagogo teatrale, con la collaborazione preziosa di Ingemar Lindh (scomparso nel 1997) e degli scienziati cognitivisti Ricard Muscat, dell'Università di Malta, e Glyn Goodall, dell'Università di Bordeaux 2; l'Etnoscenologia, che nasce a Parigi, anch'essa nel 1995, per iniziativa di Jean-Marie Pradier; e infine i convegni romani dedicati al dialogo fra teatro e neuroscienze, promossi dal 2009 da Clelia Falletti e Gabriele Sofia, e giunti alla loro quinta edizione[34].

Per quanto riguarda le scienze della vita, e in specie le neuroscienze, il loro apporto si sta rivelando importante per indagare le basi (neuro)biologiche della relazione attore-spettatore, in particolare quelle "reazioni pre-interpretative" dello spettatore di cui si cominciò a parlare negli anni Ottanta nell'ambito dell'ISTA e degli studi di antropologia teatrale e forse troppo presto accantonate[35]. Si veda, di recente, Clelia Falletti, secondo la quale

> al pre-espressivo dell'attore corrisponde il pre-riflessivo dello spettatore, «quella modalità del comprendere che, prima di ogni mediazione concettuale e linguistica, dà forma alla nostra esperienza degli altri»[36].

Altrettanto interessante è la proposta, emersa da più parti, di trovare posto, nella competenza dello spettatore a un "patrimonio motorio"[37] dal quale dipenderebbe l'entità dell'attivazione dei neuroni specchio in uno spettatore, di fronte a delle azioni

[34] Su queste iniziative, sulle questioni teoriche che esse sottendono, e in particolare sulle basi biologiche delle arti performative, cfr.: *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, a cura di F. Bortoletti, in «Culture Teatrali», <IX>, 2007, n. 16; G. Sofia (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Edizioni Alegre, 2009; C. Falletti, G. Sofia (a cura di), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011; Iis. (a cura di), *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Roma, Bulzoni, 2012; M. De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher, 2011 (in particolare i capitoli *Dal pre-espressivo alla drammaturgia dell'attore: saggio su* La canoa di carta e *Contro la distanza: verso nuovi paradigmi per l'esperienza teatrale*).

[35] Cfr., in particolare, la prima edizione del *Dizionario di antropologia teatrale*, intitolato *Anatomia del teatro* e a firma del solo N. Savarese (Firenze, La casa Usher, 1983), p. 42.

[36] C. Falletti, *Lo spazio d'azione condiviso*, in G. Sofia (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., p. 23. La frase fra virgolette proviene da G. Rizzolatti e C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Cortina Editore, 2006.

[37] Faccio qui riferimento a E. Verlinden, *Le corps du specta(c)teur de danse*, in *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, sous la direction d'A. Helbo, C. Bouko et E. Verlinden, Paris, Champion, 2013, pp. 179-191.

performative specializzate (mimo, danza, etc.), e dunque la qualità stessa della sua comprensione motoria di quelle performance. Ad esempio, si può agevolmente supporre che un danzatore classico, trovandosi di fronte a una performance di danza classica, sia capace – grazie a un ben più robusto "patrimonio motorio" al suo attivo – di produrre una comprensione di gran lunga migliore rispetto a quella di uno spettatore sprovvisto o quasi di conoscenze pratiche in proposito. E lo stesso discorso varrebbe, evidentemente, per un danzatore moderno di fronte a una performance di *modern dance*. Sofia nel suo libro recente riporta molti esperimenti empirici in proposito. Ma siamo poi davvero sicuri che una migliore comprensione motoria garantisca sempre una migliore comprensione intellettuale e una più intensa reazione empatica?

Evidentemente bisognerebbe evitare di passare da un riduzionismo di un certo tipo (cognitivista, logocentrico) a un altro di segno opposto (biologistico). Tuttavia è diventato assolutamente necessario ripensare profondamente i modelli di competenza dello spettatore a disposizione, per fare molto più spazio al corpo e alla corporeità, cominciando magari proprio dal "patrimonio motorio" cui ho appena accennato, in quel "sistema teatrale di pre-condizioni ricettive" che avevo proposto un bel po' di tempo fa. Si tratta di un lavoro in gran parte ancora da fare. Ma in giro per il mondo esistono alcuni giovani teatrologi molto ben attrezzati interdisciplinarmente. Sta a loro tentare!

Fabrizio Deriu

ABILITÀ E CULTURA MIMETICHE. LE ARTI PERFORMATICHE COME "IBRIDI COGNITIVI"

1. Le fonti performatiche della cultura umana

Come noto, i Performance Studies sono un campo che combina gli studi teatrali con un ventaglio plurale di scienze umane e sociali, entro il quale la relazione e l'interscambio tra teatro e antropologia culturale gioca un ruolo privilegiato. Schechner, che del campo è ritenuto il principale pioniere e promotore, ha ripetutamente e ampiamente illustrato tale prospettiva in diversi suoi scritti, in particolare in un saggio intitolato *Punti di contatto tra il pensiero antropologico e il pensiero teatrale*, concepito come relazione orale per il terzo ed ultimo simposio su "Teatro e Rituale", co-organizzato con Victor Turner nel momento della loro più intensa collaborazione (1982), e pubblicato poi come primo capitolo dell'importante raccolta di saggi appunto intitolata *Between Theatre and Anthropology*[1].

Il primo lustro degli anni Ottanta rappresenta in effetti il momento di forte spinta istituzionalizzante dei Performance Studies (il Graduate Drama Department della New York University, dove Schechner insegna dalla fine degli anni Sessanta, adotta la nuova denominazione di Department of Performance Studies precisamente nel 1980), e il contributo di Turner, che purtroppo muore improvvisamente nel 1983 per cause cardiache, sarà decisivo per mettere a fuoco il concetto di performance come "via dinamica" alla comprensione dei generi del teatro, della danza, della musica, degli sport, delle cerimonie e dei rituali intesi come un insieme unitario e coerente di espressioni culturali.

Sei erano i "punti di contatto" tra teatro e antropologia individuati in quel saggio: trasformazioni dell'essere e/o della coscienza; intensità della performance; interazioni pubblico/performer; la cosiddetta Intera Sequenza Performativa (ovvero la successione di momenti che caratterizza ogni tipo di evento performativo, dalla preparazione agli esiti finali); la trasmissione del sapere performativo; come si generano e si valutano le performance. Dopo averli discussi singolarmente, Schechner concentrava l'attenzione su alcuni esempi in cui specialisti dei due campi oltrepassavano con i loro esperimenti i rispettivi confini, in entrambe le direzioni: il lavoro registico di Peter Brook per *Les Iks* (1975) basato sul libro *The Mountain People* dell'antropologo Colin Turnbull; la International School of Theatre Anthropology di Eugenio Barba; la "performance dell'etnografia" teorizzata e praticata da Victor ed Edith Turner nei

[1] R. Schechner, *Punti di contatto tra il pensiero antropologico e il pensiero teatrale*, in Id., *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 15-52 (*Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought*, in «South Asian Anthropologist», IV, 1983, n. 1; poi in R. Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 3-34).

loro insegnamenti universitari; altre esperienze analoghe in diverse università nordamericane; e infine il progetto grotowskiano del "dramma oggettivo". Il capitolo si chiudeva infine con questa osservazione:

> Mi rivolgo all'antropologia non come a una scienza che-risolve-i-problemi, ma perché sento una convergenza di paradigmi. Così come il teatro si sta antropologizzando, l'antropologia si teatralizza. Questa convergenza è l'occasione storica per ogni specie di scambi ed è un aspetto di un movimento intellettuale più ampio nel quale la comprensione del comportamento umano passa dalla ricerca di differenze quantificabili tra cause ed effetti, passato e presente, forma e contenuto etc. (e dunque dai modelli di analisi lineare che sorreggono una tale visione del mondo) a un accento sulla decostruzione/ricostruzione delle realtà: i processi di inquadramento (*framing*), di edizione e di prova; la realizzazione e il trattamento di sequenze di comportamento (*strips of behavior*) – quello che io chiamo "comportamento recuperato"[2].

A distanza di circa venti anni Schechner è tornato sull'argomento in un saggio intitolato *I "punti di contatto" riconsiderati*[3], nel quale si chiede quale sia la sua posizione attuale rispetto a quegli interrogativi: quei punti sono ancora rilevanti? Ne sono sorti di nuovi? I paradigmi teatrale e antropologico hanno continuato a convergere o si sono allontanati? La risposta è che i vecchi punti sono ancora validi, ma la situazione è da allora molto progredita. C'è stata, non solo nell'antropologia ma in diversi ambiti delle scienze umane, una "svolta performativa"; così come una certa affermazione dei Performance Studies quale campo di studio e di ricerca distinto e riconosciuto. È affiorata una vasta gamma di nuovi temi provenienti da diversi e disparati settori scientifici: ad esempio la neurobiologia con l'ipotesi dei neuroni specchio; la paleo-antropologia con un rinnovato approccio allo studio dei siti paleolitici (una significativa riconsiderazione dell'arte rupestre non in termini di arte visiva ma come elemento integrante di presumibili azioni cerimoniali). Insomma una galassia di nuovi e vecchi punti di contatto i quali – se pure interagiscono, si intrecciano e si riflettono l'uno con l'altro – possono nondimeno essere raggruppati in tre categorie principali:

> 1. *Incorporazione*. L'esperienza come base del sapere indigeno che viene condiviso attraverso l'esecuzione di performance. Le epistemologie e le pratiche indigene mettono in scena e rendono operative [*enact*][4] la coesione di sentimenti, pensieri e azioni. […] Questo punto implica, da un lato, la critica del sapere occidentale "oggettivo" e, dall'altro, rispetta l'approccio indigeno della teoria-in/come-azione.

[2] *Ibid*., p. 50.

[3] Id., *I "punti di contatto" riconsiderati*, in Id., *Il terzo mondo della performance*, a cura di A. Jovićević, Roma, Bulzoni, 2017, pp. 180-210 (*"Points of Contact" Revisited*, in R. Schechner, *Performed Imaginaries*, London-New York, Routledge, 2015, pp. 158-182).

[4] La traduzione italiana ha bisogno di esplicitare con due locuzioni ("mettere in scena" e "rendere operativo") il duplice e denso valore semantico del verbo *to enact*, che può occorrere in inglese in un doppio contesto: estetico-teatrale nel senso appunto di *mettere in scena* o *eseguire una parte in una rappresentazione*, e giuridico nel senso di *promulgare una legge* o *rendere esecutivo*, *mettere in pratica* un provvedimento, una risoluzione, etc.

> 2. *Le fonti della cultura umana sono performative*. La questione di cosa renda unici gli esseri umani viene posta frequentemente perché siamo una specie narcisista. La postura eretta e la locomozione, l'opponibilità del pollice e la destrezza manuale, la fabbricazione di utensili, il controllo del fuoco, il vestiario, la complessità cerebrale, il linguaggio articolato nel suo aspetto pratico come in quello poetico, la creatività artistica che produce la bellezza e che raffigura [*depicting*] e inscena [*enacting*] le fantasie. Ovviamente tutte queste cose, e altre ancora, sono assolutamente uniche ma al contempo si sono sviluppate evolutivamente da caratteristiche e comportamenti osservati anche in altre specie animali. Non c'è un unico tratto biologico, comportamentale o culturale, che distingua la specie umana. È la confluenza di tutte queste cose, l'incredibile complessità del "pacchetto", che caratterizza l'*Homo sapiens*. Ciò che mi interessa, qui, è la "performatività": la capacità degli esseri umani di agire riflessivamente, di giocare con l'azione e con il comportamento, di modellare il comportamento come "due-volte-agito" […].
> 3. *Il cervello come sito performativo*. La mente è un muscolo? (per dirla col titolo di un programma di danza di Yvonne Rainer del 1968: *The mind is a muscle*). Il cervello può essere allenato? Cosa hanno in comune la trance, la catarsi e l'empatia, i neuroni specchio e le tecniche di addestramento emozionale […]? Riguardo ai saperi tradizionali che si basano su forme di "accordatura cerebrale" per mezzo del ritmo, della musica, della danze e dei canti, che cosa dice la ricerca recente che indica che certi comportamenti appresi possono essere codificati nel patrimonio genetico e trasmessi di generazione in generazione? Stiamo per riabilitare dopo due secoli la teoria proposta da Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) circa l'ereditarietà del comportamento acquisito?[5]

Un paio almeno di interessanti considerazioni si pongono istantaneamente all'attenzione. In primo luogo il ventaglio dei saperi ora convocati per supportare i contatti tra teatro e campi delle scienze sociali ed umane non è più limitato alla sola antropologia (e correttamente se ne ha riscontro già nel titolo del saggio, che omette di fare esplicito riferimento alla disciplina). In secondo luogo, ma in perfetta coerenza con l'allargamento della prospettiva di cui sopra, è possibile osservare che ciascuno di questi tre punti può essere associato a un diverso ambito di saperi lungo un continuum disciplinare che va dall'etnografia (1. *Incorporazione*) alle neuroscienze (3. *Il cervello come sito performativo*), passando per le scienze cognitive (2. *Le fonti della cultura umana sono performative*). Se il fenomeno in osservazione resta lo stesso, e cioè l'ampio spettro delle attività performative umane, ciascun punto di contatto propone una diversa via d'accesso alla sua conoscenza: rispettivamente, una polarità marcatamente segnata dalle scienze fisiche e naturali, una polarità propriamente umanistica (comprensiva cioè, in senso largo, degli aspetti storici, storico-culturali, artistici, letterari, etc.), e infine un'area in qualche modo posizionata al centro che rappresenta l'approccio epistemologicamente appropriato dal quale affrontare la questione delicata dello snodo tra dimensione biologica e dimensione culturale – la dialettica tra geni e ambiente, ovvero tra *nature* e *nurture*, per dirla con l'efficace formula escogitata e resa popolare dal naturalista Sir Francis Galton, al tempo in cui l'opera di Darwin (di cui era peraltro cugino) cominciava a determinare gli indirizzi della ricerca scientifica

[5] *Ibid*., pp. 183-184.

e a esserne a sua volta confermata. Ciò che lega e tiene cogentemente insieme questi tre macro-punti di contatto è in ogni caso il fatto che, come sostiene con forza Diana Taylor nei suoi lavori, le performance costituiscono un deposito attivo di "sapere incorporato", ovvero una modalità per creare, conservare e trasmettere conoscenza attraverso pratiche fisiche e corporee[6].

Sebbene tutti e tre i nuovi e riconsiderati "punti di contatto" meritino un adeguato approfondimento, in questa sede ci si concentrerà prevalentemente, se non proprio esclusivamente, sul secondo. Avviando la discussione del punto – nel quale riprende, sviluppa e aggiorna argomenti trattati in suoi scritti degli anni Settanta, dove si era già occupato delle caverne paleolitiche come possibili "luoghi di cerimonia" frequentate e animate dai sacerdoti-sciamani delle tribù preistoriche[7] – Schechner afferma risolutamente che «[q]uesta serie di riflessioni è alla base della mia forte convinzione che la cultura umana è fondamentalmente performativa e, diciamo pure, lo è *ab origine* ["originally"]»[8].

Negli sviluppi recenti dei Performance Studies l'ipotesi che le fonti della cultura umana siano un fenomeno essenzialmente performativo (o più precisamente performatico) sta divenendo oggetto di un crescente interesse nonché di discreti e promettenti riscontri[9]. Tra altri, Bruce McConachie ha intensamente operato in questo

[6] D. Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham-London, Duke University Press, 2003; Ea., *Performance*, Durham-London, Duke University Press, 2016.

[7] Cfr.: R. Schechner, *Dramma, script, teatro e performance* e *Verso una poetica della performance*, entrambi pubblicati in Id., *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 77-111 e pp. 112-151 (*Drama, Script, Theatre and Performance*, in «TDR», XVII, 1973, n. 3, pp. 5-36, e *Towards a Poetics of Performance*, poi entrambi editi in R. Schechner, *Performance Theory* [1977], London-New York, Routledge, 2003, pp. 66-111 e pp. 170-210).

[8] Id., *I "punti di contatto" riconsiderati*, cit., p. 189.

[9] Si deve principalmente a Diana Taylor l'esplicitazione dell'esigenza di disporre di un aggettivo per la parola performance che non si confonda con le categorie di *performativo* e *performatività*. Di fronte alla necessità di un vocabolo adeguato a designare con precisione la qualità dei comportamenti simbolici agiti dai performer nell'esecuzione di tutte le specie di arti e attività performative (teatrali, musicali, coreutiche, ma anche ludiche, sportive, etc.), gli studiosi non possono evitare di fare i conti col fatto che l'utilizzo di termini come *performativo* e *performatività* entra in frizione con analoghe nozioni elaborate e impiegate in campi e con obiettivi diversi rispetto a quelli propri tanto delle discipline artistiche che dell'antropologia culturale: le scienze del linguaggio *in primis* (Austin), la filosofia (Derrida), gli studi di genere (Butler). Nella traiettoria tracciata da questi autori, sostiene Diana Taylor, «the performative becomes less a quality (or adjective) of performance than of discourse. Although it may be too late to reclaim performative for the nondiscoursive realm of performance, I suggest that we borrow a word from the contemporary Spanish usage of performance – performático or performatic in English – to denote the adjectival form of the nondiscoursive realm of performance. Why is this important? Because it is vital to signal the performatic […] [field] as separate from, through always embroiled with, the discursive one so privileged by Western logocentrism»; D. Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, cit., p. 6. Ho con convinzione adottato la proposta di Taylor già in miei precedenti lavori: cfr. F. Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012; Id., *Mediologia della performance. Arti performátiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere, 2013 (se in una prima fase ho conformato la grafia del termine alle norme dello spagnolo mantenendo l'accento acuto interno, mi sono successivamente convinto che sia più corretto adeguarla all'uso italiano, e quindi accantonarlo).

scorcio iniziale di ventunesimo secolo in favore di un incontro organico tra studi teatrali e scienze cognitive, essendo lui persuaso che non soltanto la canonica divisione tra le "due culture" (scienze "dure" e saperi umanistici) non abbia più ragione di sussistere, ma anche che gli studi teatrali non possano che beneficiare di una loro conversione a più rigorose metodologie di ricerca empirica[10]. In ogni caso, il principio che guida le ricerche di McConachie è in piena e totale sintonia con il secondo punto di contatto nel nuovo catalogo schechneriano: «I will assume that "performance" is the foundational activity from which theatre, rituals, sports, music, and other performative activities emerged in the course of our biocultural evolution and upon which a coherent performance studies may be built»[11].

In questo saggio mi propongo di fornire un contributo al progetto di approfondimento scientifico in qualche modo condiviso da Schechner e McConachie circa la posizione strategica della performance nella comprensione delle origini evolutive della cultura umana: riferimento e fonte è la teoria dell'evoluzione della cognizione elaborata dallo psicologo e neuroscienziato cognitivista canadese Merlin Donald. La tesi e le argomentazioni di Donald, esposte originariamente in un libro del 1991 intitolato *Origins of Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*[12] e successivamente affinate, articolate e riesaminate alla luce delle correnti acquisizioni empiriche e teoretiche in qualche dozzina di saggi fino al momento del suo ritiro pochi anni or sono, forniscono un supporto assai solido, persuasivo e perfino elegante alla tesi in questione.

La figura e l'opera di Merlin Donald ha fatto il suo ingresso nell'orizzonte dei miei studi grazie a una menzione contenuta nelle pagine conclusive di *Tenere il tempo: ritmo e movimento*, uno splendido saggio del celeberrimo e recentemente scomparso neurologo Oliver Sacks, contenuto nel volume *Musicofilia*[13]. Sin dalle prime letture dei saggi di Sacks sono rimasto fortemente incuriosito dal fatto che nella vita di tanti dei pazienti neurologici da lui studiati, descritti e raccontati, l'attitudine artistica (e più specificamente, insisto, *performatica*: cioè musicale, coreutica, teatrale, poetica)

[10] Cfr. B. McConachie, *An Evolutionary Perspective on Play, Performance, and Ritual*, in «TDR», LV, 2011, n. 4, pp. 33-50; Id., *Evolution, Cognition and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015; Id., *The Cognitive Sciences meet Performance Studies*, in «Reti Saperi Linguaggi», IV, 2015, n. 2, pp. 191-224; Id., E. Hart (eds.), *Performance and Cognition. Theatre Studies and the Cognitive Turn*, London-New York, Routledge, 2006. In ambito italiano cfr. D. Tomasello, *Una via evoluzionista allo studio del teatro e della performance*, in «Culture Teatrali», <XVI>, 2014, n. 23, pp. 238-246; Id., *Rito teatro performance. Una modesta proposta per un ritorno alle origini*, in «Mantichora», 2016, n. 6, pp. 93-110 (http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2017/03/Rito-teatro-performance.-Modesta-proposta-per-un-ritorno-alle-origini.pdf, ultima consultazione: 4 maggio 2017); G. Sofia, *Sottopelle. Commento a "The Cognitive Sciences meet Performance Studies" di Bruce McConachie*, in «Reti Saperi Linguaggi», V, 2016, n. 1, pp. 43-50.

[11] B. McConachie, *The Cognitive Sciences meet Performance Studies*, cit., p. 10.

[12] M. Donald, *L'evoluzione della mente* [1996], Torino, Bollati Boringhieri, 2011 (1ª ed. italiana Garzanti; *Origins of Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Cambridge, Harvard University Press, 1991).

[13] O. Sacks, *Musicofilia. Racconti sulla musica e il cervello*, Milano, Adelphi, 2008 (*Musicophilia. Tales of Music and the Brain*, New York, Knopf, 2007). Il libro, per inciso, meriterebbe a mio avviso di essere incluso nella bibliografia essenziale dei Performance Studies.

avesse una parte estremamente significativa, non di rado addirittura investendo la stessa attività professionale del soggetto (diversi casi riguardano infatti musicisti), e spesso se non sistematicamente risultando implicata sia nei disturbi che nei protocolli terapeutici. La tesi ribadita e a più riprese testata da Sacks nei suoi lavori suppone che le abilità performatiche (musicali, cinetiche, mnemoniche) abbiano a che fare in qualche modo con parti del cervello ritenute più primitive, e che la musica – ma più in generale il movimento ritmicamente scandito nel flusso dell'azione – possegga il potere di contenere e di "guidare" le sequenze di movimento che formano gli atti motori intenzionali, e di riuscire a farlo anche quando altre forme di organizzazione dell'azione (comprese quelle verbali) falliscono a causa di lesioni neurologiche.

Ragionando in termini evolutivi, ciò suggerisce in qualche modo l'ipotesi che possa essere esistito un remotissimo stadio culturale essenzialmente basato su risorse cinetiche e mnemoniche ma non ancora linguistiche, in cui il ritmo e il suo effetto sincronizzatore sul movimento e probabilmente anche sulle emozioni possono aver svolto una funzione decisiva nello sviluppo della mente e della cognizione umana, così come nella formazione dei gruppi e nel rafforzamento della coesione comunitaria. Questa è precisamente la fondamentale tesi proposta da Merlin Donald, da Sacks molto apprezzata e così sintetizzata:

> [A]spetto essenziale della concezione di Donald è la sua idea che l'evoluzione umana abbia preso le mosse dalla vita "episodica" delle scimmie antropomorfe per arrivare a una cultura "mimetica"; e che quest'ultima sia fiorita e sia durata per decine, forse centinaia di migliaia di anni prima che evolvessero il linguaggio e il pensiero concettuale. Donald ipotizza che la mimesi – la facoltà di rappresentare emozioni, eventi esterni o storie utilizzando solo gesti e posture, movimenti e suoni, ma non il linguaggio – sia ancora oggi il fondamento della cultura umana[14].

2. Abilità e cultura mimetiche nella teoria di Merlin Donald

L'impresa di una vita alla quale Merlin Donald ha dedicato le sue energie intellettuali è stata l'elaborazione, il continuo affinamento e la puntuale verifica di una ipotesi, in prospettiva evolutivo-darwiniana, circa lo scenario a suo avviso più probabile per spiegare la comparsa della cognizione umana (*human cognitive origins*), nonché le tappe principali che lungo il tragitto evolutivo delle specie, dalle scimmie antropomorfe attraverso gli ominidi fino all'*Homo sapiens*, l'hanno condotta alla sua attuale configurazione. Donald ha adottato una prospettiva multidisciplinare che si appoggia saldamente sui cosiddetti "big facts" dei singoli campi di studio: dati ed elementi di conoscenza duratura e apprezzabilmente stabile provenienti da un ampio ventaglio di discipline che comprende l'archeologia, la paleontologia, la psicologia e l'antropologia, la biologia evolutiva, la neuroanatomia comparata, le scienze cognitive. Il focus primario è e resta comunque l'evoluzione delle capacità cognitive proprie della

[14] *Ibid*., p. 284.

specie umana, intese in senso ampio come il tramite o lo snodo che collega la componente biologica dell'essere umano (più precisamente neurobiologica: il cervello quindi come organo principale di controllo, regolazione e funzionamento dell'intero organismo) e la dimensione culturale. In proposito Donald parla di una "simbiosi tra cervello e cultura" che la specie umana ha sviluppato in quanto strategia cognitiva completamente nuova rispetto a quanto accade per i suoi predecessori ominidi e primati. Egli ritiene che il cervello umano non possa realizzare il suo potenziale se non immerso in una "rete di comunicazione distribuita" (cioè la cultura) e che esso sia specificamente "adattato" per funzionare in un ambiente complesso non più determinato soltanto da condizioni biologico-genetiche.

La definizione operativa di *cultura* utilizzata da Donald è semplice ma estremamente interessante: un sistema collettivo e distribuito di saperi e di comportamenti, basato sulla capacità degli individui appartenenti a una determinata specie di operare e di agire mediante immagazzinamento (*storage*) e richiamo (*retrieval*) di informazioni e conoscenze[15]. Sebbene tutt'altro che esplicita, vale la pena di segnalare sin da ora una convergenza significativamente promettente di questa definizione con la nozione, basilare nei Performance Studies di ispirazione schechneriana, di "comportamento recuperato" (*restored behavior*). Come ho già avuto occasione di argomentare infatti, l'idea di fondo di tale nozione non ha nulla a che fare con il "ripristino del passato" o il "restauro" di qualsivoglia cosa, come spesso invece il concetto è stato, equivocando, tradotto e interpretato[16]. Il senso più forte della nozione di "comportamento recuperato" è primariamente cognitivo e, come si vedrà, sorprendentemente collimante con il *framework* teorico elaborato da Donald. In questione, per l'uno e per l'altro, è la capacità specificamente umana di immagazzinare e richiamare/recuperare le informazioni e le conoscenze allo scopo di "porle in uso" – in altre parole di *riattivare e rimettere in azione* un sapere che si è acquisito.

Donald osserva che diretto corollario di una concezione della *cultura* fondata sull'istanza dell'*immagazzinamento* e *recupero* delle informazioni è l'idea che per l'adattamento e l'evoluzione delle specie risultano decisivi l'efficacia e il costante miglioramento dei sistemi di memorizzazione. Ora, secondo lo studioso canadese la mente dell'uomo attuale ha evoluto le sue attitudini a tale scopo attraverso una successione di tre grandi adattamenti: tre lente transizioni che ciò nonostante, nei tempi lunghi della prospettiva evolutiva, rappresentano vere e proprie rivoluzioni, ciascuna delle quali ha portato alla comparsa di un nuovo stadio cognitivo per la mente umana. In ognuna delle "transizioni", però, i caratteri propri dello stadio precedente si sono in qualche modo conservati nell'architettura mentale emergente, come "incapsulati" all'interno della configurazione propria del nuovo stadio. L'architettura mentale attuale, quindi, racchiude le "vestigia cognitive" di tutti gli stadi precedenti, cioè le

[15] Cfr. M. Donald, *L'evoluzione della mente*, cit.; Id., *The Mind Considered from a Historical Perspective*, in D.M. Johnson and C.E. Erneling (eds.), *The Future of Cognitive Revolution*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 355-365; M. Donald, *A Mind So Rare. The Evolution of Human Consciousness*, New York-London, Norton, 2001.
[16] Cfr. F. Deriu, *Lo "spettro ampio" delle attività performative*, in R. Schechner, *Magnitudini della performance*, cit., pp. XXVII-XXIX.

capacità cognitive dei nostri progenitori ominidi e probabilmente anche di alcune specie antropomorfe.

La distanza cognitiva fra uomo e specie antropomorfe è tuttavia molto più grande di quanto lascino immaginare sia la parentela genetica che l'anatomia comparata. C'è con tutta evidenza una netta soluzione di continuità; e si tratta dunque di mettere insieme le conoscenze a nostra disposizione (circa la storia naturale e il cammino culturale compiuto dalla specie umana e dai suoi progenitori ominidi) per provare a formulare ipotesi plausibili che permettano di individuare almeno due circostanze: cosa ha consentito il "salto" evolutivo dalla condizione delle specie animali nostre antecedenti, e come questo passaggio può effettivamente essersi articolato nel tempo.

Riguardo alla prima questione – cosa ha consentito il "salto cognitivo" – sin dalle prime pagine del suo libro Donald dichiara che la nozione chiave è *rappresentazione*:

> L'uomo non ha semplicemente sviluppato un cervello più grande, una memoria espansa, un lessico o un particolare apparato fonatorio, ma ha anche evoluto nuovi sistemi di rappresentazione della realtà. Durante questo processo il nostro apparato di rappresentazione ha in qualche modo intuito l'utilità dei simboli e *li ha inventati dal nulla: in natura non esistevano simboli cui ispirarsi*[17].

La sottolineatura aggiunta in corsivo ha lo scopo di mettere l'accento sulla importante frase che segue i due punti, purtroppo interpretata, più che soltanto tradotta nel testo italiano. Mediante una frase ancorché semplice, se vogliamo, ma introducendo una nozione che si rivelerà importante per afferrare il ragionamento dell'autore, la versione originale del passo propone infatti un pensiero non del tutto corrispondente a quello espresso nella versione italiana. Se reso più letteralmente il periodo suonerebbe infatti: «Durante questo processo il nostro apparato di rappresentazione ha in qualche modo intuito l'utilità dei simboli e li ha inventati dal nulla: nessun ambiente simbolico vi pre-esisteva»[18].

Quanto al termine reso con *rappresentazione* Donald usa precisamente *representation*, pressoché come sinonimo di *simbolo*: si tratta appunto di niente di diverso dalla capacità di creare, impiegare e scambiare *simboli*. Ma la questione di fondo è capitale:

> [C]ome ha potuto l'uomo, con la sua eredità non simbolica di mammifero, arrivare a rappresentare il proprio sapere in forma simbolica? Quali sono stati gli stadi di questo sviluppo? Come è stato possibile per l'uomo superare l'enorme distanza che separa il pensiero simbolico dalle forme di intelligenza non simbolica tuttora dominanti nel resto del mondo animale[19]?

[17] M. Donald, *L'evoluzione della mente*, cit., p. 11 (corsivo di chi scrive).
[18] Ecco l'intero brano in originale: «The key word here is representation. Humans did not simply evolve a larger brain, an expanded memory, a lexicon, or a special speech apparatus; we evolved new systems for representing reality. During this process, our representational apparatus somehow perceived the utility of symbols and invented them from whole cloth; no symbolic environment preceded them»; Id., *Origins of Modern Mind*, cit., p. 3.
[19] Id., *L'evoluzione della mente*, cit., p. 12.

Può qui apprezzarsi la difficoltà dell'impresa, in cui si tratta di mettere in correlazione i dati dei mutamenti anatomici avvenuti nel corso della speciazione umana lungo decine di milioni di anni con le conoscenze (spesso altrettanto congetturali e incerte) relative agli sviluppi culturali; e gli uni e gli altri con le recenti acquisizioni fornite dalla ricerca scientifica contemporanea nei campi diversi, ciò non di meno pertinenti alla tematica, della neurobiologia, della paleo-antropologia, della genetica e via dicendo. Nel 1991 Donald ammetteva che la sua ipotesi era per certi versi una speculazione, ma riteneva comunque il risultato del tutto congruo rispetto ai dati di partenza, nonché al momento non smentito. In un saggio di pochi anni fa egli ha di nuovo sottoposto a riesame la teoria, discutendo diversi recenti conseguimenti che confermerebbero e addirittura rafforzerebbero la sua ipotesi, in special modo in riferimento a quell'aspetto che anche in questa sede appare non solo il più originale ma soprattutto il più pertinente, vale a dire l'idea di uno stadio "mimetico" e di carattere non linguistico nell'evoluzione della cognizione umana[20].

L'assunto di maggior peso nella sua proposta teorica infatti, nonché di più forte controversia, riguarda precisamente questo punto. La gran parte delle teorie relative all'evoluzione della cognizione umana fino a non molto tempo addietro maggiormente accreditate ha convintamente attribuito al linguaggio l'origine stessa delle capacità di simbolizzazione. Gli studi e gli studiosi che, pur tra non secondarie differenze, aderiscono a questa ipotesi presuppongono cioè una ed una sola fondamentale svolta cognitiva, collegata appunto all'invenzione del linguaggio verbale articolato. Questo sarebbe comparso relativamente presto nell'evoluzione delle specie ominidi con l'*Homo erectus* (diretto progenitore dell'*Homo sapiens*), all'incirca tra un milione e mezzo e 300.000 anni fa; e tutte le più avanzate abilità mentali umane sarebbero da ciò derivate. Donald non ritiene questa tesi convincente, per una doppia ragione:

> First, archaeological evidence doesn't place speech so early in evolution; neither of the principal markers for human language – the descended larynx and rapid cultural change – appears in the archaeological record until *Homo sapiens*, who evolved over a million years later. Second, early hominids had no existing linguistic environment, and even proto-language would have required a capacity for lexical invention. This issue is crucial, because it raises the question of autocueing of memory: lexical inventions must be self-retrievable, that is, autocuable. True linguistic symbols, even the simplest, could not suddenly pop up in evolution before there was some principle of voluntary memory retrieval in the hominid brain; to be useful, lexical inventions had to be voluntarily retrievable and modifiable, as well as truly representational acts, intentionally modelling some aspect of reality[21].

Prima che l'invenzione lessicale divenisse una possibilità concreta, argomenta Donald, deve essere occorso un passaggio preliminare. Il primo gradino verso l'uso

[20] Cfr. Id., *Mimesis Theory Re-Examined, Twenty Years after the Fact*, in G. Hatfield and H. Pittman (eds.), *Evolution of Mind, Brain, and Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania-Museum of Archaeology and Anthropology, 2013, pp. 169-192.
[21] M. Donald, *The Definition of Human Nature*, in D. Rees and S. Rose (eds.), *The New Brain Sciences. Perils and Prospects*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 45.

e l'invenzione di simboli deve essere consistito nella formazione della capacità di richiamare volontariamente un contenuto mentale nel cervello pre-linguistico (Donald battezza questa abilità *autocueing*: qualcosa come "auto-innesco"). Un tale adattamento potrebbe aver fornito il prerequisito cognitivo per un certo numero di abilità rappresentative *non verbali* (giacché il linguaggio non è l'unico beneficio umano che deve essere spiegato nel processo evolutivo della specie; come dar conto altrimenti dell'autonomia delle diverse forme di intelligenza umana non verbale?)[22]. Detto diversamente, prima di poter usare atti fonatori più o meno articolati (parole e frasi, costrutti sintattici, etc.) in quanto *simboli*, occorre che l'attrezzatura cognitiva della specie abbia elaborato la capacità di formare, richiamare, impiegare e modificare elementi della realtà in funzione propriamente simbolica. Occorre cioè che si sia stabilito tra i membri del gruppo un "ambiente simbolico" in qualche modo condiviso[23].

Donald sostiene allora la necessità di una ipotesi diversa da quella che vede nel linguaggio verbale l'operatore unico e definitivo della più importante "svolta cognitiva" nell'evoluzione della mente umana. Tale ipotesi alternativa lo induce a congetturare non una ma piuttosto due svolte: la prima inerente la transizione dalla condizione dei primati ad una cultura capace di simbolizzazione ma senza linguaggio verbale; la seconda inerente la transizione che, sulla base delle capacità cognitive ormai acquisite grazie alle modificazioni intervenute con la prima transizione, porta ad un certo punto alla elaborazione del linguaggio verbale articolato. Di conseguenza si può ragionevolmente immaginare l'esistenza di uno stadio (in termini evolutivi) e di uno strato (in termini strutturali) di capacità cognitive non linguistiche (o comunque pre-linguistiche), da collocare in una posizione intermedia, come una sorta di "anello mancante" nell'evoluzione cognitiva che porta dalla cultura dei primati alla mente umana attuale.

Nella trattazione di Donald trova posto anche l'esame di una terza fondamentale transizione, di cui in questa sede non sarà possibile occuparsi in dettaglio. Alle prime due "svolte" infatti, che hanno chiarissimi riflessi nella stessa costituzione biofisica, anatomica e genetica delle specie lungo la cui linea si arriva a *Homo sapiens*, si aggiunge – ma molto più di recente nella storia naturale della diramazione evolutiva umana – una terza transizione che introduce quelli che Donald denomina "sistemi di memorizzazione esterna" (ESS: *External Storage Systems*): dai primi sistemi pittografici agli alfabeti, fino ai dispositivi di memorizzazione digitale delle informazioni. Questa terza transizione comporta tuttavia un carattere differente dalle precedenti, illustrato con una metafora informatica: «mentre le prime due transizioni dipesero da un nuovo hardware *biologico*, e specificamente da cambiamenti intervenuti nel sistema nervoso, la terza transizione dipese da un equivalente cambiamento nell'hardware *tecnologico*, e specificamente da cambiamenti nei dispositivi della memoria esterna»[24].

[22] Si può fare riferimento, su tale argomento, anche soltanto alla teoria delle intelligenze multiple di Howard Gardner: cfr. il suo *Formae Mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*, Milano, Feltrinelli, 1987 (*Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*, New York, Basic Book Inc., 1983).
[23] Sulla complessa questione la letteratura è immensa, ma cfr. almeno F. Ferretti, *Alle origini del linguaggio umano*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
[24] M. Donald, *L'evoluzione della mente*, cit., p. 321 (corsivo dell'autore).

Il tema è di grande rilevanza: ha a che fare con il passaggio dalla dimensione culturale dell'oralità alla dimensione inaugurata e determinata dalla scrittura (in tutte le sue numerose varianti e declinazioni, iniziata non più di qualche migliaio di anni fa), e più recentemente con quella che Benjamin ha chiamato "riproducibilità tecnica". La terza transizione, e in particolare la fase più recente che impiega elettricità ed elettronica (generalmente oggi identificata come *era digitale*), è tuttora in pieno svolgimento. Soltanto prestando puntuale attenzione a tale complessa trasformazione, non solo socio-culturale ma soprattutto cognitiva, potremo cogliere a pieno il cambiamento di natura e di funzioni che le arti performatiche *dal vivo* hanno iniziato ad attraversare all'alba del ventesimo secolo e stanno tuttora compiendo nel ventunesimo secolo[25].

In questa sede sarà possibile solo gettare uno sguardo alla descrizione che Donald offre del più arcaico stadio cognitivo umano, allo scopo di fornire buoni argomenti alla tesi schechneriana delle origini performative/performatiche della cultura. Il punto di partenza è la cognizione dei primati che Donald definisce *cultura episodica*. Osservazioni ed esperimenti condotti sulle diverse famiglie appartenenti all'ordine dei primati non umani fanno concludere che, sebbene possano in determinate circostanze essere addestrati all'uso di segnali, gli individui di queste specie non sanno *inventare* simboli e le loro capacità cognitive sono estremamente ridotte: non possiedono linguaggio e il loro comportamento appare non riflessivo, esclusivamente legato al contesto situazionale concreto e immediato. L'aggettivo che definisce adeguatamente la cognizione dei primati è appunto *episodico* dal momento che

> [l]a loro vita è vissuta interamente nel presente, come una serie di episodi concreti, e il più elevato elemento del loro sistema di rappresentazione della memoria sembra situarsi al livello di rappresentazione di eventi. Mentre l'uomo è capace di rappresentazioni astratte della memoria simbolica, le antropomorfe sono vincolate alla situazione concreta o al singolo episodio, e il loro comportamento sociale rispecchia tale limitazione situazionale[26].

Episodico è termine derivato dagli studi di psicobiologia della memoria che hanno appunto individuato due specie principali di ritenzione di contenuti mentali: la memoria *episodica* e quella detta *procedurale*[27]. Sebbene entrambe sembrino avere fondamenti biologici arcaici e consistano in «componenti mnestiche di modelli di azione appresi»[28] i due tipi sono specularmente diversi: l'episodica conserva, per brevi

[25] Ho cercato di indagare qualche aspetto della questione nei miei già citati ultimi lavori: cfr. F. Deriu, *Performático*, cit.; Id., *Mediologia della performance*, cit.; e inoltre in Id., *Mimesis Restored. Performing Arts as a "way of knowing"*, in «Reti Saperi Linguaggi», IV, 2015, n. 2, pp. 281-298; Id., *Le arti dinamiche/performátiche tra letteratura e nuovi media. Verso un paradigma post-disciplinare negli studi umanistici*, in C. Laudando (a cura di), *Reti performative. Letteratura, arte, teatro, nuovi media*, Trento, Tangram, 2015, pp. 41-59.
[26] M. Donald, *L'evoluzione della mente*, cit., p. 179.
[27] Cfr. O. Sacks, *Musicofilia. Racconti sulla musica e il cervello*, cit., pp. 221-249; e anche G. Edelman, *Seconda natura. Scienza del cervello e conoscenza umana*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007 (*Second Nature. Brain Science and Human Knowledge*, New Haven-London, Yale University Press, 2006).
[28] M. Donald, *L'evoluzione della mente*, cit., p. 179.

frazioni di tempo, il ricordo di aspetti specifici degli eventi, mentre la procedurale è relativa ad aspetti generali; e sembra inoltre accertabile che dipendono da meccanismi neurali differenti. Le specie antropomorfe sono dotate di capacità per entrambe le memorie ma, osserva Donald, «non sono in grado di rievocare una situazione per riflettere su di essa, né individualmente né collettivamente»[29]. Questa è una limitazione cognitiva grave, che lascia i primati al di qua della soglia oltre la quale scatta la prima "transizione" verso capacità cognitive superiori le quali, una volta costituitesi, danno il via a quella che Donald propone di denominare *cultura mimetica*:

> [U]na cultura arcaica ma inequivocabilmente umana [ha] mediato la transizione dalle antropomorfe all'uomo. Questo strato culturale intermedio viene definito mimico [*mimetic*] sulla base del modo di rappresentazione predominante. Sebbene le prove al riguardo siano indirette, io le ritengo persuasive; di fatto, uno strato intermedio di cultura cognitiva è una necessità logica che si affaccia nel corso della costruzione di uno scenario credibile dell'evoluzione umana. La nozione specifica di una cultura mimica [*mimetic culture*] a sé è congruente con il concetto di vestigia cognitive, e più avanti sosterrò che nella società umana attuale sono rimaste tracce dei modelli di uso delle rappresentazioni mimiche distinguibili da quelle dell'uso delle nostre acquisizioni cognitive susseguenti[30].

A sostegno dell'ipotesi, Donald si avvale sostanzialmente di due serie di dati: di tipo paleo-antropologico e di tipo neuroanatomico. Così riassume a grandi linee la cronologia della successione delle specie ominidi:

- 5 milioni di anni fa: la linea evolutiva degli ominidi e dello scimpanzé ancestrale si dividono;
- 4 milioni: prime specie australopiteche (postura eretta, spartizione del cibo, primi segni di organizzazione);
- 2 milioni: testimonianze più antiche di *Homo habilis* (comparsa di rozzi strumenti e timido avvio di espansione encefalica);
- 1,5 milioni: comparsa di *Homo erectus* (sul piano anatomico encefalo molto più voluminoso; sul piano culturale enormi cambiamenti).

Rispetto ai suoi predecessori, che non presentano nessuno dei seguenti tratti, i reperti paleo-antropologici e paleo-archeologici attribuibili a *Homo erectus* manifestano una serie di novità qualitativamente rilevantissime: *Homo erectus* produce una varietà di strumenti e di arnesi decisamente più sofisticati rispetto a quelli risalenti a epoche precedenti; si diffonde mediante migrazioni in tutto il continente eurasiatico; si adatta dunque a climi molto diversi (grazie anche alla capacità di organizzare accampamenti); si aggrega in gruppi in cui cooperazione e coordinamento sono tratti essenziali alla sopravvivenza; sviluppa l'uso controllato del fuoco (per l'alimentazione, la caccia, forse anche per rudimentale illuminazione notturna).

[29] *Ibid*., p. 190.
[30] *Ibid*., p. 193.

Le testimonianze giunte sino ai noi circa l'anatomia e le attività svolte dall'*Homo erectus*, in altre parole, lasciano presupporre abilità cognitive, comunicative e di interazione sociale molto più sviluppate di quelle ipotizzabili in altre specie di ominidi; abilità che chiamerebbero in causa una capacità di elaborazione mentale e di organizzazione sociale che gli scienziati sono stati propensi – fino a ieri, per così dire – a ritenere possibile solo grazie al linguaggio. Il linguaggio verbale articolato, tuttavia, sembra una acquisizione assai più recente, legata all'apparizione di *Homo sapiens* all'incirca intorno a 200 mila anni fa (l'anatomia stessa del tratto vocale, che consente l'articolazione fonatoria necessaria all'espressione linguistica, inizia solo a quest'altezza cronologica ad assumere la morfologia moderna). Quindi, si domanda Donald, se *Homo erectus* non disponeva del linguaggio, come sono state possibili la sua sopravvivenza così a lungo e la produzione di artefatti e comportamenti sociali così elaborati? Evidentemente grazie alla capacità di «produrre di propria iniziativa azioni rappresentative consce, intenzionali e non linguistiche. […] azioni definite primariamente nei termini della loro funzione rappresentativa»[31].

Una forma o meglio uno strato propriamente culturale umano nascerebbe quindi, secondo Donald, con il costituirsi di abilità simboliche e cognitive basate sostanzialmente sulle sole risorse dell'azione. Questa decisiva novità nelle capacità espressive, comunicative, mnemoniche e probabilmente anche pedagogiche (a livello individuale e sociale) è definita dallo scienziato canadese, in base alle caratteristiche predominanti così ipotizzate, *mimesis pura*. Al suo fondamento si troverebbe – altra notevole nozione associata – la propensione per *azioni-metafora*, in qualche modo escogitata e coltivata da un certo punto in poi nel corso dell'evoluzione da parte delle specie del genere evolutivo umano. Una citazione abbastanza estesa, tratta questa volta non dal libro del 1991 ma da uno dei numerosi saggi in cui Donald ha successivamente divulgato e aggiornato la sua ipotesi, appare qui opportuna:

> My key proposal is that the first breakthrough in our cognitive evolution was a radical improvement in voluntary motor control that provided a new means of representing reality. *Homo erectus*'s gift to humanity was mimetic skill, a revolutionary improvement in voluntary motor control, leading to our uniquely human talent for using the whole body as a subtle communication device. This body skill was mimesis; or a talent for action-metaphor. This talent, without language, could have supported a culture that, in terms of its toolmaking abilities, was much more powerful refinements of skill, and flexible social organisation, than any known ape culture. Mimetic skill logically precedes language, and remains independent of truly linguistic modes of representation. It is *the* basic human thought-skill, without which there would not have been the evolutionary opportunity to evolve language. Mimesis is an intermediate layer of knowledge and culture, and the first evolutionary link between the pre-symbolic knowledge systems of animals and the symbolic systems of modern humans. It is based in a memory system that can rehearse and refine movement voluntarily and systematically, in terms of a coherent perceptual model of the body in the surrounding environment, and is based on an abstract model of models that allows any action of the body to be stopped, replayed and edited, under conscious control. This is inherently an autocueing route, since the product of the model is an implementable self-image. Although the precise physiological mechanism of this system is not known, its functional retrieval path employs kinematic imagery. The principle of retrievability was thus first established at the top end of the motor system and retrievable body-memories were the first true representations[32].

La mimesis è un carattere *sopra-* o piuttosto (come Donald afferma negli scritti più recenti) *a-modale*. Ciò significa che non è ristretta a specifici organi o configurazioni muscolari; e non è collegata ad alcun singolo modulo cerebrale (come accade invece nel caso di diverse specie animali capaci di comportamenti apparentemente dotati di simbolicità: il canto di certi uccelli, la danza delle api, l'esibizione di organi corporei più o meno vistosi e/o colorati in funzione di corteggiamento, aggressione o difesa). Un'azione "mimetica" può essere eseguita con gesti delle mani, espressioni facciali, posture dell'intero corpo, locomozione, emissioni vocali o con una combinazione di alcune o tutte queste modalità. Ciò è particolarmente evidente nel comportamento umano che volontariamente si organizza secondo un "ritmo": la traslazione di un modulo sonoro in uno schema motorio, o viceversa la conversione di uno schema motorio in espressione sonora (negli animali non è dato rilevare nulla di simile).

Sul piano delle conseguenze sociali la *cultura mimetica* consente di andare oltre la scomposizione e la semplice analisi di eventi percettivi (che gli scienziati reputano in qualche modo possibile anche al livello della cultura episodica delle antropomorfe) per raggiungere la capacità di "modellare" gli eventi in atti motori endogeni e, appunto, auto-innescati (da cui si può ipotizzare che prendano le mosse la condivisione del sapere, il gioco, i comportamenti collettivi cerimoniali che si configurano progressivamente in rituali, la creatività, l'insegnamento). Sul piano delle modalità dell'espressione il ritmo svolge la funzione di integrare le diverse abilità mimetiche (visive, auditive, motorie) ed è perciò da considerare come la sua "quintessenza" (è del medesimo parere, come già abbiamo visto, anche Sacks)[33].

Qualora i numerosi indizi fin qui incontrati non abbiano ancora sufficientemente dimostrato la notevole convergenza tra le idee di Donald circa lo strato culturale che egli chiama *cultura mimetica* e la nozione schechneriana di "comportamento recuperato", potranno venire in aiuto numerosi altri brani in cui perfino la terminologia impiegata dai due studiosi finisce per sovrapporsi e coincidere, quantunque nessuno dei due conosca né citi l'altro. Ad esempio là dove lo stesso Donald vede chiaramente la connessione tra origini *mimetiche* della cultura umana e attività e arti performatiche (si tornerà sul tema nel prossimo paragrafo). Lo si può constatare in questo passaggio:

> An advance in human motor representation of this magnitude would automatically have had ramifications in the area of expressive capacity. Actions and events could be represented and re-enacted independently of the environment; and this resulted in improved toolmaking and tool use, and in constructional

[31] *Ibid*., p. 200.

[32] Id., *The Definition of Human Nature*, cit., p. 46 (corsivi dell'autore).

[33] Cfr. O. Sacks, *Musicofilia. Racconti sulla musica e il cervello*, cit.

> and other instrumental skills. But, as in many evolutionary adaptations, mimetic skill would have had unforeseen consequences: now hominids had a means of re-presenting reality to themselves and others, by the use of voluntary action. This means that hominids could do much more than rehearse and refine existing movement patterns; they could also imagine and invent completely new ones, as human gymnasts, dancers, actors and divers still do. And they could re-enact events and scenarios, creating a sort of gestural proto-theatre of everyday life. The body became a tool for expression; it was just a matter of discovering the social utility of this possibility[34].

Oppure, in modo ancor più stringato e risoluto, in un passaggio estratto da un contributo più aggiornato e recente: «Mimesis is an embodied, analog, gestural mode of expression that is inherently reduplicative and collective in nature. […] Hence, in a sense, the primal form of distinctly human culture is theatrical, embodied, and performance-oriented»[35].

Motivi di spazio impongono di fornire qui niente più che l'informazione essenziale relativa alla seconda transizione, che porta dalla *cultura mimetica* allo stadio cognitivo determinato dall'invenzione del linguaggio verbale e che Donald denomina *cultura mitica*. La scarsa documentazione paleo-antropologica relativa al periodo che va dalla scomparsa di *Homo erectus* (circa 300.000 anni fa) ai più antichi ritrovamenti di *Homo sapiens* (poco meno di 200.000 anni fa in Africa, e diverse decine di migliaia di anni dopo in Europa, Asia e Australia; ancora più tardi in America) crea enormi difficoltà alla conoscenza esatta delle origini del linguaggio. In ogni caso l'ipotesi avanzata da Donald suggerisce che il linguaggio sia in qualche modo il risultato di una pressione selettiva derivata dal bisogno di dare più efficiente espressione a pensieri e modelli mentali necessari alla sopravvivenza, ma già da lungo tempo esistenti tra gli ominidi in forme non linguistiche, bensì appunto *mimetiche*[36]. La *cultura mimetica*, con le sue

[34] M. Donald, *The Definition of Human Nature*, cit., pp. 47-48.
[35] Id., *An Evolutionary Approach to Culture. Implications for the Study of Axial Age*, in R. Bellah and H. Joas (eds.), *The Axial Age and Its Consequences*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2012, pp. 47-76. Mimesis e abilità mimetiche, avverte Donald, non vanno confuse né con il fenomeno del mimetismo animale né con la semplice imitazione (benché quest'ultima giochi naturalmente una sua parte nella faccenda). Purtroppo la traduzione italiana, in cui inspiegabilmente si rende mimesis con l'aggettivo sostantivato mimica, non aiuta la comprensione. Si ovvia riportando tra parentesi il termine usato nel testo originale: «Il mimetismo [*mimicry*] è letterale, un tentativo di rendere un duplicato quanto più preciso sia possibile: l'esatta riproduzione di un'espressione facciale o l'esatta riproduzione del suono emesso da un altro uccello da parte di un pappagallo ne sono un esempio. […] L'imitazione [*imitation*] non è così letterale come il mimetismo […] è frequente fra le scimmie, antropomorfe e non. La mimica [*mimesis*] aggiunge una dimensione rappresentativa all'imitazione. Ordinariamente essa comprende sia il mimetismo che l'imitazione a un più alto scopo, quello di riprodurre [*re-enact*] e rappresentare un evento o un rapporto. […] La mimica [*mimesis*] è fondamentalmente diversa dall'imitazione e dal mimetismo nel senso che coinvolge l'invenzione di rappresentazioni intenzionali. Quando vi è un pubblico che interpreta l'azione, la mimica [*mimesis*] serve anche per la comunicazione sociale. Ma […] può semplicemente auto-rappresentare l'evento allo scopo di reiterare e di affinare una capacità: l'azione stessa può essere analizzata, riprodotta e rianalizzata [*analyzed*, *re-enacted and reanalyzed*]»; M. Donald, *L'evoluzione della mente*, cit., p. 201.
[36] Magari in forme che sono difficilmente accessibili alla coscienza senza il linguaggio, ma che non per questo sono meno reali. Donald ha affrontato l'argomento soprattutto nel suo secondo libro, *A Mind So Rare. The Evolution of Human Consciousness* (cit.); ma non è possibile qui non menzionare anche

abilità di rappresentazione simbolica attraverso i mezzi offerti dall'*azione-metafora*, avrebbe cioè costituito il fondamento cognitivo sul quale, grazie a favorevoli cambiamenti anatomici, si sarebbe a un certo punto sviluppato il linguaggio verbale, introducendo così uno strumento estremamente più potente, rispetto allo stadio precedente, per l'esplicito richiamo mnemonico e l'efficace trasmissione e scambio delle informazioni. Il carattere di questo nuovo stadio cognitivo, da cui dipenderà l'esplosione della cultura materiale dell'uomo moderno, è chiamato da Donald *orale-mitico*:

> Oral culture is a specialized adaptation that complements, but does not replace the functions served by mimetic culture. I have labelled this layer of culture "mythic" because its governing representations consist of a shared narrative tradition – an oral, public, standardized version of reality permeated by mythic archetypes and allegories, that can exert direct influence over the form of human thought and convention. The central structures of oral-mythic culture emerged as the hominid capacity for language became universal. Its introduction involved a whole new class of representations and corresponding storage media in brain. It also introduced a level of culture that still remains firmly at the centre of human social existence[37].

La scelta dell'aggettivo atto a qualificare questo livello cognitivo (la nozione di *mito*) poggia sull'idea che il racconto e il pensiero narrativo (indicati col termine comprensivo di *storytelling*) costituiscano il "prodotto sociale" naturale del linguaggio verbale; e intende a giudizio di Donald indicare l'importanza del *mito* quale luogo o dimensione culturale in cui si depositano le immagini e i "modelli concettuali" dell'universo umano che esercitano un ruolo di "governo" nella definizione del mondo sociale (regole di comportamento, autorità, etc.):

> Il mito è lo strumento mentale prototipico, fondamentale e integrativo, e tenta di sintetizzare una varietà di eventi entro una cornice temporale e causale. Esso è per sua natura un meccanismo di modellamento il cui livello *primario* di rappresentazione è tematico. La preminenza del mito nelle più antiche società umane testimonia che l'uomo si serviva del linguaggio per un certo tipo di pensiero integrato del tutto nuovo. Conseguentemente dobbiamo non scartare la possibilità che l'adattamento umano primario non sia stato il linguaggio *in sé* ma piuttosto una forma di pensiero integrato e inizialmente mitico. L'uomo biologicamente moderno sviluppò il linguaggio in risposta alla pressante necessità di migliorare il proprio apparato concettuale, e non viceversa[38].

A mo' di ricapitolazione, si riporta la tabella mediante la quale Donald sintetizza schematicamente i caratteri principali del suo modello di spiegazione delle tappe

i fondamentali studi di Gregory Bateson sul gioco, la metacomunicazione e la "comunicazione per azioni", fra cui soprattutto *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976 (*Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco, Chandler Publishing Company, 1972).
[37] M. Donald, *Hominid Enculturation and Cognitive Evolution*, in C. Renfrew and C. Scarre (eds.), *Cognition and Material Culture: The Archaeology of Symbolic Storage*, Cambridge, The McDonald Institute for Archaeological Research, 1998, p. 14.
[38] M. Donald, *L'evoluzione della mente*, cit., p. 254.

dell'evoluzione cognitiva umana. Le successive fasi culturali sono classificate in base al sistema dominante di *rappresentazione simbolica*, e le etichette assegnate a ciascuno stadio corrispondono, come abbiamo visto, alla natura della struttura simbolica superiore che controlla il pensiero, la memoria e la percezione[39]:

Table 1. Three stages of human cognitive evolution, tracing the path from the Miocene primate ancestors of hominins to anatomically modern humans in literate societies.

Stage	Species/ period	Novel forms of representation	Manifest change	Cognitive governance
EPISODIC	primate	complex episodic event-perceptions	improved self-awareness and event-sensitivity	episodic and reactive; limited voluntarily expressive morphology
MIMETIC (1st transition)	early hominins, peaking in *Homo erectus*; 4M-0.4 Mya	non verbal action-modeling	revolution in skill, gestures (including vocal), nonverbal communication, shared attention	mimetic; increased variability of custom, cultural "archetypes"
MYTHIC (2nd transition)	sapient humans, peaking in *Homo sapiens sapiens*; 0.5 Mya-present	linguistic modeling	high-speed phonology, oral language, oral social record	lexical invention, narrative thought, mythic framework of governance
THEORETIC (3rd transition)	recent sapient cultures	extensive external symbolization, both verbal and non-verbal	formalisms, large scale theoretic artifacts and massive external memory storage	institutionalized paradigmatic thought and invention

3. Le arti performatiche come "ibridi cognitivi"

La complessa e organica ipotesi teorica di Merlin Donald non soltanto porta congrui argomenti a sostegno dell'idea che il comportamento recuperato (cioè l'agire *performatico*: la *mimesis* e l'*azione-metafora* nella terminologia dello scienziato canadese) siano – come sostiene Schechner – la sorgente originale della cultura umana («Mimesis is the original source of human culture»)[40]. Essa dà inoltre un consistente contributo alla più generale comprensione teorica delle arti performatiche e delle attività performative – della loro natura e delle loro funzioni – anche nella dimensione storica e storiografica. Per quanto riguarda il presente, ad esempio, se da una parte si è smesso da qualche tempo di porsi domande circa il destino del teatro e dello spettacolo *dal vivo* nella cosiddetta "società dello spettacolo" tecnologicamente mediato (come si usava dire negli ultimi decenni del secolo scorso), d'altra parte il problema

[39] Id., *Mimesis Theory Re-Examined, Twenty Years after the Fact*, cit., p. 177.
[40] Id., *Art and Cognitive Evolution*, in M. Turner (ed.), *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 18.

non è per ciò scomparso. Il quadro teorico disegnato da Donald proietta sulla questione una luce originale e potenzialmente molto feconda.

La chiave del problema è la questione del progressivo "incapsulamento" degli stadi cognitivi più antichi in quelli successivi: l'idea cioè che ciascuna delle "transizioni", ovvero l'acquisizione di nuove e più sviluppate abilità cognitive a partire da quelle già esistenti, non comporta la sparizione di queste ultime, ma causa piuttosto il loro "inglobamento" in profondità:

> [T]he new oral cultures did not abandon mimetic representation; to the contrary, they encompassed the more concrete, pragmatic culture of mimesis, which continued to function much as it had in the past, in its own traditional cultural arenas. Mimetic skill still provides the cognitive basis for human social institutions like craft, athletics, dance, and the complex non-verbal expressive dimensions captured and cultivated in ritual, acting and theatre; and language provides the narrative framework that ultimately governs those institutions. Myth and narrative thought are the governing level of thought in oral cultures. Whether they know it or not, all humans grow up within a mythic system. Myths form the cultural glue that holds societies together. Myths and stories contain and supersede the prototypes and mimetic stereotypes of social roles, social structure and custom. They rely on allegory and metaphor, and lack precision, but they remain the universal form of human integrative thought, and one of the most potent and meaningful ways of representing reality[41].

Medesimo meccanismo è all'opera, sebbene a livelli probabilmente assai più complessi, anche nella terza transizione, ovvero nel passaggio dalla *cultura mitica* orale a quella determinata dalla scrittura e dai sempre più avanzati Sistemi di Memorizzazione Esterna (ESS), alla quale Donald dà il nome di *cultura teoretica* (a causa della predominanza del pensiero logico, scientifico, tecnologico che la contraddistingue)[42]. La sfida cognitiva qui è fortissima, ma non diversa nel processo di base: le abilità più arcaiche vengono, per così dire, "racchiuse" e sotto-ordinate, ma non tacitate né tanto meno rimosse dal repertorio complessivo delle abilità cognitive ed espressive umane. Semmai ne può venir modificato, ridotto e indebolito l'impiego – e questo può essere il rischio e la preoccupazione di chi ha a cuore le arti performatiche; tanto più preoccupante quanto più rapidi e invasivi sono gli sviluppi della tecnologia in tutti i campi e le sfere dell'esistenza umana. Tuttavia nell'affermazione di Donald che la mente dell'uomo attuale è una struttura *ibrida* risiede anche una valida potenziale risposta:

> Tutte le forme umane di rappresentazione – dalla nostra antichissima base di esperienza episodica alla mimica e al linguaggio verbale fino alle più recenti capacità visuografiche – sono ora perfezionabili ed espandibili con l'aiuto di mezzi elettronici. Le nostre menti moderne sono dunque ibridizzazioni, combinazioni altamente plastiche di tutti i precedenti elementi dell'evoluzione cognitiva

[41] M. Donald, *The Definition of Human Nature*, cit., p. 51.
[42] Cfr. Id., *An Evolutionary Approach to Culture*, cit.; Id., *The Digital Era: Challenges for the Modern Mind*, in «Cadmus», II, 2014, n. 2, pp. 68-79 (http://cadmusjournal.org/article/volume-2/issue-2-part-2/digital-era-challenges-modern-mind, ultima consultazione: 6 maggio 2017).

> umana, permutati, combinati e ricombinati. Noi siamo ora mitici ora teoretici, e talora balziamo indietro alle radici episodiche dell'esperienza esaminando e ristrutturando gli effettivi ricordi episodici di eventi con l'aiuto della magia del cinema. Altre volte, invece, scivoliamo nel nostro antico io narrativo fingendo che nulla sia cambiato[43].

Sebbene in questo brano Donald non menzioni esplicitamente la *mimesis* né più generalmente le abilità mimetiche – a parte il riferimento implicito contenuto nell'idea della "magia del cinema" (*cinematic magic* nel testo originale) – sappiamo ormai sufficientemente bene quanto l'autore consideri tali fattori assolutamente decisivi nell'evoluzione della moderna cognizione umana, e di fatto presenti pressoché in ogni circostanza delle nostre esistenze individuali e sociali: «Mimetic culture still forms the underpinning of human culture»[44]. Dal punto di vista degli studi teatrali, e in special modo dei Performance Studies, la questione di enorme interesse suggerita dalla teoria di Donald è, a mio parere, il fatto che il teatro, le arti performatiche e le attività performative costituiscono il più importante "spazio culturale" (*Spielraum* avrebbe detto Benjamin) per questi "balzi" – consapevoli, intenzionali, controllati – nel nostro passato cognitivo. Ogni volta che interpretiamo una parte in una performance teatrale, cantiamo un brano musicale, danziamo, suoniamo uno strumento o ci impegniamo in un qualsiasi genere di attività performativa (e ad un certo grado anche se solo vi assistiamo, come l'ipotesi neurologica dei *mirror neurons* sembra confermare), noi ci tuffiamo, per così dire, negli strati più arcaici e interni delle nostre abilità cognitive.

Grazie a questa caratteristica la pratica delle arti performatiche e delle attività performative ci aiuta, in altre parole, a non dimenticare quello che siamo, e soprattutto come siamo arrivati ad essere quello che siamo attraverso la lunga e straordinaria storia in cui la nostra specie ha costruito un incredibile e prezioso sistema di co-evoluzione di biologia e cultura. È mia opinione che questo costituisca il più potente tratto che le arti performatiche possono vantare e spendere nel XXI secolo: la pratica del teatro, della danza, della musica (e, sebbene con alcuni caratteri differenti, dell'insieme di tutte le attività performative) rappresenta una sorta di antidoto o piuttosto di sano controbilanciamento alla crescente preponderanza dei Sistemi di Memorizzazione Esterna (e di comunicazione tecnicamente mediata che li accompagnano) che sempre più dominano nelle nostre vite. Non si tratta di opporsi alla tecnologia né di alimentare un nuovo, inattuale e inaccettabile Luddismo, ma almeno di non dimenticare il monito di Marshall McLuhan – questo attuale più che mai – a proposito del rischio di suicida auto-amputazione delle facoltà umane insito nel consegnare i nostri sensi alle estensioni tecnologiche. Nell'era postmoderna del digitale, quando «[c]on l'avvento della tecnologia elettrica l'uomo estese, creò cioè al di fuori di se stesso, un modello vivente del sistema nervoso centrale»[45], le arti performatiche

[43] Id., *L'evoluzione della mente*, cit., p. 413 (traduzione leggermente modificata da chi scrive).
[44] Id., *An Evolutionary Approach to Culture*, cit., p. 58.
[45] M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967 (*Understanding Media*, New York, McGraw-Hill, 1964), p. 49.

e le attività performative – tanto come pratiche quanto come discipline accademiche – giocano un ruolo cruciale precisamente nella misura in cui sono e agiscono come *ibridi cognitivi*, cioè forme di espressione culturale capaci di mantenere viva e attiva la totalità delle facoltà cognitive umane, dalle più arcaiche alle più evolutivamente avanzate.

Jorge Dubatti

APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA TEATROLOGÍA EN LA ARGENTINA

En la Argentina la cultura teatral es intensa desde, al menos, las dos últimas décadas del siglo XIX. A través de los años, como hemos demostrado en un estudio reciente (*Cien años de teatro argentino. Del Centenario a nuestros días*, 2012), la actividad teatral – en todos sus aspectos: espectáculos, poéticas, compañías, cantidad de espectadores, salas, instituciones, publicaciones, etc. – ha ido creciendo cuantitativamente, en diversidad y singularidad. Es tal la proliferación y la amplitud de expresiones que no podemos hablar de "un" teatro argentino, sino de teatros argentinos, en plural, con características diferentes en las distintas ciudades, provincias y regiones del país.

En este artículo comprenderemos la Teatrología en un sentido amplio, como el conjunto de los estudios sobre teatro en diferentes disciplinas: Historia, Teoría, Análisis, Crítica, Pedagogía, Ecdótica y Edición, Archivística, Museística, Filosofía, Psicología, Antropología, Política, etc. Luego de un extenso período de formación y antecedentes, caracterizado por la discontinuidad y los hiatos (entre 1800 y 1910), la Teatrología acompaña los procesos del teatro argentino, de manera sostenida y creciente, desde el Centenario de 1910 hasta el presente. Va cobrando cada vez mayor institucionalización, ya sea a través de espacios oficiales o independientes. Tal como se desprende de la historia argentina, se trata de un corpus de gran complejidad y que no puede ser reducido excluyentemente al ámbito de las tesis, libros, artículos y escritos varios universitarios. Las prácticas de los estudios teatrales se manifiestan en diversos contextos y bajo distintos formatos, como enseguida veremos, más allá de la Universidad, e incluso antes que ésta. Por la riqueza de esa historia, no será posible, en breve espacio, ofrecer un panorama completo. Intentaremos evocar algunos de los numerosos títulos principales, y destacar en cada momento las bases teóricas, metodológicas y epistemológicas dominantes. Finalmente nos detendremos en las últimas tres décadas de Postdictadura[1] (a partir de 1983 y hasta el presente), con especial atención en los años del siglo XXI, en los que nos ha tocado trabajar. Como ha señalado Andrés Gallina en un trabajo precursor[2], en este período se ha registrado el mayor crecimiento de la Teatrología argentina, tanto en el número de estudiosos como en las publicaciones y los espacios de investigación y docencia especializada (de grado y posgrado), centralmente en las universidades nacionales y el CONICET[3]. Tómese este artículo como una primera introducción, tanto fáctica como interpretativa (esto

[1] Período posterior a la última dictadura cívico-militar (1976-1983).
[2] A. Gallina, *Apuntes para una historia de los estudios teóricos teatrales en la Argentina*, en «Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico», XXVIII, 2013, n. 55, pp. 29-41.
[3] Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina.

es, parcial y subjetiva). Está pendiente un libro, sin duda necesario, que desarrolle y profundice *in extenso* esta materia fascinante[4].

Debemos insistir en que la Argentina es un país de vasta extensión y la Teatrología muestra desde hace décadas una cartografía multipolar y polifónica, diseminada en la ciudad de Buenos Aires (capital del país), las veinticuatro provincias, e incluso más allá de las fronteras geopolíticas argentinas (ya que hay numerosos investigadores argentinos que trabajan fuera del país). Reivindicamos mapas específicos, tanto para el teatro como para la Teatrología, ya que los diseños de la cartografía teatral no se superponen con los mapas de fronteras geopolíticas. Hay, entonces, muchos centros argentinos donde se produce investigación sobre teatro, de Norte a Sur y de Este a Oeste, y es relevante señalar que en cada uno de ellos se está trabajando sobre cuestiones diversas, con bases teóricas, metodológicas y epistemológicas distintas, a partir de preguntas y preocupaciones diferentes. En cada región o centro, la Teatrología manifiesta lo que nos gusta llamar un pensamiento cartografiado e invita, en consecuencia, a un diálogo de cartografías, a la comunicación e intercambio entre los centros[5]. Buenos Aires, Córdoba, Mar del Plata, Rosario, Tucumán, Tandil, Bahía Blanca, Salta, Mendoza, etc., son algunos de esos centros, y en cada uno de ellos trabajan diversos investigadores y equipos. Multicentralidad dentro de la multicentralidad. El último censo de la AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, fundada en 2008 y en pleno ejercicio en el presente), realizado en 2016, indica que en el país trabajan unos 500 teatrólogos, diseminados por todo el territorio nacional, aunque con diferentes grados de concentración geográfica[6]. Así como hablamos de teatros argentinos en plural y no de "un" teatro argentino, debemos también referirnos a las Teatrologías argentinas, en plural, para percibir y valorar la riqueza de esta multiplicidad.

Por razones de espacio, mencionaremos exponentes de los diversos centros pero realizaremos un recorte territorial privilegiado: la ciudad de Buenos Aires. Para organizar materia tan amplia, proponemos una periodización teatral desde el Centenario de 1910 en seis unidades extensas[7], articuladas a partir de un componente que consideramos dominante y destacable en el recorte territorial:

- 1910-1930: el desarrollo de la forma de producción "industrial" y la superación de la llamada "Época de Oro" del teatro argentino;
- 1930-1945: el surgimiento y primeros recorridos del "teatro independiente", que a partir de la iniciativa de Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo poco a poco va transformando la dinámica del campo teatral en su conjunto;

[4] Desde 2016 funciona en el Instituto de Artes del Espectáculo (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) un Área de Historia de las Ciencias de las Artes del Espectáculo, que coordina la Dra. Laura Cilento, abocada al desarrollo de estas perspectivas.
[5] Cfr. J. Dubatti, *Hacia una cartografía teatral radicante y un pensamiento cartografiado*, en «Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico», XXX, 2015, n. 60, pp. 47-57.
[6] Sin duda es Buenos Aires, históricamente, el centro con mayor cantidad de investigadores especializados en teatro.
[7] Para ampliar el trazado de estas unidades, remitimos a J. Dubatti, *Cien años de teatro argentino. Del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos-OSDE, 2012.

- 1945-1959: la politización de la actividad escénica en el arco que va del peronismo, el "post-peronismo" y el primer impacto de la Revolución Cubana en la Argentina;
- 1960-1973: las relaciones entre modernización y radicalización política en los años siguientes, sin duda bajo el signo del "post-peronismo" y de la izquierda internacional;
- 1973-1983: la represión aberrante en la pre-dictadura y la dictadura militar con el accionar ilegal de la "Triple A" (Asociación Anticomunista Argentina) y el "Proceso de Reorganización Nacional", cuyo resultado es el genocidio de 30.000 desaparecidos y la violación de los Derechos Humanos;
- de 1983 hasta hoy, la Postdictadura, que definimos como período a la vez de salida de la dictadura (el prefijo "post" entendido como "después de") y de trauma y continuidad de la subjetividad de la dictadura en la democracia restituida (el prefijo "post" entendido como "consecuencia de").

1910-1930

Si bien hay expresiones de la Teatrología argentina (especialmente en las esferas de la crítica y la política teatral) anteriores al Centenario, son las celebraciones patrias de 1910, así como el creciente espíritu nacionalista, los que generan la necesidad de realizar un balance histórico y de analizar el presente del teatro argentino en su vinculación con el pasado. Se publican en el Centenario o en años posteriores libros o artículos extensos sobre historia, crítica, pedagogía teatral y memoria. Destaquemos, en orden cronológico, algunos de los títulos más importantes: *Historia del teatro en Buenos Aires* (1910) de Mariano G. Bosch; *Teatro nacional rioplatense, contribución a su análisis y a su historia* (1910) de Vicente Rossi; *Dramaturgia argentina* (1913) de María Velasco y Arias; *Teatro argentino* (1917) de Juan Pablo Echagüe (conocido por su nombre artístico Jean-Paul); *La literatura argentina* (cuatro tomos, 1917-1922) de Ricardo Rojas, con abundantes referencias al teatro; el artículo *Orígenes del teatro rioplatense* (1918) de Roberto F. Giusti (publicado en la revista «Nosotros»); *Un teatro en formación* (1919) de Juan Pablo Echagüe; *Teatro nacional* (1920) de Alfredo Bianchi; *Del teatro al libro; ensayos críticos sobre teatro argentino y extranjero, arte y literatura* (1920) de Luis Rodríguez Acassuso; *Nuestra incultura* y *Sobre el teatro nacional y otros artículos y fragmentos* (ambos de 1921) de Juan Agustín García; *Una época del teatro argentino (1914-1918)* (1924) de Juan Pablo Echagüe (reeditado en 1926); *Desde la platea (críticas negativas)* (1924) y *Nuevas críticas negativas* (1926) de Nicolás Coronado; *El arte del comediante* (tres tomos, 1926) de Enrique García Velloso; el artículo *Veinticinco años de teatro nacional; breve reseña histórica* (1927) de Alfredo Bianchi (publicado en la revista «Nosotros»); *Le Théâtre Argentin* (1927) de Juan Pablo Echagüe (en francés, publicado en París por Ed. Excelsior, con traducción de Georges Pillement y prólogo de Aurélien de Lugné-Poe); *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá* (1929) de Mariano G. Bosch; *Florencio Sánchez y el teatro argentino* (1929) de Arturo Vázquez Cey; *El nuevo teatro argentino. Hipótesis* (1930) del director italiano Anton Giulio Bragaglia (traducción de María Rosa Oliver).

Este desarrollo de la Teatrología sólo es comprensible si se considera el incremento notable que adquiere el teatro argentino en estos años. No sólo se va al teatro, también se lee, como lo demuestra la existencia de las numerosas colecciones de revistas de teatro, de circulación masiva. Hay un vasto lectorado interesado en la producción dramática nacional e internacional. Nora Mazziotti[8] provee una lista de estas publicaciones muy económicas que se vendían en quioscos y librerías con frecuencia semanal, quincenal o (en muy pocos casos) mensual: «El Teatro Criollo» (1909), «El Teatro Nacional» (1910), «Dramas y Comedias» (1911), «Nuestro Teatro» (1913), «Mundial Teatro» (1914), «La Novela Cómica Porteña» (1918), «El Teatro Nacional» (segunda época, 1918), «La Novela Teatral» (1918), «Bambalinas» (1918), «La Escena» (1918), «El Teatro Argentino» (1919), «Teatro Popular» (1919), «El Teatro Universal» (1920), «Teatro Rosarino» (1920), «El Teatro» (1921), «Teatro Selecto» (1921), «Arriba el Telón» (1921), «La Farsa» (1921), «El Entreacto» (1922), «La Escena Nacional» (1922), «Teatralia» (1922), «Talía» (1922, en Buenos Aires y en Bahía Blanca), «Bastidores» (1922), «Dramas y Comedias» (1922), «Comedia» (1922), «Teatro» (1923), «Telón arriba» (1925), «El Telón» (1926), «El Apuntador» (1930). A mediados de la década del Treinta, tras la aparición de algunas nuevas revistas (menos de una decena), en Buenos Aires y en las provincias, esta modalidad de publicación desaparece. Los casos sobresalientes son: «Bambalinas» y «La Escena». «Bambalinas» publica 762 números y 12 suplementos entre marzo de 1918 y marzo de 1934, al principio con frecuencia quincenal, muy pronto semanal. En cuanto a las tiradas «Bambalinas» refiere ediciones de 5.000 y 10.000 ejemplares, y casos en que llegó a 40.000.

«La Escena» circula de julio de 1918 a octubre de 1933, alcanza 797 números semanales y 125 suplementos. Otros casos notables son «El Teatro Nacional» con más de 170 números, «Teatro Popular», con 133 y «El Teatro», casi un centenar. ¿Quiénes compraban estas publicaciones, cuyo valor rondaba los 20 centavos en Buenos Aires? Suele hallárselas en bibliotecas particulares de espectadores de teatro, así como en bibliotecas de compañías de aficionados y profesionales. En el caso de «Bambalinas», las obras aparecen rodeadas de un conjunto de textos sobre distintos temas de la temporada teatral, que permiten diseñar un lectorado muy amplio al que van dirigidos: dramaturgos, actores, empresarios, directores, críticos y, especialmente, espectadores inquietos que participan activamente en la publicación a través de cartas, respuestas a encuestas y concursos. Mazziotti recalca que en total estas pequeñas revistas reúnen un corpus de alrededor de 3.000 obras, en su mayoría argentinas (los títulos extranjeros son poco frecuentes) y vinculadas a estrenos recientes. Son un indicador del grado de proliferación que adquieren los autores nacionales en el período "industrial". Junto al desarrollo de la actividad escénica, aumenta la producción de pensamiento

[8] N. Mazziotti, «*Bambalinas*»*: el auge de una modalidad teatral-periodística*, en D. Armus (comp.), *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 69-89.

crítico. Hubo además publicaciones especializadas más vinculadas a la crítica y la reflexión sobre la actividad teatral: entre ellas, «Carátula», «Comedia» y «Anuario Teatral Argentino», esta última marca según José Marial «en nuestro medio una superación, no sólo por la gran cantidad de elementos de juicio que aporta para una visión del año teatral, sino también por los artículos de seria investigación que incluye en su amplio material literario»[9].

Según Beatriz Seibel, entre 1900-1910, la llamada "década áurea", se advierte un incremento de las compañías nacionales, «que pasan de 3 en 1900 a 8 en 1910» pero que todavía «en general son superadas en cantidad por los elencos extranjeros»[10]. Entonces el público teatral de Buenos Aires también crece: pasa de 1,5 millones de espectadores en 1900 a 6,6 millones en 1910. Seibel observa que «esto muestra un incremento del 440% con una tendencia en ascenso desde 1904, mientras la población solo muestra un crecimiento del 100%, desde 663.000 habitantes en 1895 a 1.300.000 en 1910»[11]. Entre 1900-1910 aumentan las salas de cine, «de 1 sala compartida con espectáculo de variedades en 1900 a 15 salas en 1910». Los espectadores que asisten a ver películas (todavía mudas) son unos 600.000 de 1907, y se transforman en 3,4 millones hacia 1910. En cuanto al período 1910-1930, siempre en Buenos Aires, la misma investigadora provee cifras que el lector puede contrastar. A partir de 1916, las compañías nacionales de teatro superan en número a las europeas: crecen de 8 a 15 en 1920, en 1923 ya se publicita la actividad de 17. Dice Seibel, marcando el crecimiento: «En 1925 y 1927 son 20, en 1929 entre 17 y 18 elencos»[12]. También aumenta la cantidad de espectáculos: de 49 en 1910 y 50 en 1920, se llega a 86 en 1929. Seibel provee además datos del público teatral: «se mueve con altibajos desde 1910 alrededor de los 7 millones», pero en realidad la población aumenta cerca de un 80%. Observa Seibel que el gran aumento de espectadores se advierte en el cine: «De 3,4 millones en 1910 a 18,7 millones en 1923 y 21,9 millones en 1925. En la crisis de 1930, el público disminuye a 4,3 millones en el teatro; en el cine es de 22,9 millones»[13]. El cine va ganando la partida en materia de convocatoria.

¿Qué características presenta la Teatrología en estos años? Se centra en el relato fáctico de acontecimientos teatrales (rastreo y ordenamiento de los hechos históricos, principalmente estrenos, aperturas de salas, compañías, visitas internacionales, biografías, polémicas, comportamientos del público, etc.), así como en la recopilación y fijación de textos dispersos y en la determinación de una jerarquía artística a partir de la valoración de su calidad. Hay una estrecha relación entre Teatrología y legitimación crítica, entre investigación y axiología: la búsqueda de criterios para identificar el "buen" teatro y separarlo del "malo"[14]. Esta función valorativa está ligada a la necesidad de establecer programas de política teatral: la pregunta es hacia dónde debe ir el teatro argentino, cómo orientarlo y estimularlo. Se pone el estudio teatral al servicio de la construcción de hipótesis sobre el origen, la identidad y el destino del país. Se trata de una Teatrología intuitiva, de escasa fundamentación teórica y metodológica, y ancilar a los intereses políticos, de clase o a la voluntad pedagógica de construir una "alta cultura" nacional. No podemos hablar aún de una profesionalización académica teatrológica, sino de un ensayismo producido por artistas, críticos, políticos o amantes del teatro. La tesis de María Velasco y Arias y el trabajo monumental de Ricardo Rojas se proponen como antecedentes de la etapa de profesionalización. La Universidad de Buenos Aires en los años Veinte, en la Facultad de Filosofía y Letras, crea dos centros relevantes de investigación: el Instituto de Literatura Argentina (1922) y el Instituto de Filología Hispánica (1923), que incluyen los estudios teatrales pero en su dimensión dramatúrgico-literaria y lingüística. Una mención especial merece la tesis de María Velasco y Arias, *Dramaturgia argentina*, presentada en 1913 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires para aspirar al doctorado. Se trata, hasta donde sabemos, de la primera tesis doctoral sobre teatro nacional. Allí estudia tempranamente la producción de los autores contemporáneos: Florencio Sánchez, José de Maturana, Julio Sánchez Gardel, Martín Coronado, Roberto J. Payró, entre otros, así como "los españoles que han escrito para el teatro local": Justo López de Gomara, Xavier Santero y Camilo Vidal. En cuanto al género de la memoria teatral, la década se cierra con la publicación de *Medio siglo de farándula* (1930) de José J. Podestá, célebre actor y gestor teatral a quien se atribuye la fundación del teatro nacional con su *Juan Moreira* (1884-1886).

[9] J. Marial, *El teatro independiente*, Buenos Aires, Alpe, 1955, p. 29.
[10] B. Seibel, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 467.
[11] *Ibid*.
[12] *Ibid*., p. 739.
[13] *Ibid*.
[14] Recuérdese la encuesta que publica el diario «Crítica» entre el 26 de julio y el 11 de agosto de 1924, en la que se le propone a quince personalidades destacadas de diferentes disciplinas (políticos, artistas, intelectuales, científicos) responder una pregunta contundente "¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?". Véase al respecto J. Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, cit.

1930-1945

El teatro empieza a sentir más dura la pelea con la radio y con el cine, así como con los espectáculos deportivos. Según Seibel, «también el teatro debe competir con nuevas diversiones públicas, como los campeonatos de fútbol profesional desde 1931, que convocan públicos masivos»[15]. La afirmación del cine es contundente: «Se pasa de unas 50 salas cinematográficas en 1930 a 160 en 1956. En cuanto a las salas teatrales, que son 28 en 1930, se mantienen o disminuyen, hasta avanzar entre 1950 y 1955 a 37»[16]. Y lo cierto es que la cantidad de espectadores teatrales va disminuyendo: en Buenos Aires «varía desde 6,6 millones en 1910 a 7 millones en 1928, y baja a 4,3 en 1930, cuando la población de la ciudad es de 2,3 millones. El público desciende hasta 2 millones en 1943»[17]. Crece el índice de espectadores en el cine y el radioteatro episódico tiene grandes éxitos, como *Chispazos de tradición* de Andrés González Pulido, cuyos libretos y partituras se editan y venden semanalmente.

[15] B. Seibel, *Historia del Teatro Argentino II 1930-1956*, Buenos Aires, Corregidor, 2010, p. 427.
[16] *Ibid*.
[17] *Ibid*., pp. 427-428.

Sin embargo, la Teatrología crece. Se multiplican las publicaciones teatrales oficiales, de los grupos de teatro independiente («Metrópolis», «Conducta», así como ediciones de textos dramáticos) o de instituciones gremiales («Boletín de Argentores»). Son relevantes para la investigación los «Cuadernos de Cultura Teatral» y el «Boletín de Estudios de Teatro» del flamante Instituto Nacional de Teatro, donde se nuclean artistas y estudiosos. Sobresale el rol que asume la Universidad de Buenos Aires: el Instituto de Literatura Argentina, que dirige Ricardo Rojas, publica las series *Orígenes del teatro nacional* y *Noticias para la Historia del Teatro Nacional*. Hay que destacar, además, revistas sobre teatro como «Máscaras», «El Apuntador», «Film Teatral» y otras que, sin ser especializadas, recogen materiales sobre la actividad teatral: «Anales del Instituto Popular de Conferencias», «Nosotros», «Histonium», «Sur». Pero sobre todo aumenta la producción de investigación y testimonios sobre la actividad teatral de la Argentina y del mundo: *Historia de nuestros viejos teatros* (1932), de Alfredo Taullard; *Los orígenes del teatro argentino* (1934) de Oscar R. Beltrán; *El verdadero origen del teatro argentino. La obra de los católicos* (1935) de Ernesto Marsili; *El teatro de Pirandello* y *El estado actual del teatro* (ambos de 1936), *El teatro de Lenormand* (1937), *Panorama del nuevo teatro* (1939) del prolífico José María Monner Sans; *El teatro argentino como problema nacional* (1937) de José E. Assaf; *El teatro de Carlos Arniches* (1937) de Arturo Berenguer Carisomo; *Juan Pablo Echagüe (Jean-Paul) en nuestra cultura* (1937) y *Florencio Sánchez* (1937) de Dora Corti; *Nicolás Granada* (1937) de Augusto Raúl Cortazar; *Los orígenes del teatro en las regiones del Río de la Plata* (1938) de Oscar Juan Dreidemie Alonso; *Seis figuras a la distancia* (1938) de Juan Pablo Echagüe; *Payró. El hombre, la obra* (1938) de Raúl Larra; *Función social del teatro* (1939) de Antonio Cunill Cabanellas; *Memorias de un hombre de teatro* (1942) de Enrique García Velloso; *Mis 10 años de radioteatro y Memorias de mis giras* (1943) de Atilano Ortega Sanz; *La expresión popular dramática* (1943) de Bernardo Canal Feijóo; *Historia del teatro argentino* (1944) de Ernesto Morales; *Introducción al teatro de Sófocles* (1944) de María Rosa Lida; *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas* (1944) de Raúl H. Castagnino; *García Lorca. Persona y creación* (1944) y los dos tomos monumentales de *Antología del teatro francés contemporáneo* (1945) de Alfredo de la Guardia; *Escritores de la Argentina* (1945) de Juan Pablo Echagüe.

Se abre una nueva etapa de la Teatrología, de profesionalización en algunas de sus expresiones, con relevante protagonismo de la Universidad y de otras casas de estudio especializadas en la capacitación de jóvenes docentes y potenciales investigadores (como los Profesorados). Si bien no se interrumpen los lineamientos anteriores del relato fáctico más intuitivo, escriben sobre teatro investigadores formados sistemáticamente en la Universidad o en los profesorados de Lengua y Literatura (Castagnino, Lida, Berenguer Carisomo, Corti, Cortazar) y se incorporan extranjeros que realizarán un gran aporte (como el español De la Guardia) con una preocupación teórica en Filología, Lingüística, Estilística y Poética. Escriben artistas-investigadores (Cunill Cabanellas), sin duda frente a la demanda educativa del Conservatorio Nacional (cuyos primeros pasos corresponden a 1926). Crece el acceso a la bibliografía especializada internacional y se estudia tanto la historia del teatro nacional como universal. Sobresale la perspectiva ensayística de Bernardo Canal Feijóo, que reelaborando la

línea interpretativa del nacionalismo de Ricardo Rojas, trabaja una hipótesis sobre la identidad nacional en las prácticas populares del interior del país. Se sigue poniendo la historia del teatro al servicio de los intereses políticos, religiosos o culturales, y por ello se discute el origen y desarrollos del teatro nacional (Beltrán, Marsili, Assaf, Dreidemie, Morales), así como su futuro y su función. Se afianza la idea de una "Época de Oro" del teatro nacional (ubicada en la primera década del siglo XX) y se estudia a Sánchez y Payró en libros unitarios como exponentes de la grandeza del teatro argentino. Raúl H. Castagnino, María Rosa Lida y Arturo Berenguer Carisomo consolidarán su carrera en los períodos siguientes; se trata de tres referentes insoslayables de la investigación teatral argentina, cuyos trabajos de gran rigor y solidez se leen hoy con profundo interés.

1946-1959

En cuanto a las compañías nacionales en la capital, van de 17 en 1930, a 24 en 1955 (con especial incremento a partir de 1950). El número de espectadores entre 1946-1959 es menor si se lo compara con el período industrial 1910-1930, pero aumenta respecto del período inmediatamente anterior 1930-1945, como indica Seibel. «La cantidad de espectadores en el teatro de Buenos Aires varía desde 6,6 millones en 1910 a 7 millones en 1928, y baja a 4,3 en 1930, cuando la población de la ciudad es de 2,3 millones», asegura[18]. En cuanto al período que analizamos, «el público desciende hasta 2 millones en 1943, para subir a 3,5 en 1951 y mantenerse alrededor de 3 millones hasta 1960, con una población de 2,9 millones»[19]. En comparación con el crecimiento demográfico, la reducción es importante: si en 1930 por cada habitante se venden casi dos entradas de teatro, en 1960 por cada habitante sólo se vende una. De todas maneras, el índice de 3 millones promedio de espectadores por año en la década del Cincuenta es sustancioso, y pone en evidencia que, a su medida convivial-territorial (que lo diferencia del cine y la televisión), el teatro sigue siendo en el período un foco de caudalosa convocatoria y un potencial negocio. En la cultura del entretenimiento el teatro se asocia, pero también rivaliza con el cine y la radio, y a partir de 1951 con la televisión.

En el período se produce un notable crecimiento de las publicaciones. Se multiplican las revistas especializadas, entre otras, la mencionada «Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística de la Argentina», «Proscenio», «Luminarias», «Repertorio», «Cuadernos de Arte Dramático» del grupo Fray Mocho, el «Boletín Social» y la «Revista Teatral de Argentores», «Máscara» de la Asociación Argentina de Actores. Mención especial merece «Talía», revista y colección de ediciones de textos fundada en 1953 por Néstor Baracchini y Julio Spinelli, y que a partir de 1955 pasa a manos del crítico y traductor Emilio A. Stevanovich, quien la dirigirá hasta 1971. Revistas culturales o literarias de la talla de «Sur», «Lyra», «Criterio», «Histonium»,

[18] *Ibid.*
[19] *Ibid.*, p. 428.

«Ficción», «Expresión», entre otras, incluyen artículos sobre teatro. El Instituto Nacional del Teatro comienza a publicar en 1959 la «Revista de Estudios de teatro» y el Instituto de Literatura Argentina de la UBA continúa con la serie de ediciones de documentos, bibliografías y estudios sobre teatro. Recuérdese también el periódico «Propósitos», editado por el Teatro del Pueblo. A fines del período, el sello Ediciones Culturales Argentinas – dependiente del Estado – comienza una labor destacable, que se acentuará en los años Sesenta. Grandes editoriales de importante presencia en las librerías – Eudeba, Losange, Losada, Emecé, Hachette, Sudamericana –, especialmente en los años Cincuenta, incluyen teatro en sus catálogos, y en algunos casos cuentan con colecciones especiales. Hay que destacar en estos años la publicación de la primera traducción al español de *Esperando a Godot* de Beckett (Poseidón, 1954) y de *Ubú Rey* de Alfred Jarry (Minotauro, 1957). Junto a ellas, los grupos independientes crean colecciones de pequeña tirada que recogen por lo general las obras estrenadas por ellos mismos. Hay un relevante crecimiento en la producción de ensayística e investigación teatral: *El teatro de títeres* (1946) de Mane Bernardo; *El teatro en el Río de la Plata, desde sus orígenes hasta nuestros días* (1946, segunda edición en 1957) de Luis Ordaz; *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (1947) de Arturo Berenguer Carisomo; *El teatro en la América colonial* (1947) de José Luis Trenti Rocamora; *El teatro contemporáneo* (1947) de Alfredo de la Guardia; *Creadores del teatro moderno* (1947) y *Ética y creación del actor. Ensayo sobre la ética de Konstantin Stanislavsky* (1953) de Galina Tolmacheva; *El teatro independiente* (1955) de José Marial; *Una teoría teatral argentina* (1956) de Bernardo Canal Feijóo; *Ficción y realidad humana en el teatro contemporáneo* (1956) de Eduardo Raúl Storni; *El tema de la mala vida en el teatro nacional* (1957) de Domingo F. Casadevall; *Historia del sainete nacional* (1958, segunda edición en 1970) de Blas Raúl Gallo; *Introducción al teatro del siglo XX* (1959) de José María Monner Sans, a los que se suman numerosos trabajos de Raúl H. Castagnino (*Esquema de la literatura dramática argentina 1717-1949*, 1950; *La iniciación teatral de Martín Coronado*, 1951; *El circo criollo, datos y documentos para su historia 1757-1924*, 1953; *Teoría del teatro*, 1956, que obtiene en 1959 el Premio Nacional, entre otros). Abundan además las memorias y testimonios en conferencias, artículos de revistas o en libros completos, entre ellos *Confidencias de un hombre de teatro: medio siglo de vida escénica* (1948) de Federico Mertens, *El café de los inmortales* (1949, segunda edición en 1954) de Vicente Martínez Cuitiño, los folletos *Algunos recuerdos de mi vida artística* (1951) e *Historia del teatro Smart. 30 años de una empresa argentina al servicio de la cultura* (1953) de Blanca Podestá, *¡Mi historia la escribo yo!* (1956) de Tomás Simari y *Mis bodas de oro con el tango y mis memorias 1906-1956* (1957) de Francisco Canaro. En el período comienzan a aparecer, además, las primeras antologías de teatro argentino: *Teatro gauchesco primitivo* (1957, selección, estudio y notas de Juan Carlos Ghiano), *El sainete criollo* (1957, estudio y selección de Tulio Carella), *Siete sainetes porteños* (1958, selección de Luis Ordaz, con estudio), *Teatro argentino contemporáneo* (1959, editada en Madrid, por el prestigioso sello Aguilar, selección y estudio de Arturo Berenguer Carisomo), *El drama rural* (1959, estudio y selección de Luis Ordaz). La existencia de antologías a partir de la década del Cincuenta pone en evidencia una demanda de textos dramáticos del pasado, a los que era difícil de

acceder porque no habían sido reeditados en su mayoría. Por otra parte, las antologías permiten leer criterios de valorización del pasado teatral. El desarrollo de la crítica es creciente y en 1955 se crea la Asociación de Críticos Teatrales de Buenos Aires, que presidirá Edmundo Guibourg.

Hay que destacar el ingreso de un historiador fundamental, autodidacta, que seguirá publicando hasta comienzos del siglo XXI: Luis Ordaz, así como las primeras historias del teatro independiente (Marial) y del sainete (Gallo), todas ellas dentro del relato de acontecimientos. La maestra rusa Tolmacheva se dirigirá a la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza, donde realizará un aporte central en la historia del teatro universitario. En la investigación académica se continúa con los aportes de la Filología, la Lingüística, la Estilística y la Poética.

1960-1973

Se trata de años de gran actividad editorial, en los que se publica obras de teatro o estudios sobre teatro en Losada, Eudeba, Losange, Emecé, Talía, Sudamericana, Kapelusz, Nueva Visión, Argentores, Hachette, Ediciones Culturales Argentinas, Fondo Nacional de las Artes (*Anuario del Teatro Argentino*, varios volúmenes trilingües, entre 1965-1973), Centro Editor de América Latina (las colecciones *Capítulo: La Historia de la Literatura Argentina, Enciclopedia Literaria*, que se inician en 1967; *Capítulo Oriental*, *Capítulo Universal* y en particular la *Enciclopedia de Teatro*, todas iniciadas en 1968), diversos institutos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de La Plata. Hay que destacar especialmente la edición de *El teatro y su doble* de Antonin Artaud (1964, traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda). Entre las revistas hay que destacar especialmente la labor de «Teatro XX» (dirigida por Kive Staiff), «Propósitos» (Teatro del Pueblo) y «Teatro '70» (del Centro Dramático Buenos Aires, con dirección de Renzo Casali).

En este período se produce una importante contribución en el campo de los estudios teatrales, destaquemos algunos títulos fundamentales: *El teatro de Juan Bautista Alberdi* (1960) de Aldo Armando Cocca; *Diccionario teatral del Río de la Plata* (1961) de Tito Livio Foppa; *Tres siglos de teatro en Córdoba 1600-1900* (1961) de Efraín U. Bischoff; *Ezequiel Soria propulsor del teatro* (1961) de Juan Oscar Ponferrada; *El teatro nacional: sinopsis y perspectivas* (1961) de Domingo F. Casadevall; *Indagación de lo argentino (lengua, literatura, expresión dramática)* (1962) de Amelia Sánchez Garrido; *Gregorio de Laferrere* (1962) de Julio Imbert; *El teatro romántico de Martín Coronado* (1962) de Raúl H. Castagnino; *Samuel Eichelbaum* (1962) de Jorge Cruz; *La originalidad artística de "La Celestina"* (1962) de María Rosa Lida; *Breve historia del teatro argentino* (1962-1965, ocho volúmenes; antología y estudio) de Luis Ordaz; *Sociología del teatro argentino* (1963) de Raúl H. Castagnino; *Rodolfo González Pacheco* (1963) de Alfredo de la Guardia; *Bibliografía crítica de Carlos Mauricio Pacheco* (1963) de Marta Lena Paz; *Enrique García Velloso* (1963) de Juan José de Urquiza; *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (1963) de Frida Weber de Kurlat;

Julio Sánchez Gardel (1963) de Delfín Leocadio Garasa; *Literatura Argentina y realidad política* (1964) de David Viñas; *Relación yo-tú en el teatro de Pedro Salinas* (1965) de Hugo W. Cowes; *El desarrollo de los teatros filodramáticos* (1965) de Martín F. Lemos; *Laferrere; del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal* (1965; segunda edición en 1967) de David Viñas; *El teatro de Roberto Arlt* (1965) de Raúl H. Castagnino; *La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional* (1965) de Domingo F. Casadevall; *Nuevos temas del teatro argentino* (1965) de Ángela Blanco Amores de Pagella; *Nemesio Trejo; de la trova popular al sainete nacional* (1976) de Jorge A. Bossio; *Genio y figura de Florencio Sánchez* (1966) de Jorge Cruz; *La crítica teatral argentina 1880-1962* (1966) de Luz Pepe y María Luisa Punte; *Ricardo Rojas* (1967) de Alfredo de la Guardia; *Happenings* (1967) de Oscar Masotta y otros autores; *Pablo Podestá* (1967) de Ángela Blanco Amores de Pagella; *Esquema del carácter porteño a la luz de la psicosociología, del teatro y del cancionero popular* (1967) de Domingo F. Casadevall; *Breve panorama del teatro nacional* y *Florencio Sánchez* (ambos de 1967) de Jorge Lafforgue; *Literatura dramática argentina 1717-1967* (1968) de Raúl H. Castagnino; *El Cervantes en la historia del teatro argentino* (1968) de Juan José de Urquiza; *Teatro: el texto dramático* (1968) de Pablo Palant; *Teatro: el ámbito escénico* (1968) de Gastón Breyer; *Buenos Aires: arrabal-sainete-tango* (1968) de Domingo Casadevall; *Teorías sobre el arte dramático* (1969; dos tomos) de Raúl H. Castagnino; *Estudios de Literatura Española y Comparada* (1969) de María Rosa Lida; *Los Podestá* (1969) de Luis Ordaz; *Quién fue en el teatro nacional* (1969) de varios autores (volumen dedicado a la investigación sobre los actores Guillermo Battaglia, Orfilia Rico, Florencio Parravicini, los Hermanos Podestá, Luis Arata, entre otros); *Visión de la crítica dramática* (1970) de Alfredo de la Guardia; *El lenguaje teatral* (1971) de Mirta Arlt; *Hay que humanizar el teatro* (1971) de Alfredo de la Guardia; *El teatro argentino* (1971) de Luis Ordaz; *Teatro argentino romántico* (1972) de Jorge Cruz; *Poesía dramática del romanticismo* (1973) de Alfredo de la Guardia; *Grotesco, inmigración y fracaso* (1973) de David Viñas; *Realismo y teatro argentino* (1973) de Néstor Tirri. Subrayemos los libros de memorias, manuales, testimonios y reflexiones publicados por los mismos creadores y protagonistas: *Nuevo Teatro, los primeros diez años* (1960) por el grupo Nuevo Teatro; *El alma del teatro independiente. Su trayectoria emocional* (1961) de Enrique Agilda; *Yo también con mis memorias* (1963) de Francisco Bastardi; *Treinta años de teatro 1925-1955* (1963) de Octavio Ramírez; *El revés de la máscara. Añoranzas y recuerdos teatrales rioplatenses* (1965) de Carlos Schaefer Gallo; *La inolvidable bohemia porteña* (1968) de José Antonio Saldías; los artículos de Alberto Adellach *¿Qué pasó con el teatro?* (1971, en *Ensayos argentinos* de varios autores), de Germán Rozenmacher *Teatro argentino: nacionalizar a toda costa* (1972, revista «Macedonio») y de Norman Briski *El teatro villero* (1973, *La cultura popular del peronismo*), y los textos de Leónidas Barletta (*Viejo y nuevo teatro. Crítica y teoría*, 1960; *Manual del actor*, 1961; *Manual del director*, 1969). Entre las investigaciones inéditas del período, sobresale el *Diccionario teatral* (1973) compuesto por Jacobo A. de Diego, patrimonio del Fondo Nacional de las Artes.

Continúan el relato de acontecimientos, así como los aportes de la Filología, la Lingüística, la Estilística y la Poética. Creemos que la gran novedad radica en la producción de David Viñas, Oscar Masotta, Jorge Lafforgue y Néstor Tirri, quienes proponen una Sociología del teatro de base política, incorporando al teatro el cambio introducido por la revista «Contorno» en los años Cincuenta.

1973-1983

Durante pre-dictadura y dictadura, se produce un achicamiento del campo teatral, generado por el terrorismo de Estado, desapariciones, exilio e insilio, censura y autocensura. Según el estudio de Pablo Waisberg, el número de espectadores osciló entre 2 y 3 millones, es decir, una cantidad semejante a la registrada en los años Sesenta. La progresión numérica del público en los años del período que estudiamos es la siguiente: 1974, 2,6 millones; 1975, 2,3; 1976, 2,6; 1977, 2,9; 1979, 2,2; 1980, 2,4.

Se evidencia la reducción del campo teatral el área de las publicaciones, libros y revistas. No sólo el ámbito teatral se ve afectado: todo el campo editorial[20]. Con los años se ha advertido un crecimiento progresivo, que llega a su punto máximo en los Sesenta-Setenta, pero en la dictadura buena parte de esos logros se diluye. El trienio 1974-1976 manifiesta una fuerza de producción y de innovación teórica que, luego del golpe, y con el avance del terrorismo empieza a retraerse en el país y en parte se desplaza al extranjero. Es el momento de concreción de los primeros estudios semióticos. En 1974 se publican libros fundamentales en la renovación historiográfica teatral: *Teoría del género chico criollo* del equipo integrado por Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo, y *Teatro argentino actual (1960-1972)* de Lilian Tschudi, junto a *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano* de Raúl H. Castagnino y *El psicodrama. Aplicaciones de la técnica psicodramática* de Dalmiro M. Bustos y otros autores; en 1975, Lily Franco da a conocer su *Alberto Vacarezza*; en 1976 se editan la *Antología del género chico criollo* compilada por Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo y *Reflexiones sobre el proceso creador. El señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky. En los años siguientes, a pesar de las dificultades y gracias a los mecanismos de resistencia y resiliencia (la capacidad de construir en tiempos de adversidad), la investigación y la edición teatral se abren camino: *Revaloración del género chico criollo* (1977) de Raúl H. Castagnino; *El tango en el teatro nacional* (1977) de Luis Ordaz; *Calle Corrientes* (1978) de Edmundo Guibourg; *Temas dramáticos y otros ensayos* (1978) de Alfredo De la Guardia; *Leónidas Barletta, el hombre de la campana* (1978) de Raúl Larra; *Aproximación semiótica a un texto dramático* (1978) de Ana María Lorenzo y Orbit E. Negri. Se advierte un cada vez mayor despliegue a partir de 1979: los fascículos dedicados al teatro argentino incluidos en la *Historia de la Literatura Argentina* (col. *Capítulo*, 1979-1982, de Luis Ordaz y otros); *Veinte años del Teatro Municipal General San Martín* (1980) de varios autores; la antología *Comedias y sainetes argentinos* (1981, compilación de Nora Mazziotti); *El último bohemio* (1981) de Edmundo Guibourg (conversaciones con

[20] Cfr. H. Invernizzi y J. Gociol, *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba, 2003.

Mona Moncalvillo); *Zarzuelistas y saineteros* (1981) de Luis Ordaz; *La renovación del espacio escénico* (1981) de Francisco Javier; *El teatro en la educación* (1981) de Roberto Vega; *Teatro argentino hoy. El teatro de Eduardo Pavlovsky* (1981) de varios autores; *Lavelli. La ópera, la vida y la muerte* (1981) de Alain Satgé y Jorge Lavelli; *Historias de artistas, documentos testimoniales sobre la historia del teatro argentino* (1981) de Julio Ardiles Gray; *La vida teatral en Buenos Aires desde 1713 hasta 1896* (1982) de Graciela González de Díaz Araujo; *Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX* (1983) de Ángela Blanco Amores de Pagella; *Contribución bibliográfica para el estudio del teatro argentino* y *Relevamiento del teatro argentino 1943-1975* (ambos de 1983) de Perla Zayas de Lima; *Teatro argentino año 1983* (1983, con solapa de Ernesto Schoo) de varios autores; *El teatro de Jorge Lavelli. El discurso del gesto* (1983) de José Tcherkaski; *Nuevas técnicas de actuación dramática (para actores y directores de puesta en escena)* (1983) de Juan Rossi Vaquié. Es importante destacar la puesta en marcha en 1977 del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (había sido creado en 1972), que a partir de 1979 inicia sus sesiones públicas y edita «Cuadernos» y un boletín de investigaciones. En 1979 se reinstala en el Teatro Nacional Cervantes el Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Fuera del país se publican, entre otros, dos libros de referencia: *El grotesco criollo: estilo teatral de una época* (1977, La Habana, Casa de las Américas) de Claudia Kaiser-Lenoir, y *Teatro rioplatense 1884-1930* (1977, Caracas, Biblioteca Ayacucho), compilación de Jorge Lafforgue, con prólogo de David Viñas. En Francia, Eva Golluscio de Montoya comienza a dar a conocer sus investigaciones (entre ellas, *Innovación dentro de la tradición escénica rioplatense: el caso Nemesio Trejo*, 1981). Muchos exiliados realizan sus publicaciones en sus nuevos contextos. Centros universitarios de diferentes países empiezan a otorgar mayor atención al teatro argentino: así lo demuestran trabajos recogidos en «Latin American Theatre Review» (revista dirigida por George Woodyard en la Universidad de Kansas, Estados Unidos) y el citado volumen *Teatro argentino hoy. El teatro de Eduardo Pavlovsky* (1981) que reúne estudios de cuatro académicos norteamericanos.

Entre las revistas y suplementos periodísticos en los que se da cabida a la actividad teatral, sobresalen «Crisis», «Humor», «La Opinión Cultural», «Talía» (que publica libros hasta 1979), los «Cuadernos» y el «Boletín del Instituto de Teatro» (Universidad de Buenos Aires), «Revista Nacional de Cultura», «Teatro» (publicación del Teatro Municipal General San Martín, que además comienza a editar obras de su programación en versión de escena), «Teatro Abierto» (que tendrá un sólo número, en 1982, dirigido por Ricardo Monti). Teatro Abierto publica además en 1981 un volumen con los 21 textos de la programación, que se agota durante la realización del ciclo.

En este período la Semiótica da sus primeros pasos (Castagnino, Tschudi, equipo de Susana Marco, F. Javier, Lorenzo y Negri) pero no llega a imponerse, por el tradicionalismo que se irradia en las casas de estudio y en el periodismo frente a la represión. Existe una "cultura de catacumbas" de intelectuales que están escribiendo y teorizando en el margen, sin visibilización aún. Habrá que esperar los años de la Postdictadura para que la Semiótica se torne dominante.

1983-2016

La Postdictadura es el momento de mayor eclosión de la Teatrología en todo el país, en cartografía multipolar y en pensamiento cartografiado, y en relación directa con el canon de multiplicidad del teatro o destotalización de las poéticas[21]. Sólo en la ciudad de Buenos Aires, en la temporada 2015, se estrenaron 2300 espectáculos y funcionaron 300 salas. Si bien se carece de estadísticas de público en todos los circuitos, una aproximación confiable ofrece el dato de más de tres millones de espectadores en 2015 sólo en Buenos Aires.

En la Teatrología de Postdictadura se produce una sincronización con la Semiótica internacional, y llegan a la Argentina (o se publican en colecciones locales) los libros de Edwar Braun, Marvin Carlson, Marco De Marinis, Fernando de Toro, Keir Elam, Josette Féral, Erika Fischer-Lichte, André Helbo, Tadeusz Kowzan, Hans-Thies Lehmann, Catherine Naugrette, Patrice Pavis, Jean-Pierre Ryngaert, Eli Rozik, José A. Sánchez, Anne Ubersfeld, Jiří Veltruský, Juan Villegas, lo que significa una fuerte modernización en los estudios teatrales.

Sería imposible enumerar los libros que se publican en estos años, pero señalemos que en Buenos Aires trabajan, además de los antes mencionados que siguen produciendo en este período, Teodoro Klein, Osvaldo Pellettieri, Patricio Esteve, Cora Roca, Beatriz Seibel, Perla Zayas de Lima, Hugo Bauzá, Nora Mazziotti, Beatriz Trastoy, Julia Elena Sagaseta, Susana Tambutti, Elina Matoso, Silvia Citro, Patricia Aschieri, Mariana Gardey, quien escribe estas líneas, y entre los más jóvenes Marcela Bidegain, Marina Sikora, Liliana López, Celia Dosio, Laura Mogliani, Alicia Aisenberg, Lorena Verzero, Yanina Leonardi, Ezequiel Lozano, Laura Cilento, Gabriela Fernández, Fernanda Pinta, Malala González, Edith Scher, Mauricio Tossi, Jimena Trombetta, María Fukelman, Andrés Gallina, Paula Ansaldo, entre muchos otros. En el extranjero sobresale la labor de Miguel Ángel Giella, Gustavo Geirola, Paola Hernández, Luis Thénon. Hay que destacar la tarea que realizan en las provincias numerosos equipos coordinados por Mabel Brizuela, Adriana Musitano y Cipriano Argüello Pitt (Universidad Nacional de Córdoba), Alejandro Finzi y Margarita Garrido (Universidad Nacional del Comahue, en la Patagonia), Victoria Fuentes y Julia Lavatelli (Universidad Nacional del Centro, Provincia de Buenos Aires), Aldo Pricco (Universidad Nacional de Rosario), Nidia Burgos (Universidad Nacional del Sur), Graciela Balestrino y Marcela Sosa (Universidad Nacional de Salta), Mirna Capetinich (Universidad Nacional de Nordeste), Nelly Tamer (Universidad Nacional de Santiago del Estero), Nicolás Fabiani y Rómulo Pianacci (Universidad Nacional de Mar del Plata), Alicia Castañeda y Grisby Ogás Puga (Universidad Nacional de San Juan), Graciela González de Díaz Araujo (Universidad Nacional de Cuyo), María Ester Gorleri y Marisa Budiño (Universidad Nacional de Formosa), Guillermo Meresman y Cristina Quiroga (diversas universidades de Entre Ríos), entre muchos otros. No hay que olvidar la labor de investigadores independientes, como José Luis Valenzuela (radicado en Resistencia, provincia de Chaco) o Mario Gallina (Miramar, Provincia de Buenos Aires).

[21] Cfr. J. Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, cit.

En los últimos años, además, se ha reconocido el magnífico aporte de los artistas-investigadores (dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, etc., que producen pensamiento teatral de primer nivel desde, en, para la praxis teatral): Gastón Breyer, Eduardo Pavlovsky, Raúl Serrano, Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Vivi Tellas, Gustavo Manzanal, entre muchos otros[22].

En la Postdictadura se produce un notable crecimiento de los espacios de formación e investigación. Destaquemos las carreras de teatro en las Universidades Nacionales de Tucumán y del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Tandil); el GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) dirigido por Osvaldo Pellettieri (autor de una obra múltiple y extensa) en la Universidad de Buenos Aires[23]; la transformación de la Escuela Nacional de Arte Dramático en el IUNA (Instituto Universitario Nacional de las Artes) y, recientemente, en la UNA (Universidad Nacional de las Artes); la Orientación en Artes Combinadas (Teatro, Cine, Danza) en la Carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires desde 1985; el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT) del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA, así como la más reciente multiplicación de maestrías, doctorados, postítulos y especializaciones en teatro en universidades de todo el país. En 1984 se crea la Asociación de Crítica e Investigación Teatral de la Argentina (ACITA), que lamentablemente se divide en 1993 en el Círculo de Críticos Teatral de la Argentina (CRITEA) y la Asociación de Investigadores Teatrales Argentina (AITEA). Felizmente, en 2008, se crea la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT), que vuelve a reunir a las dos ramas. A partir de 1997 el Instituto Nacional del Teatro, así como más tarde Proteatro (Ciudad de Buenos Aires) y el Consejo Provincial de Teatro Independiente (Provincia de Buenos Aires), estimulan la investigación y las ediciones. La Postdictadura ve aparecer multitud de publicaciones y revistas, primero en papel y a partir del auge de la digitalización, en soporte virtual, en todo el país (insistimos), fenómeno que se acrecienta en el siglo XXI con los blogs. Podemos afirmar que recién en la Postdictadura la Teatrología alcanza en la comunidad de expertos el reconocimiento de su estatus científico, y avanza como tal en los espacios institucionales científicos[24].

[22] La Universidad de Buenos Aires otorga desde 1998 el Premio Teatro del Mundo a la actividad teatral, y en los rubros Ensayística y Edición el jurado evalúa cada año más de un centenar de publicaciones de toda la Argentina.

[23] O. Pellettieri, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1946-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 1997; Id. (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: el teatro actual 1976-1998*, Buenos Aires, Galerna / Universidad de Buenos Aires, 2001; Id. (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural 1884-1930*, Buenos Aires, Galerna / Universidad de Buenos Aires, 2002; Id. (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad 1949-1976*, Buenos Aires, Galerna / Universidad de Buenos Aires, 2003; Id. (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: el período de constitución 1700-1884*, Buenos Aires, Galerna / Universidad de Buenos Aires, 2005; Id. (dir.), *Historia del Teatro Argentino en las provincias I*, Buenos Aires, Galerna / Instituto Nacional del Teatro, 2005; Id. (dir.), *Historia del Teatro Argentino en las provincias II*, Buenos Aires, Galerna / Instituto Nacional del Teatro, 2007; Id., *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires, Galerna, 2008.

[24] Obsérvese que no hay espacios científicos reconocidos específicamente para el teatro durante décadas; cfr. J. Babini, *Historia de la Ciencia en la Argentina*, Buenos Aires, Solar, 1986.

Queremos destacar brevemente algunas novedades que introduce en este período la Teatrología argentina. Por un lado, la Filosofía del Teatro[25], desarrollada en el siglo XXI, y que propone el estudio del teatro como acontecimiento y su base en el convivio, la reunión de cuerpo presente. Filosofía del Teatro, al menos en una triple dirección: se trata de pensar el teatro desde las preguntas radicales de la Filosofía, pensar el pensamiento que está inscripto en, desde, para las prácticas teatrales (una Filosofía de la Praxis Teatral), pensar una Filosofía de las Ciencias del Teatro (es decir, la dimensión epistemológica: el análisis de las condiciones de producción de conocimiento y validación de la Teatrología).

En segundo lugar, el Teatro Comparado[26], disciplina de amplio desarrollo en la Argentina de la Postdictadura, que consiste en el estudio de los fenómenos teatrales a partir de los problemas de la territorialidad, la inter-territorialidad y la trans-territorialidad, considerados desde perspectivas diversas y como forma de superación y ampliación de los límites tradicionales del concepto de teatro y literatura nacionales. Poco a poco se han diversificado las áreas internas: Tematología, Morfología, Poética Comparada, Imagología, Estudios de Exilio, Cartografía, Historiología Comparada, Estudios de Traducción, Estética Comparada, Pedagogía Comparada, etc. Desde 2001 se cuenta con la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP), que ya ha organizado ocho congresos internacionales bianuales con sede itinerante en distintos puntos del país.

En tercera instancia, la creación de Escuelas de Espectadores, desde 2001, como laboratorios de investigación sobre la praxis de las audiencias.

Finalmente señalemos que en la Postdictadura se acentúa la valorización del pensamiento de los artistas (como ya señalamos, los artistas-investigadores) así como de un nuevo tipo de investigador, el participativo, que instala su laboratorio dentro mismo del campo teatral, en la escena, en la expectación, en el trabajo mano a mano con los artistas. Se observa una ruptura de la división del trabajo tradicionalizada (Europa produce teorías y Argentina las aplica a sus casos) para dar paso a la voluntad de producir nuevas teorías desde un pensamiento cartografiado en la Argentina. Los teatrólogos no sólo se limitan a aplicar/ejemplificar teorías provenientes de otros contextos. Esta diferencia se hace palpable cuando se confrontan las fundamentaciones de *Teoría del teatro* (1956) de Raúl H. Castagnino y *La escena presente* (2000) de Gastón Breyer[27]. Si el primero propone la sistematización de un fichero de lo dicho por pensadores europeos (centralmente franceses) para ser aplicado a la observación del teatro nacional, el segundo parte de la Heurística como ciencia de la formulación de

[25] Cfr. J. Dubatti, *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007; Id., *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel, 2010; Id., *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel, 2014; Id., *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue Universidad, 2009; Id., *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires, Atuel, 2016.

[26] Cfr. Id., *Para la historia del Teatro Comparado como disciplina sistemática en la Argentina*, en «Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado», <III>, 2011, n. 3, pp. 9-26.

[27] R.H. Castagnino, *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Nova, 1956; G. Breyer, *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*, Buenos Aires, Infinito, 2000.

nuevas preguntas, con base en la observación de las prácticas teatrales y la auto-observación en los procesos de creación artística.

En resumen, para concluir esta visión de conjunto y proceso, en el devenir de más de cien años de Teatrología (en un sentido amplio y más complejo), observamos la progresiva emergencia y convivencia de la historia fáctica, la Filología, la Lingüística, la Estilística, la Poética, la Sociología, la Semiótica y, más actualmente, la Filosofía del Teatro y el Teatro Comparado como bases teóricas, metodológicas y epistemológicas. Estas líneas no se superan entre sí, sino que coexisten y se alimentan mutuamente.

Marie-Christine Lesage

LES ÉTUDES THÉÂTRALES AU CARREFOUR DE L'INTERMÉDIALITÉ ET DE L'INTERDISCIPLINARITÉ

L'objectif de cet article n'est pas de présenter une étude élaborée qui offrirait un regard englobant sur la situation des recherches actuelles en théâtre au Québec[1]. Les études théâtrales québécoises, comme l'a rappelé Yves Jubinville[2], se situent au carrefour de deux traditions théoriques distinctes, soit celle française (laquelle valorise la distinction des études théâtrales, suivant des approches qui empruntent soit à l'anthropologie théâtrale, à l'esthétique, à la sémiotique ou à la philosophie) et celle américaine (axée davantage sur les Performance et Cultural Studies). Je souhaite ici faire état, sans viser l'exhaustivité, des théories intermédiales et interdisciplinaires qui se sont affirmées ces vingt dernières années dans le champ des études théâtrales nord-américaines et qui témoignent d'un déplacement épistémologique sensible, lequel trouve sa source dans un ensemble de phénomènes complexes (parmi lesquels figurent la transformation des pratiques théâtrales et la montée en force de la recherche ancrée à la pratique).

La théorie théâtrale a, ces dernières années, adoptée en majorité les Performance Studies pour l'analyse de la scène contemporaine, inspirée en cela par les écoles de pensée américaines: à cet égard, les travaux de Josette Féral[3] ont effectué une synthèse théorique complète des théories performatives appliquées à la scène contemporaine. De façon concomitante, la théorie de l'intermédialité a fait son chemin à partir des arts médiatiques et du cinéma pour se développer, grâce notamment aux travaux de Jean-Marc Larrue[4], dans le champ des réflexions sur le théâtre moderne et

[1] Le Québec, unique province francophone du Canada, est un centre important d'activités et d'études théâtrales. La plupart des universités québécoises ont des programmes en théâtre et des équipes de recherche actives dans le domaine. Montréal compte deux universités francophones, l'université de Montréal et l'université du Québec à Montréal (UQAM), cette dernière ayant fondé l'École supérieure de théâtre. Des deux universités anglophones, McGill et Concordia, seule Concordia offre un programme entièrement dédié au théâtre. L'université Laval, dans la ville de Québec, a un programme en théâtre et une équipe de recherche, ainsi que l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC) qui bénéficie d'une Chaire de recherche du Canada en Dramaturgie sonore.

[2] Y. Jubinville, *Points tournants. Bilan et perspectives des études théâtrales au Québec*, dans «Tangence», <XLI>, 2012, n. 100, pp. 121-132.

[3] Josette Féral a été professeure à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM où elle a dirigé, avec Louise Poissant, un groupe de recherche axé sur Performativité et effets de présence, lequel a donné lieu à plusieurs colloques et publications, parmi lesquelles *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal, PUQ, 2012. Pour les théories de la performativité, voir son ouvrage *Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.

[4] Jean-Marc Larrue figure parmi ceux qui, au Québec, ont effectué un travail visant à théoriser les rapports entre théâtre et intermédialité, et ce dans la foulée des travaux mis en place au sein du Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (CRIalt) de l'université de Montréal. Ses travaux récents portent sur l'histoire médiale du son au théâtre: J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Le son du théâtre*, Paris, CNRS édition, 2016. Il a aussi fait paraître un ouvrage

contemporain. Ces recherches, développées au sein du Centre de recherches intermédiales en art, littérature et techniques (CRIalt) de l'université de Montréal, ont ouvert un chantier de réflexions très pertinent pour le renouvellement des études de la scène contemporaine. L'intermédialité ne constitue pas une approche proprement canadienne, mais elle fait partie des théories qui ont eu un impact notable dans le champ des études théâtrales, de concert avec les Performance Studies. Cet article propose donc, dans un premier temps, une brève mise en contexte de cette épistémologie, suivie d'un survol des dernières recherches touchant le domaine du théâtre. Dans un deuxième temps, une mise à jour des notions d'interdisciplinarité et d'interartistique pour l'étude de la scène contemporaine sera présentée, étant donné leur importance pour penser la scène contemporaine.

Intermédialité et théâtre

Le développement des études intermédiales dans le champ du théâtre et, plus largement, des arts vivants s'est fait tardivement; selon Jean-Marc Larrue

> [c]e retard des études théâtrales à s'ouvrir à la pensée intermédiale – par rapport aux études cinématographiques ou médiatiques qui en ont été le berceau – n'est pas anodin, il est révélateur d'une dynamique et de valeurs théâtrales qui se sont précisément construites sous la pression croissante de l'intermédialité mais aussi contre elle, tel que cela se manifeste depuis l'apparition des premières reproductions technologiques du son et de l'image au XIX[e] siècle[5].

La théorie de l'intermédialité est le produit de la révolution médiatique puis numérique, laquelle aurait révélé une épistémologie portant un regard renouvelé sur des phénomènes relevant des médias de masse, des technologies et de la culture[6]. Née en Allemagne dans les années 1990[7], cette approche s'est rapidement développée en Amérique du Nord, notamment autour de la publication, en 1999, de *Remediation: Understanding New Media* de Jay David Bolter et Richard Grusin[8]. L'approche intermédiale a alors offert une théorie qui s'est révélée particulièrement fertile et pertinente pour l'étude des relations entre les arts et les technologies, et notamment pour penser le théâtre dans ses interactions avec les différents médias. À son origine, la théorie intermédiale s'est principalement intéressée à la manière dont les médias se redéfinissent entre eux, et ce en fonction de l'apparition de ce que Bolter et Grusin appelaient les «nouveaux médias». Cette perspective a depuis été nuancée, voire remise en question,

collectif qui fait le point sur les recherches touchant aux rapports entre théâtre et intermédialité: *Théâtre et intermédialité*, Rennes, Presses universitaires du Septentrion, 2015.

[5] Id., *Introduction*, dans Id. (dir.), *Théâtre et intermédialité*, cit., p. 15.

[6] Pour un historique de cette approche, voir Id., *Du média à la médiation: les trente ans de la pensée intermédiale et la résistance du théâtre*, dans Id. (dir.), *Théâtre et intermédialité*, cit., pp. 27-56.

[7] Voir M. Froger et J.E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus, 2007.

[8] J.D. Bolter and R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

par certains intermédialistes comme le note Larrue dans son livre[9], mais surtout elle a été élargie assez rapidement à l'étude des arts et notamment des performances médiatisées, soit celles qui font intervenir des dispositifs technologiques.

Au cœur de la notion d'intermédialité on retrouve le terme *média*, lequel renvoie dans son usage courant aux médias de communication. Or, son utilisation intermédiale met plutôt de l'avant les caractéristiques techniques, les supports et la matérialité des productions culturelles étudiées. Le concept de média «comprend non seulement les dispositifs de communication, mais aussi les différentes disciplines artistiques ou pratiques culturelles, les "médiums" au sens communément établi en histoire de l'art, soit la matière d'expression, ainsi que les "matérialités" diversement impliquées dans la production culturelle discursive»[10]. Selon Larrue, «[s]'ils se distinguent des "autres" médias par certaines qualités et fonctions qui en font, selon l'expression de Lars Elleström, des "médias qualifiés", les arts n'en sont pas moins des médias»[11], en ce qu'ils sont aussi fondés sur des caractéristiques techniques, des supports matériels et des réseaux qui les mettent en rapport avec les autres arts, les technologies et des pratiques sociales de production et d'appropriation. Cette utilisation du mot média pour parler des arts ne va pas sans créer une certaine confusion, aussi peut-on lui préférer la notion de *médialité* qui a l'avantage de mettre l'accent sur les dynamiques émergentes des formes d'interactions mises en jeu entre les éléments (supports matériels, techniques) qui composent une œuvre et entre les différents types de production (socialité, économie, institutionnalité) avec lesquels elle s'articule. En somme, l'étude de la médialité de l'art est fondée sur l'analyse des matérialités ainsi que sur le réseau d'interactions (social, institutionnel), et non sur une analyse structurale de contenu. L'intermédialité propose de considérer la relation entre les médias comme un objet d'étude à part entière. Comme l'explique Rémy Besson:

> L'intérêt des chercheurs s'inscrivant dans cette perspective est alors moins porté sur le contenu d'une forme de création strictement circonscrite, que sur ce qui se joue entre les éléments qui la composent ou entre les différents types de production avec lesquels elle s'articule. L'intermédialité n'est donc pas pensée comme une propriété relative à un objet, mais comme correspondant à un changement de perspective de la part du chercheur, de celui qui observe le monde. Au départ, il y a donc un enjeu épistémologique[12].

[9] Larrue se réfère entre autres à l'ouvrage de L. Gitelmen, *Always Already New: Media, History and the Data of Culture*, Cambridge-London, MIT Press, 2008.

[10] Cette définition est reprise du site du Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (CRIalt) de l'université de Montréal (http://crialt-intermedialite.org/fr/pages7/), lequel figure parmi les premiers à avoir développé un espace de recherche interdisciplinaire, réunissant littérature, histoire de l'art, cinéma et théâtre autour d'une épistémologie commune. Le premier élément conceptuel circonscrit sur l'ancien site du CRI – lors de sa fondation – était justement ce concept de média (voir http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/recherches_champ_principal.asp, dernière consultation: 13 mars 2017).

[11] J.-M. Larrue, *Du média à la médiation*, cit., p. 30.

[12] R. Besson, *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine*, dans «HAL», 2014, consulté à l'adresse suivante: https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2/document (dernière consultation: 13 mars 2017).

Cette approche privilégie une perspective interdisciplinaire permettant de prendre en compte la complexité de l'environnement social et culturel des phénomènes examinés ainsi que la multiplicité des points de vue exigée par l'étude des relations entre les arts et les technologies.

L'étude de la médialité des arts suppose de porter son attention sur les supports et techniques artistiques et médiatiques mis en jeu dans les œuvres observées. Par exemple, le son enregistré peut avoir une diversité de supports techniques de captation et de diffusion: le CD, le disque Vinyl, le MP3 avec différents types de haut-parleur. L'image enregistrée peut être projetée sur un moniteur télé, sur grand écran, sur des surfaces transparentes ou sur tout autre type de surface organique et inorganique. De même, l'étude portera sur les techniques employées pour chaque média, technologique ou pas, ce qui invite à s'intéresser au faire, à la fabrique intrinsèque à chaque média. Aussi importe-t-il de distinguer le média de son support et de ses techniques: le son et l'image enregistrées forment les médias, alors que le MP3 ou l'écran en constituent les supports, lesquels reposent sur des techniques. Dans les techniques et les supports choisis réside une pensée du média artistique: ces derniers n'étant pas neutres, leur étude permet de révéler les enjeux chaque fois renouvelés que soulèvent les différentes pratiques médiatiques et artistiques dans un contexte social, culturel et économique précis. L'analyse exige cependant d'examiner ces composantes en tenant compte des pratiques sociales de production, d'appropriation, de création des techniques et supports, afin de comprendre les milieux d'émergence des médias et des pratiques artistiques. Il s'agit de faire apparaître les socialités auxquelles appartiennent tels médias et pratiques artistiques, et inversement d'observer dans quelle mesure celles-ci créent de nouvelles socialités. Seront aussi pris en compte les rapports à l'économie du milieu et aux institutions (rapports de dépendance ou d'indépendance). En d'autres termes, l'intermédialité aborde les médias et les pratiques artistiques comme des phénomènes complexes, composés d'un tissu ramifié de processus, techniques, supports qui, en eux-mêmes, sont signifiants en ce qu'ils révèlent des dynamiques sociales: cette approche s'intéresse tout particulièrement à la manière dont les médias sont créateurs de milieux sociaux et collectifs, dans un contexte économique et institutionnel déterminé[13]. Il convient de souligner également l'importance du préfixe "inter" qui met de l'avant le fait que la médialité pose un regard sur ce qui est "entre" les phénomènes observés, sur ce qui départage les différences comme sur ce qui relie, et ce tant sur les plans qualitatif que quantitatif[14]. Aussi est-ce moins un média ou une œuvre en elle-même qui sera analysée que le réseau d'interactions dynamiques qui la constitue comme celui dans lequel elle s'insère: rapports synchroniques et diachroniques avec les autres arts et médias, avec la collectivité qui forme son milieu d'interactions ou son réseau, etc.

Le dernier concept sur lequel il convient de s'arrêter, étant donné son impact dans le champ de la pensée intermédiale, est celui de *remédiation*, qui a été développé par

[13] J.-M. Larrue, *Du média à la médiation*, cit., p. 28.
[14] Pour une discussion philosophique sur les significations du préfixe "inter" en intermédialité, lire É. Méchoulan, *Intermédialité: le temps des illusions perdues*, dans «Intermédialités», <I>, 2003, n. 1, pp. 9-27.

Bolter et Grusin, dans leur ouvrage intitulé *Remediation: Understanding New Media*. En repartant de la pensée de Marshall McLuhan, selon laquelle «le contenu d'un médium, quel qu'il soit, est toujours un autre médium», les auteurs définissent un média comme «ce qui remédie un autre média»: «tout média s'approprie les techniques, les formes et la signification sociale d'autres médias et tente de rivaliser avec eux ou de les refaçonner au nom du réel. Dans notre culture, un média ne peut jamais opérer isolément parce qu'il doit entrer en relation, de respect ou de rivalité, avec d'autres médias»[15]. Leur réflexion porte sur ce qu'ils nomment les «nouveaux médias» et met de l'avant l'idée suivant laquelle tout média est une convergence relationnelle qui agglutine d'autres médias préexistants; les médias sont des configurations dynamiques, en mouvement, qui se transforment continuellement; tout nouveau média est la remédiation de médias plus anciens. Deux stratégies caractérisent ces dynamiques, soit l'immédiateté (ou transparence) et l'hypermédialité (ou opacité)[16]. Dans le premier cas, le média est dit «transparent» parce qu'on oublie ses supports et matérialités au profit de la forme représentée; dans le second cas, le média est dit «opaque» parce que les médiations et interfaces sont rendues visibles, voire multipliées. Si l'immédiateté tend à faire croire à l'illusion de ce qui est représenté (pensons à la perspective qui signifie "voir à travers"), l'hypermédialité vise au contraire à faire prendre conscience de l'acte de représentation en attirant l'attention sur les médiations en jeu, en les exposant. Les processus de remédiation prennent appui sur ces deux stratégies pour reconfigurer et refaçonner les médias.

Le concept de remédiation a été très fertile pour penser les dynamiques intermédiales, toutefois il a récemment été l'objet de critiques importantes touchant notamment au fait que la remédiation, ses stratégies, se ferait au nom du réel, c'est-à-dire en cherchant à atteindre une expérience "authentique" du réel. L'autre critique adressée au concept concerne la conception progressiste de la théorie: les nouveaux dispositifs médiatiques absorberaient les anciens suivant une poussée toujours plus grande en regard du désir d'illusionnisme plus puissant. Or, comme l'explique Larrue, «tout processus de remédiation n'entraîne pas l'apparition d'un nouveau média. Il crée aussi des perdants, produits ratés, des déchets, déclenche des réactions imprévisibles et chaotiques. […] Qu'advient-il des médias qui ne survivent pas à leur remédiation?»[17]. Dans le contexte d'une approche théorique intermédiale pour l'analyse du théâtre, il faut rappeler d'une part que ce dernier ne met pas systématiquement en place des dispositifs de représentation visant l'illusion du réel, aussi la question ne se pose-t-elle pas avec autant d'acuité que pour la théorie des médias. D'autre part, le théâtre serait, suivant Chiel Kattenbelt[18], un «hypermédia» agglutinant d'autres médias sans jamais être absorbé par aucun d'entre eux; au contraire, le théâtre se refaçonnerait au contact de «nouveaux médias» sans cesser d'exister

[15] J.D. Bolter and R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, cit., p. 65 (notre traduction).
[16] Traduction de "immediacy" et "hypermediacy".
[17] J.-M. Larrue, *Du média à la médiation*, cit., p. 38.
[18] Voir: F. Chapple and C. Kattenbelt (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam, Rodopi, 2007; S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt *et al.* (eds.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

comme art. Les concepts de médiation transparente ou opaque, associés au processus de remédiation, permettent, dans le champ des études théâtrales, d'identifier le régime des valeurs représentationnelles des œuvres scéniques avec une certaine précision, en explicitant les choix et les modalités de fabrique perceptive privilégiés par les artistes: on peut dire que, de façon générale, la transparence met l'accent sur la plénitude de l'expérience immersive du spectateur, alors que l'opacité vise davantage la prise de conscience, critique et/ou ludique, des différents filtres, médiations, dispositifs qui déterminent sa perception, son rapport à la représentation et, par extension, au monde qui l'environne. Ces deux dynamiques permettent d'analyser avec une certaine précision les interactions entre les arts et les technologies dans les créations scéniques, tout en observant comment ces derniers s'agglutinent, se mettent en tension, ou encore, si la médialité d'un art ou d'une technique tend à absorber celle d'un autre art, à le rehausser, à le reconfigurer, etc.

Dans l'ouvrage collectif paru en 2015 sous sa direction, Larrue propose un premier grand état des travaux sur les rapports entre théâtre et intermédialité. En introduction, il explique:

> Les théoriciens de théâtre ont tardé à intégrer l'intermédialité à leurs approches analytiques de la scène et de son histoire. À prime abord, cela étonne puisque le théâtre est non seulement un média – comme tous les autres arts […] –, c'est un média de médias ou, pour reprendre le concept de Chiel Kattenbelt, c'est un "hypermédia" en ce que, d'une part, il est composé de divers médias, techniques et technologies médiatiques, et d'autre part, il en préserve l'intégrité et ce que, en termes intermédiaux, on appelle l'opacité[19].

L'idée du théâtre comme hypermédia, si elle est séduisante, a trouvé peu d'écho dans les études théâtrales francophones du Canada. Une résistance demeure en ce qui a trait à l'assimilation du théâtre à un média. La conceptualisation qu'en a faite Kattenbelt, reprise par Larrue, présente néanmoins plusieurs points d'intérêts, mais le terme d'hypermédia draine avec lui une connotation qui semble réduire le théâtre à un dispositif technologique, même si ce n'est pas le sens que lui attribue la théorie de l'intermédialité. La définition donnée par Kattenbelt visait plutôt à souligner le fait que le théâtre est un lieu d'interactions entre les arts et les technologies: «the art forms of theatre, opera and dance meet, interact and integrate with the media of cinema, television, video and the new technologies»[20]. Le théâtre est envisagé comme l'espace intermédial par excellence en vertu du fait qu'il est fondé sur l'interaction de différents langages et matières artistiques et techniques, et qu'il serait de surcroît un art performatif de "l'inter".

Le théâtre est envisagé comme un art qui recourt à une pluralité de médiations dont la théorie intermédiale permet d'analyser des processus de transferts, d'agglutination, de recyclage, de reconfiguration des arts et médias les uns par les autres.

[19] J.-M. Larrue, *Introduction*, cit., p. 15.
[20] F. Chapple and C. Kattenbelt, *Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance*, in Eae. (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*, cit., p. 24.

«Le principal impact du concept d'hypermédialité proposé par Chiel Kattenbelt sur la pensée intermédiale», explique Larrue, «a été de révéler l'existence d'autres régimes d'interactions médiatiques et technologiques qui ne relèvent pas de la logique remédiante et qui n'en ont pas la logique cannibale»[21]. En fait, il faudrait dire qui ne relèvent pas de la logique progressiste et déterministe développée initialement par Bolter et Grusin, laquelle n'a aucun sens dans le contexte des études sur la scène contemporaine, toutefois, la notion de remédiation expurgée de cette idée demeure d'un grand intérêt pour l'analyse. Étant donné l'importance qu'elle accorde à l'étude des matérialités techniques, cette approche se révèle particulièrement adéquate pour l'observation des dispositifs technologiques numériques et virtuels sur la scène contemporaine. À cet égard, Ralf Remshardt positionne la théorie intermédiale par rapport aux théories dominantes de la performance en critiquant le parti pris anthropologique des Performance Studies ainsi que leur "flou conceptuel":

> D'une part, la théorie [de la performance] n'a cessé de s'étendre, couvrant un champ toujours plus large. Plus ce champ s'étendait, plus il lui était difficile de rendre compte efficacement, et avec toutes les nuances requises, des nouvelles formes de performance qui apparaissaient, et cela a été particulièrement vrai lorsque la nouveauté était d'ordre intermédial. […] D'autre part, on sait l'influence déterminante qu'a exercée, sur la théorie de la performance, la critique déconstructiviste des notions centrales de présence et de corporéité. Mais en dépit de cela, la théorie de la performance n'a pas cessé de maintenir un rapport institutionnel et épistémologique étroit avec l'anthropologie et avec l'analyse de la performance culturelle[22].

Selon l'auteur, l'intermédialité permettrait de réfléchir au corps médié en scène sans privilégier les notions d'agentivité (centrale à la théorie de la performance) et de présence, qui ne seraient plus opératoires dans les créations numériques et virtuelles. La question d'une ontologie de la présence sur laquelle se fondrait l'art du théâtre constitue une des principales critiques que la théorie de l'intermédialité adresse aux études théâtrales sémiotiques et performatives. De son côté, Kattenbelt suggère que l'intermédialité, dans ses derniers développements, serait la forme la plus radicale de performativité[23].

L'intermédialité se présente aujourd'hui comme une épistémologie qui affirme pouvoir englober l'étude de tous les phénomènes artistiques et médiatiques, étant donné ses présupposés voulant que tout art soit un média qualifié et que toute perception soit médiatisée de façon transparente ou opaque. Il n'empêche que d'autres manières d'envisager la scène contemporaine trouvent leur place au sein des études théâtrales et peuvent cohabiter aisément avec les concepts développés par cette approche issue des médias. À cet égard, l'interdisciplinarité artistique observée en arts vivants présente, depuis une vingtaine d'années, des modalités renouvelées qui méritent réflexion.

[21] J.-M. Larrue, *Du média à la médiation*, cit., p. 42.
[22] R. Remshardt, *La performance médiatisée, un défi aux études théâtrales*, dans J.-M. Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, cit., p. 59.
[23] C. Kattenbelt, *L'intermédialité comme mode de performativité*, dans J.-M. Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, cit., pp. 101-115.

Arts vivants et interdisciplinarité: l'interartistique en jeu

L'interdisciplinarité artistique, on le sait, a caractérisé chacun des mouvements des avant-gardes, soit celle historique au début du 20ème siècle puis celle américaine qui s'est déployée à partir de 1950. Or, depuis les années 1995, le phénomène a de nouveau gagné en importance sur la scène des arts vivants comme dans les arts visuels et médiatiques. Au début des années 2000, quelques publications[24] ont tenté de faire le point sur ce phénomène afin de saisir, tant du point de vue des créateurs que de la théorie, ce que ces pratiques émergeantes mettaient en jeu sur les plans artistique comme institutionnel. Loin de se limiter à des questions esthétiques, la question interdisciplinaire se posait cette fois de façon critique, en interrogeant plus spécifiquement les relations entre les arts et les disciplines telles qu'elles sont définies et transmises au sein des institutions (d'enseignement, subventionnaires, lieux de diffusion artistique, etc.). Patrice Pavis[25] figure parmi les rares théoriciens de théâtre qui ont effectué une distinction conceptuelle visant à démêler l'interdisciplinarité théorique de celle relevant des pratiques artistiques. Il existe en effet deux manières d'envisager l'interdisciplinarité: du côté des savoirs théoriques et de l'épistémologie, et du point de vue des pratiques artistiques. L'interdisciplinarité au sens strict, explique-t-il, est une confrontation de disciplines constituées, de méthodologies et de théories provenant d'horizons épistémologiques différents. Aussi importe-t-il de différencier cette dernière de la «rencontre de plusieurs arts à l'intérieur de la représentation théâtrale ou de la performance»[26], ce qui relève de "l'*interartistique*". Nous avons adopté ce terme proposé par Pavis, qui demeure malheureusement trop peu employé par la critique universitaire pour discriminer l'interdisciplinarité comme critique épistémologique de l'interaction entre des pratiques artistiques diverses au sein d'une création scénique. La réflexion sur l'interartistique a souvent été faite sous le chapeau général de l'interdisciplinarité sans qu'un examen plus rigoureux de l'histoire du concept, lequel s'inscrit dans une histoire de la connaissance au 20ème siècle, ne soit effectué. Et cela est sans compter la prolifération des préfixes tels que "multi-", "pluri-", "trans-", voire in-disciplinaires, qui ont été utilisés plus ou moins indistinctement! Aussi, avant de traiter de l'interartistique comme phénomène caractérisant les arts vivants actuels, apparaît-il essentiel de faire le point sur la notion même d'interdisciplinarité, laquelle a été pensée avec attention en sciences humaines: ces réflexions permettront de nourrir et d'éclairer la conceptualisation de l'interartistique.

[24] Parmi les publications québécoises, on retiendra: L. Hugues et M.-J. Lafortune (dir.), *Penser l'indiscipline. Recherches interdisciplinaires en art contemporain*, Montréal, Optica, 2001; G. Laramée, *L'espace traversé: réflexions sur les pratiques interdisciplinaires en art*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2001; S. Laflamme, *Recherche interdisciplinaire et réflexion sur l'interdisciplinarité*, dans «Nouvelles perspectives en sciences sociales: revue internationale de systémique complexe et d'études relationnelles», VII, 2011, n. 1, pp. 49-64.
[25] Cette réflexion a été publiée dans un dossier de la revue québécoise «L'Annuaire théâtral» qu'il a dirigé et qui s'intitule *Méthodes en question* (<XVII>, 2001, n. 29).
[26] P. Pavis, *Les études théâtrales et l'interdisciplinarité*, dans «L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales», <XVII>, 2001, n. 29, p. 14.

L'interdisciplinarité

Le premier constat qui s'impose face à la notion d'interdisciplinarité est qu'elle est intrinsèquement reliée à celle de discipline, en ce qu'elle désigne un "entre" disciplines qui *a priori* demeure ancré dans ces dernières. Avant de traiter des modalités de cet inter, il n'est pas inutile de mettre brièvement en contexte la notion de discipline. On le sait, chaque discipline renvoie à un domaine de connaissances, de savoirs ainsi qu'à un mode de transmission propre: dans le domaine des arts, l'université et les écoles professionnelles enseignent un corps de savoirs et des techniques qui doivent être maîtrisés pour que l'élève puisse être qualifié sur le plan professionnel. La nature de l'université comme institution n'a cessé de contribuer à la consolidation des disciplines qu'elles soient scientifiques, humaines ou artistiques. Dans l'introduction de l'ouvrage qu'il a consacré à l'interdisciplinarité, Joe John Moran explique: «[t]he development and consolidation of disciplines in the modern era was fundamentally related to both the growth of universities and the increasing complexity of European societies»[27]. Une fois que les différentes disciplines se sont établies et se distinguent les unes des autres au sein de l'université, elles tendent à défendre leur territoire en développant un type de discours exclusif, ce qui amène l'auteur à affirmer que les disciplines sont fondées sur des constructions discursives[28]. Le chercheur français Edgar Morin[29] précise, pour sa part, que les disciplines scientifiques (humaines et artistiques pourraient-on ajouter) sont construites par les institutions, qu'elles se sont instituées au 19ème siècle avec la formation des universités modernes. Il souligne également que chaque discipline construit son objet de recherche et que le risque de l'hyperspécialisation est d'oublier cet état de fait. Enfin, Patrice Loubier rappelle que

> toute discipline, en tant que branche du savoir, implique un savoir-faire qui s'enseigne et qui suppose, pour qui veut le maîtriser, de se soumettre à un processus de *formation*. Le mot discipline ne désigne pas seulement la matière enseignée et apprise mais aussi la réalité institutionnelle d'un mode de transmission dans lequel l'individu se voit inculquer par un maître un système de normes, de valeurs et de façons de faire[30].

Dans ce contexte, l'interdisciplinarité se constitue potentiellement, écrit Julie Thompson Klein[31], comme critique de la spécialisation académique car elle interroge les structures et valeurs dominantes de la connaissance et de l'éducation dans le but de les transformer, voire de les transgresser. On pourrait ajouter qu'elle est le plus souvent liée à des questions épistémologiques. Dans le domaine du théâtre, on

[27] J.J. Moran, *Interdisciplinarity*, London-New York, Routledge, 2002, p. 4. Dans son introduction, l'auteur effectue une synthèse de l'histoire des disciplines.
[28] *Ibid*., p. 14.
[29] E. Morin, *Sur l'interdisciplinarité*, 2004, http://ciret- transdisciplinarity.org/bulletin/b2c2.php (dernière consultation: 13 mars 2017).
[30] P. Loubier, *Du moderne au contemporain. Deux versions de l'interdisciplinarité*, dans L. Hugues et M.-J. Lafortune (dir.), *Penser l'indiscipline*, cit., p. 24.
[31] J. Thompson Klein, *A Taxonomy of Interdisciplinarity*, in C.L. Van Doren (ed.), *A History of Knowledge. Past, Present and Future*, New York, Carol, 1991.

a pu observer ces dernières années que le déplacement des pratiques scéniques vers l'interartistique, le performatif et les arts médiatiques a entraîné des questionnements discursifs et épistémologiques au sein de la discipline des études théâtrales, au point où s'est fait sentir la nécessité d'interroger ces dernières: faut-il parler des arts vivants interartistiques sans chercher à distinguer le théâtre de la danse, de la performance, voire de la performance musicale ou médiatique? Pavis affirme qu'avec les années 1990, s'est clôturée l'ère de la mise en scène comme art et comme théorie, avant d'ajouter: «Mais, aujourd'hui, depuis les années 1990, c'est l'objet même des études théâtrales qu'il convient de réévaluer tout autant que l'objet théâtral ou spectaculaire dont la nature interartistique lui vaut parfois le titre de *interdisciplinary performance* (spectacle interdisciplinaire)»[32]. Les discours universitaires se doivent de renouveler leurs approches afin de réajuster les rapports entre théorie et pratique. Il est clair que les formes interartistiques tendent à faire pression sur ce qui délimite la discipline théâtrale au sein des institutions[33]. L'interdisciplinarité théorique s'impose comme une avenue incontournable dans ce contexte où de plus en plus de pratiques œuvrent dans les interstices et l'entre-disciplines.

L'interdisciplinarité représente donc la possibilité de relier les savoirs entre eux en s'opposant à l'hyperspécialisation des disciplines (que certains auteurs associent à une vision unitaire du monde). Elle serait apparue, selon Morin, «d'abord dans le domaine scientifique, en réaction à l'hyperspécialisation disciplinaire, mais également pour faire face à de nouveaux phénomènes ou objets de recherche, qui exigeaient de faire appel à plusieurs disciplines pour être étudiés»[34]. Moran de son côté fait observer que le premier emploi du terme dans les sciences sociales remonte aux années 1920 et qu'il devient d'usage plus courant dans les sciences humaines après la Seconde Guerre mondiale[35]. Les auteurs s'entendent tous pour distinguer l'interdisciplinarité de la multidisciplinarité, cette dernière relevant d'une juxtaposition des disciplines sans qu'il n'y ait intégration et interaction entre celles-ci. Thompson Klein précise que l'utilisation d'une discipline pour constituer une mise en contexte (historique, philosophique ou autre) d'une autre discipline relève de la multidisciplinarité et non de l'interdisciplinarité. Cette dernière requiert plutôt des collaborations intégratrices de connaissances hétérogènes qui soient fondées sur des interactions dynamiques entre les méthodes, théories, pratiques et épistémologies différentes[36]. L'interdisciplinarité

[32] P. Pavis, *Les études théâtrales et l'interdisciplinarité*, cit., p. 15.
[33] Un des objectifs du projet de recherche subventionné que nous menons à l'université du Québec à Montréal (UQAM), intitulé *La scène interartistique contemporaine (1990-2016): une théâtralité au carrefour des arts visuels et médiatiques* (CRSH, 2016-2018), est justement de développer une théorisation ancrée aux pratiques interartistiques, afin de renouveler les méthodologies et théories pour la recherche théâtrale, en dialoguant avec les praticiens. Ce projet est né, entre autres, du constat qu'une majorité d'étudiants aux cycles supérieurs en théâtre développaient des recherches se situant à la jonction du théâtre, des arts visuels et médiatiques, et que les méthodes existantes en études théâtrales, plutôt axées sur la mise en scène, apparaissent insuffisantes pour traiter de ces pratiques.
[34] E. Morin, *Sur l'interdisciplinarité*, cit.
[35] J.J. Moran, *Interdisciplinarity*, cit., p. 15.
[36] J. Thompson Klein, *A Taxonomy of Interdisciplinarity*, cit., p. 18.

peut restructurer des approches existantes et permettre d'analyser des questions et problèmes qui ne relèvent pas de disciplines spécifiques. Thompson Klein effectue une vaste et complexe taxonomie des différents possibles interdisciplinaires en recherche, distinguant les formes plus générales (telle la théorie de la complexité) de celles coopératives (*bridge building*), spécifiques, méthodologiques et restructurantes. Dans ce dernier cas, les catégories traditionnelles qui ancrent les disciplines sont questionnées et les frontières entre elles commencent à s'effacer, pavant la voie à une cohérence théorique alternative[37]. Moran de son côté défend l'idée, en s'inspirant entre autres de la pensée de Barthes, que l'interdisciplinarité se doit d'être transformative et productrice de nouvelles formes de connaissance dans sa façon de s'engager avec chaque discipline distincte. Critique plutôt que synthétique (elle ne vise pas une synthèse ou une quelconque totalité des savoirs), elle tend à être mobilisée pour résoudre des problèmes qui ne peuvent être réfléchis sous l'angle d'une seule discipline et, par ricochet, elle soulève des interrogations épistémologiques sur la nature des connaissances disciplinaires.

La valeur du terme interdisciplinarité réside également dans sa flexibilité, et plus précisément celle de son préfixe – qui renvoie autant à l'idée de connexions entre disciplines, qu'à celle d'interstices, d'espacements, d'écarts et d'entre-deux –, aussi n'est-il pas possible ni souhaitable de fixer la notion sur le plan théorique et méthodologique. En somme, elle constitue une approche qui envisage la complexité des phénomènes observés sans les réduire à un angle disciplinaire; elle représente aussi un moment critique des savoirs disciplinaires, qui ouvre une réflexion épistémologique transformative, potentiellement productrice de nouveaux modes de connaissance; enfin, dans sa forme la plus radicale, elle est transgressive et indisciplinée: «Salter and Hearn call interdisciplinarity the necessary "churn in the system", aligning it with a dynamic striving for change that disturbs continuity and routine. This imperative is signified in a new rhetoric of "anti", "post", "non", and "de-disciplinary" that is prominent in Cultural Studies»[38]. La volonté de déconstruire le savoir disciplinaire et les frontières qui les sépare est représentée de façon éloquente dans les Cultural Studies et les Performances Studies, qui ont décloisonné les objets et enjeux de la recherche et de la pensée disciplinaire traditionnelle, en faisant apparaître les valeurs normatives, discursives et politiques sous-jacentes aux disciplines.

Dans le champ des études en arts et culture, les approches des Cultural Studies, des Visual Studies et de l'intermédialité se réclament toutes de l'interdisciplinarité. Pavis rappelle qu'il faut se garder de confondre interdisciplinarité et Cultural Studies, ces dernières constituant «un ensemble d'études où le littéraire ainsi que l'art élitaire ne sont plus le point focal de l'observation et où l'on étudie l'ensemble des productions culturelles de masse»[39]. L'interdisciplinarité est une confrontation critique de méthodes et théories qui exige une méthodologie précise (laquelle est explicitée par Klein dans sa taxonomie) si l'on veut éviter de tomber dans l'écueil de l'éclectisme.

[37] *Ibid*., p. 21.
[38] *Ibid*., p. 23.
[39] P. Pavis, *Les études théâtrales et l'interdisciplinarité*, cit., p. 15.

L'intermédialité se réclame aussi de l'interdisciplinarité en raison de la diversité de ses objets d'études (cinéma, arts médiatiques, arts de la scène) qui sont croisés avec les théories des médias. Quant aux Visual Studies et à l'iconologie, W.J.T. Mitchell présente un autre point de vue critique concernant l'interdisciplinarité qui mérite qu'on s'y attarde. Tout comme Thompson Klein et Moran, mais avec plus de mordant dans ses propos, il critique les études qui se sont faites sous le chapeau de l'interdisciplinarité mais qui, selon lui, ne relèvent aucunement de cette dernière:

> In these safer forms of interdisciplinarity, one could conduct "comparative" studies of the arts within familiar historicist frameworks, or applied tested sociological or literary or psychoanalytic or semiotic methods to art historical problems and be sure of getting results. […] Interdisciplinarity, in short, is a way of seeming to be just a little bit adventurous and even transgressive, but not too much[40].

Recourir à une discipline pour en éclairer une autre ne relèverait pas de l'interdisciplinarité au sens strict mais d'un usage multidisciplinaire, ou encore, d'une interdisciplinarité instrumentale pour reprendre le terme de Klein. Et comme le note Pavis, les études théâtrales ont construit leur champ d'études en empruntant à diverses disciplines des sciences humaines (anthropologie, sémiologie, sociologie, etc.) sans pour autant se réclamer de l'interdisciplinarité. Selon Mitchell, il existerait trois formes d'interdisciplinarité: la première, du type *top-down*, vise une convergence pyramidale des théories qui pourraient être englobées par une métathéorie, un métalangage ou une épistémologie générale pour l'étude de la culture (ce que la sémiologie a tenté de faire et que l'intermédialité aujourd'hui cherche peut-être à imposer); la seconde, du type *bottom-up*, est une approche interdisciplinaire dictée par un problème ou un événement spécifique, en réponse à des sujets d'actualité (les Gender Studies, Cultural Studies, entre autres, constituent les modèles principaux de ce type de recherche); la troisième, *inside-out*, serait le moment indiscipliné et anarchiste, un moment de rupture où une discipline est secouée de l'intérieur et/ou de l'extérieur et remise en question.

> My real interest, in other words, has not been in interdisciplinarity so much as in forms of "indisciplines", of turbulence or incoherence at the inner and outer boundaries of disciplines. If a discipline is a way of insuring the continuity of a set of a collective practices (technical, social, professional, etc.), "indiscipline" is a moment of breakage or rupture, when the continuity is broken and the practice comes into question[41].

Cette "indisciplinarité" rejoint le moment transgressif de l'interdisciplinarité identifié par Thompson Klein tout en faisant écho à l'exigence transformatrice que cette dernière se doit d'avoir face aux disciplines instituées selon Moran. Mais Mitchell en fait un moment critique et chaotique de la pensée, toujours appelée à se reconfigurer ensuite en une nouvelle "routine".

[40] W.J.T. Mitchell, *Interdisciplinarity and Visual Culture*, in «Art Bulletin», LXXVII, 1995, n. 4, p. 540.
[41] *Ibid*., p. 541.

L'interdisciplinarité comme confrontation des disciplines forme certainement le moment d'une critique épistémologique saine, qui pointe les insuffisances de certaines théories à un moment précis de leur histoire et face aux mouvements et transformations du terrain et des pratiques qu'elles observent et cherchent à analyser. Les études théâtrales, on l'a dit, ont sûrement besoin d'un brassage épistémologique et méthodologique pour adapter leurs méthodes aux transformations des pratiques et des disciplines artistiques. Toujours selon Pavis,

> [l]a crise de la recherche universitaire, notamment historique, dramaturgique, sémiologique, provient sûrement de la triste constatation que cette recherche ne semble nullement intéresser les gens de théâtre. C'est donc à nous, théoriciens et universitaires, d'inventer un nouvel usage de l'interdisciplinarité qui ne soit pas une fin en soi, mais qui aide les praticiens à réinvestir immédiatement dans leur pratique ce que "notre" interdisciplinarité leur suggère parfois[42].

La théâtrologie devrait revoir ses rapports entre théorie et pratique de manière à faire se rencontrer les recherches des praticiens et celles des études par et celles de la recherche: là résiderait l'espace renouvelé d'une interdisciplinarité pleinement artistique, en dialogue avec la pratique.

L'interartistique

D'entrée de jeu, il importe de distinguer l'art théâtral, qui fait appel à différents langages visuels, sonores et médiatiques, de la création *interartistique*, laquelle renvoie plus spécifiquement à des processus de création fondés sur des dialogues complexes entre des pratiques autonomes. Si le théâtre fait appel à plusieurs langages artistiques, il le fait dans une perspective dramaturgique (textuelle comme scénique), aussi les arts sont-ils le plus souvent des instruments utilisés pour servir une vision de la mise en scène. Ils ne préservent pas nécessairement leur autonomie et leur identité propres: ils servent un propos, une image, une scène, une interprétation. En ce sens, l'idée du théâtre comme hypermédia avancée par Kattenbelt ne permet pas, à notre avis, de distinguer les modalités théâtrales habituelles de la rencontre des arts et médias de celles qui relèvent proprement de l'interartistique et donc de processus différents. Encore une fois, nous abondons dans le sens de Pavis qui, pour définir l'interartistique, affirme qu'il

> s'agit d'expérimenter des rencontres où chaque art s'obstine à maintenir son identité et ses principes. […] L'interartistique réside dans l'art d'utiliser au mieux ce que chaque art apporte d'unique tout en lui opposant une autre manière de signifier ou de représenter. L'incompatibilité ou la différence produit un effet de perspective qui oblige à reconsidérer chaque art et à le penser dans son rapport à l'autre[43].

[42] P. Pavis, *Les études théâtrales et l'interdisciplinarité*, cit., p. 18.
[43] *Ibid*., p. 23.

Ainsi, chaque création invente-t-elle des nouages entre les arts propres à déplacer les disciplines et leur rapport à la scène des arts vivants. Comme le suggère son préfixe, l'interartistique travaille dans la différence des arts, valorisant une interaction dynamique de pratiques diversifiées qui n'a plus rien à voir avec une quelconque idée de fusion harmonieuse entre les arts[44]. Ici, la réflexion ouverte sur l'interdisciplinarité permet de clarifier cet aspect: Moran distingue en effet une interdisciplinarité relevant d'une pensée traditionnelle (qu'il fait remonter aux philosophes grecs), laquelle vise une connaissance totalisante, d'une interdisciplinarité plus radicale qui questionne la nature même du savoir et les tentatives pour l'organiser. De plus, ajoute-t-il, le préfixe "inter" peut suggérer: «forging connections accross different disciplines; but it can also mean establishing a kind of undisciplined space in the interstices between disciplines, or even attempting to transcend disciplinary boundaries altogether»[45]. L'interartistique, tel que nous l'observons dans le champ de certaines pratiques contemporaines en arts vivants, relève précisément de cette dernière modalité plus radicale, qui tend à œuvrer dans les interstices entre les arts et pratiques, à inventer des liaisons parfois plus dissonantes, faisant du même coup pression sur les frontières qui, institutionnellement à tout le moins, séparent les arts et leurs disciplines. Les pratiques interartistiques, animées par des artistes qui inventent d'autres trajectoires créatrices, bousculent et interrogent de façon critique les normes disciplinaires qui structurent, entre autres, le champ du théâtre. Elles rejoignent en acte la forme critique et transgressive de l'interdisciplinarité théorique et elle en appelle du même coup à un ajustement du regard critique. Aussi a-t-on pu observer, au début des années 2000, une prolifération de l'appellation "arts indisciplinés"[46], et ce tant du côté des artistes que de leur commentateurs: cette indiscipline revendiquée comme écart face aux frontières qui définissent les disciplines artistiques cherchait à marquer la rupture avec une interdisciplinarité héritée des avant-gardes du 20ème siècle et à mettre de l'avant un changement de paradigme.

Le phénomène, en constante reconfiguration tout au long du 20ème siècle, paraît en effet caractériser, selon Nathalie Heinich, un régime de création distinct au sein de ce qu'elle nomme le «paradigme de l'art contemporain». La scène contemporaine est marquée par des mélanges hétérogènes et des traversées (in)disciplinaires, lesquelles font état de pratiques qui tendent à sortir de leur domaine spécifique pour travailler dans la *différence des arts*[47]. Les pratiques transversales, poursuit Heinich, bousculent à la fois les processus de création (traditionnellement fondés sur une

[44] La question de l'œuvre d'art totale ou du *Gesamtkunstwerk* wagnérien relève, en ce sens, d'une toute autre modalité, plus historique. Sur le sujet de l'œuvre d'art totale aujourd'hui, voir le livre édité par Danielle Cohen-Lévinas, *Le renouveau de l'art total*, Paris, L'Harmattan, 2004.
[45] J.J. Moran, *Interdisciplinarity*, cit., p. 15.
[46] Voir notamment: L. Hugues et M.-J. Lafortune (dir.), *Penser l'indiscipline*, cit.; V. Huys, *L'indisciplinarité de l'art*, Paris, PUF, 2012; L. Fernandez, *Éloge de l'indisciplinaire: du théâtral (ou non) dans le solo de danse contemporaine*, dans «Registres», <XIII>, 2008, n.13, pp. 76-92.
[47] La question de la différence des arts a été abordée par le philosophe Jean-Luc Nancy, *Les arts se font les uns contre les autres*, dans B. Bloch *et al.*, *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2000; et par P. Szendy et J. Lauxerois, *De la différence des arts*, Paris, IRCAM, 1997.

compétence artistique et technique de l'artiste) et les catégorisations génériques[48]. Le cloisonnement entre les arts, dont l'assise est la distinction des disciplines entre elles[49], n'a cessé de s'effranger. Aussi peut-on émettre l'hypothèse qu'une partie des pratiques habituellement associées uniquement à la scène théâtrale tend aujourd'hui à envisager cette dernière comme un *dispositif expérientiel* qui n'est plus réservé uniquement aux metteurs en scène, elle constituerait un espace potentiel à explorer par des praticiens de tous les horizons. Il est intéressant d'observer que des artistes issus des arts visuels et médiatiques se sont emparé de la scène théâtralisée, productrice de matérialités visuelles et sonores, pour créer des œuvres hybrides croisant formes plastiques et théâtralité, ou encore, nouveaux médias visuels/sonores et corps en scène. De la sorte, la distinction entre artiste visuel et de la scène tend parfois à s'estomper. Des artistes de la scène théâtrale font appel à des plasticiens, à des artistes sonores, à des informaticiens ou des ingénieurs pour développer des œuvres et dispositifs hybrides. La scène devient un lieu qui permet que se développent des dialogues renouvelés entre les pratiques, elle se transforme ainsi en un espace générateur de formes artistiques inusités et souvent inclassables. Inversement, nombre d'artistes de la scène troquent la scénographie pour l'installation et prennent leur distance avec la mise en scène, telle qu'elle a été fondée au 20ème siècle.

Le défi que pose la scène interartistique aux études théâtrales, du fait qu'elle décloisonne les frontières du théâtre, réside dans l'hétérogénéité et la diversité formelle des œuvres, qu'il devient difficile de raccorder à une discipline précise, ce qui complexifie à la fois l'analyse et la possibilité d'en faire l'histoire sur le plan esthétique. Le terme, privilégié par la critique spécialisée, de théâtre ou *scène performative* peut sembler de prime abord apporter une solution à cette question, en faisant du performatif un concept qui engloberait les décloisonnements disciplinaires du théâtre et des arts vivants. Mais le *performatif* ne permet pas d'analyser les processus interactionnels et différentiels qui composent les œuvres que nous nommons interartistiques, car la performativité, comme l'explique clairement Kattenbelt, est pensée comme une modalité esthétique de la scène:

> Une expression performative est une action intentionnelle, qui n'est pas simplement "performée" au sens (littéral) d'exécutée, mais qui est mise en scène. L'action de mettre en scène suppose, d'une part, l'existence d'un performeur, celui ou celle qui se présente et qui, ce faisant, crée son moi, son identité (sexuelle) et, d'autre part, un spectateur (celui ou celle qui, en adoptant la position de membre de l'assistance, aide le performeur à jouer son rôle). Se mettre en scène face à une assistance nous mène au concept de situation performative ou de performance[50].

Les situations performatives permettent en revanche de réfléchir à l'expérience scénique telle qu'elle est vécue et perçue par le spectateur, lequel est qualifié de plus

[48] N. Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014, pp. 137-141.
[49] P. Loubier, *Du moderne au contemporain*, cit.
[50] C. Kattenbelt, *L'intermédialité comme mode de performativité*, cit., pp. 102-103.

en plus comme un *experiencer* de l'œuvre, ce qui relève de l'analyse pragmatique et phénoménologique. Les études du spectateur comme acteur engagé dans une situation performative sont un apport actuel important de la pensée sur la scène contemporaine[51]. Cela dit, le sens de notre commentaire vise ici à distinguer la notion de performativité, qui permet de procéder à des analyses esthétiques de la scène théâtrale contemporaine, de la notion d'interartistique qui cherche à désigner des *praxis* avant toute chose, lesquelles – c'est une hypothèse – tendent à s'éloigner du modèle de la mise en scène (la mise en scène comme pratique, comme esthétique et comme façon de penser la scène). L'interartistique *n'est pas une esthétique*, elle relève plutôt de processus de création qui opèrent, pour chaque projet, de façon singulière et inédite: soit un artiste œuvre en faisant appel à plusieurs langages et médiums artistiques, soit un projet se forge en rassemblant des artistes et des chercheurs de divers horizons de pratiques, qui doivent inventer une façon de faire dialoguer leurs médiums et leurs langages respectifs. Entre les deux, il existe toute une série de variations et de possibles que les barrières disciplinaires ne gênent plus. Ainsi des *praxis interartistiques* peuvent-elles engendrer une multiplicité de formes performatives et représentationnelles comme une diversité d'esthétiques, lesquelles sont des qualités émergentes des processus complexes de création mis en œuvre. Pour aborder ces *praxis*, l'analyse gagnerait à emprunter les chemins d'une interdisciplinarité théorique du type *bottom-up*, pour reprendre l'appellation de Mitchell, c'est-à-dire à tenir compte de la nature hétérogène de l'œuvre et de ses processus pour déterminer les champs de recherche à convoquer. Ce sont les processus de création, là où se trament et s'inventent chaque fois des façons uniques de (dé)faire les arts constitués, par des interactions, des jeux différentiels et des dialogues entre des artistes, des chercheurs et leurs pratiques, qui méritent d'être auscultés. Une théorie des pratiques interartistiques ne peut se faire sans un travail sur le terrain où se fabriquent ces créations. Elle devrait documenter ces territoires qui se développent parfois en marge des circuits institutionnels, sans chercher à cartographier ou à capturer une esthétique qui, de toute façon, échappe à toute catégorisation, étant donné que la forme finale des œuvres dépend chaque fois des chemins empruntés comme des interactions inventées au cours de ce qui relève souvent d'une recherche au sein de la création.

Si les pratiques interartistiques invitent à emprunter les chemins d'une interdisciplinarité théorique du type *bottom-up* (Mitchell) et *bridge building* (Thompson Klein), elles peuvent aussi donner lieu à des reconfigurations théoriques plus radicales, que Klein nomme *restructuring interdisciplinarity*. Dans ce dernier cas, les catégories qui fondent les disciplines sont mises en question et une nouvelle cohérence conceptuelle peut naître de la confrontation des disciplines. Cela dit, il semble essentiel de développer une démarche théorique qui se compose à partir du terrain des pratiques, soit *in situ* (par l'observation de processus de création), soit par un travail avec les archives de création et complété par des entretiens avec les artistes, de façon à ce que la théorisation des pratiques interartistiques puisse émerger à partir de l'observation

[51] À cet égard, cet article de Kattenbelt propose une réflexion très pertinente pour aborder la question du spectateur comme experiencer.

de celles-ci, ce qui relève d'une *théorisation ancrée*[52]. Cette approche empirique propose une démarche au sein de laquelle une théorie ou des concepts s'élaborent à partir des données du terrain étudié (documents visuels, cahiers de création, entretiens et dialogues avec les artistes, observations *in situ*, recherches en archive) plutôt que de travailler avec un cadre théorique préconçu. Elle s'avère la plus adéquate pour conceptualiser les processus de création hétérogènes des pratiques interartistiques, et ce d'autant qu'elle permet de prendre en compte la perception et la manière dont les artistes eux-mêmes décrivent leur travail. Elle exige d'arrimer théorie et compréhension des pratiques, de nouer un dialogue avec les praticiens pour élaborer une pensée sur les œuvres observées. Les étapes de l'analyse ancrée à la pratique[53] (codification, catégorisation, mise en relation, intégration, modélisation et théorisation) permettent de faire émerger la multidimensionnalité des processus artistiques étudiés, sans les englober dans un système ou une métathéorie. Il s'agit plutôt de cartographier les systèmes complexes propres à chaque projet, d'expliciter les dynamiques en jeu, de faire apparaître les processus à la fois complexes et sensibles qui forgent les expériences scéniques auxquelles les spectateurs sont conviés.

***

Les études théâtrales qui portent sur la scène contemporaine sont dominées, en Amérique du nord, par les Performance Studies, lesquelles ont en effet permis de déployer de nouveaux champs de recherche et de déplacer les enjeux qui portaient centralement sur l'analyse de la mise en scène telle qu'elle s'est développée tout au long du 20ème siècle. Alors que la scène des arts vivants est en pleine reconfiguration, que la multiplication des croisements entre les pratiques et les processus en art vivant met en question l'art de la mise en scène comme discipline autonome du théâtre, les approches intermédiales et interdisciplinaires ainsi que la théorisation ancrée paraissent les plus aptes pour comprendre et tenter de conceptualiser la diversité des *praxis* interartistiques sans les réduire à des analyses esthétiques.

[52] La théorisation ancrée ou *grounded theory* a été développée par B.G. Glaser et A.L. Strauss, *La découverte de la théorie ancrée: stratégies pour la recherche qualitative*, Paris, Armand Colin, 2010 (*The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Chicago, Aldine, 1967).
[53] Voir P. Paillé, *La méthodologie qualitative: posture de recherche et travail de terrain*, Paris, Armand Colin, 2006.

Andrea Porcheddu

LA CRITICA DI FRONTE AL TEATRO SOCIALE. UN VIAGGIO A RITROSO NEL TEMPO PER CAPIRE IL PRESENTE[1]

Vale la pena partire da una lunga citazione.

> La compassione è un'emozione instabile. Ha bisogno di essere tradotta in azione, altrimenti inaridisce. La questione è che cosa fare delle emozioni così suscitate, delle informazioni così trasmesse. Se pensiamo che "noi" non possiamo fare niente – ma chi sono poi questi "noi"? – e che neppure "loro" possono fare alcunché – e chi sono "loro"? – allora cominciamo a annoiarci, a diventare cinici, apatici. Non è detto che lasciarsi commuovere sia meglio. Il sentimentalismo, come è tristemente noto, è del tutto compatibile con la propensione alla brutalità o ad atti ben peggiori […]. La gente non si assuefà a quel che le viene mostrato – se così si può descrivere ciò che accade – a causa della quantità di immagini da cui è sommersa. È la passività che ottunde i sentimenti. Le condizioni a cui diamo il nome di apatia, o di anestesia morale e emotiva, in realtà traboccano di sentimenti: ciò che si prova è rabbia e frustrazione. Ma se dovessimo stabilire quali emozioni sono auspicabili, sarebbe forse troppo semplice optare per la compassione. L'immaginaria partecipazione alle sofferenze degli altri promessaci dalle immagini suggerisce l'esistenza tra chi soffre in luoghi lontani – in primo piano sui nostri schermi televisivi – e gli spettatori privilegiati di un legame che non è affatto autentico, ma è un'ulteriore mistificazione del nostro rapporto con il potere. Fino a quando proviamo compassione, ci sembra di non essere complici di ciò che ha causato la sofferenza. La compassione ci proclama innocenti, oltre che impotenti[2].

È la scrittura lucida e analitica di Susan Sontag, in un saggio divenuto ormai un classico: *Davanti al dolore degli altri*. Ed è già tutto qui. Come porsi di fronte a un teatro che nasce da contesti di dolore, di disagio, di diversità? Come districarsi tra compassione e emozioni? Come è noto, Sontag dedicò il suo studio alle immagini, in particolare alla fotografia e ai reportage di guerra dopo i fatti drammatici del settembre 2001. Ma sembra opportuno tornare a quello scritto anche per scandagliare il possibile rapporto tra critica teatrale e teatro sociale. Si tratta allora – ed è il tentativo di questo saggio – di avviare una ricognizione su come la critica italiana abbia reagito e stia reagendo di fronte alle mille possibilità del teatro sociale.

Già la definizione mette in difficoltà. Quella acquisita, e imprescindibile ancora oggi, dice "teatro di interazione sociale", e la dobbiamo alla mente illuminata di

[1] Questo saggio è stato spunto per una pubblicazione più ampia, successivamente sviluppata nel volume A. Porcheddu, *Che c'è da guardare? La critica di fronte al teatro sociale*, Imola, Cue Press, 2017.
[2] S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 88-89 (*Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003).

Claudio Meldolesi. Definizione preziosa e calzante, anche a fronte di un mondo vario, ricco di possibilità e ipotesi di "teatri" diversi, non inquadrabili o accostabili tra loro: eppure questo tipo di teatro è andato, sta andando, molto oltre l'interazione. C'è infatti chi ormai parla chiaramente di "teatro sociale d'arte" a indicare un'innegabile evoluzione qualitativa – in termini di ricerca e esiti scenici – di tutta quella teatralità che si colloca in contesti sociali e spaziali "altri", non convenzionali: per intenderci, in carceri, ospedali, centri di igiene mentale e in molti altri luoghi dove si elaborano percorsi creativi di indubbio interesse. Al di là della tensione "riabilitativa" o "socializzante", allora, questi lavori hanno assunto i canoni di un teatro prestigioso e toccante. Dai territori del "disagio" arriva sempre più forte una spinta innovatrice della scena, che può piacere o meno, ma che di fatto sta cambiando ulteriormente i "non-canoni" del teatro italiano e internazionale. Per anticipare grossolanamente il senso del ragionamento occorre dire che la critica deve attrezzarsi di nuovi strumenti di lettura, analisi, valutazione, giudizio, proprio come avvenne sul finire degli anni Cinquanta e per tutti gli anni Sessanta con il Nuovo Teatro.

Un passo indietro per farne (forse) uno avanti

Opportuno riflettere su una considerazione di Claudio Bernardi che, nel suo libro dedicato al teatro sociale, indica tra le fonti non solo lo spontaneismo del teatro di base, l'animazione anni Settanta, la drammaterapia, ma anche, acutamente, il "teatro del coro" di Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Strehler[3].

Fonti diverse, dunque, che confluiscono in un unico – ma vivacissimo – fiume. Ed è curioso che una pratica scenica nata all'insegna dell'avanguardia, che metteva in discussione il "teatro di regia", sia confluita ora in una forma teatrale in cui forti appaiono la visione e il sentire del regista. Il percorso fondante, dunque, può essere fatto risalire non solo al teatro "classico" e "di regia", alla spinta eversiva dei gruppi, ma anche alle sperimentazioni sociali e artistiche della cosiddetta Animazione teatrale, territorio cui approdarono molti degli sperimentatori degli anni Sessanta e Settanta. Passatore, Destefanis, Scabia, Rostagno, Liberovici, Loredana Perissinotto sono alcuni dei protagonisti di allora, su cui è stato scritto e detto molto come punto di partenza imprescindibile per il teatro sociale[4]. Lo scopo condiviso, a quell'epoca, era mettere in crisi o rivoluzionare le istituzioni sociali e culturali: l'università, la scuola, l'ospedale, la fabbrica, il manicomio, il teatro stesso. Tutto doveva reinventarsi, aprirsi, rinnovarsi dal basso. Scriveva Italo Moscati a proposito di Animazione: «L'Animazione non

[3] C. Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci, 2004, p. 37 ss.
[4] E volentieri rimando, a partire da: L. Perissinotto, *Animazione Teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Roma, Carocci, 2004; ma anche alla ampia ricostruzione sugli studi di settore di G. Zanlonghi, *L'altro sguardo del teatro. Il teatro educativo e sociale*, in «Il Castello di Elsinore», XX, 2007, n. 56, pp. 75-128; a un bel numero della preziosa rivista «Prove di Drammaturgia» (VII, 2001, n. 1) che include G. Guccini (a cura di), *Verso un teatro degli esseri: documenti e voci dall'incontro di Lerici - 2 luglio 2000*; e a A. Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Torino, UTET, 2015.

può essere una definizione e non può, non deve autorizzare il solito nominalismo, che paralizza le esperienze più nuove. È un campo da esplorare e da legittimare con una sperimentazione "contraria" alla scena ufficiale e alle varie categorie sulle quali questa scena si regge»[5]. Dalla "contrarietà" iniziale, registrata da Moscati, nell'arco dei decenni la forma di teatro di "animazione", nelle sue declinazioni più sociali, ha iniziato a dialogare con la scena ufficiale, per arrivare al punto di entrarvi decisamente. Se il teatro si è confrontato sul disagio, è però soprattutto in epoche recenti che si è sviluppato un percorso creativo capace di affrontare seriamente tutte le declinazioni della marginalità diversamente intesa.

In queste pratiche extra-teatrali, comunque, si è intensificata la funzione pedagogica della prassi teatrale, già intuita e elaborata dai Padri Fondatori della regia. Lo storico Claudio Meldolesi ebbe a scrivere in *Teatro e disagio*:

> Diviene così la potenza pedagogica del teatro il fattore unificante di un tale variato panorama. Dalla sua prima rivelazione in Occidente, questa agisce perché gli spettatori imparino a coesistere con il lato oscuro della minaccia e (pur dall'interno del suo divenire classista) a elaborare la condizione del costringimento in cui Copeau avrebbe scoperto una base del suo metodo registico. […] Il fatto stesso che quest[o] [...] ci riport[i] agli anni Settanta come *post quem* è sintomatico di un legame generativo fra i debordamenti del teatrale qui considerati e le ultime vaste rotture socio-politiche del nostro tempo. Si completava allora l'articolazione italiana del Nuovo Teatro, rivelatasi in luoghi altri come sulle piazze della volontà alternativa, e non a caso l'Animazione, con il suo intendimento anti-rappresentativo, aveva preso a collegare il primo tempo dei gruppi e le prove precorritrici di queste interazioni sceniche: cosa che nella ricerca si evidenzia di fatto sul piano delle forme organizzative, anche sottolineando l'affidamento contestuale di inquieti artisti precedenti ad associazioni e cooperative: che potevano coesistere con l'identità di gruppo come con quella di compagnia non tradizionalista e con scavi sociologici. […] Il che pure segnala quanto la forma gruppo concord[i] con i diversi caratteri delle scene di interazione sociale, essendo questi emersi da dinamiche comparabili: di rovesciamento della rassegnazione, in cerca di un tempo di tregua: qui contrapponendo il piacere del giuoco collettivo alle fantasticherie della solitudine e lì sospendendo il concatenarsi delle subalternità con raddoppiamenti scenici intimamente precisati[6].

Entrando nel merito delle questioni qui trattate, aggiunge ancora Meldolesi:

> Così, l'handicap psichico e quello fisico "curato" da Delbono e dai Castellucci hanno fondato prospettive d'arte, come la reclusione grazie a Punzo e lo *status* extracomunitario grazie a Martinelli […]. Decisivo è stato il fatto che, reagendo, questi teatri hanno configurato attività prossime a quelle dei primi gruppi di ricerca, fin dalla scelta dei luoghi di lavoro ed esibizione, che non a caso sono [...] individuati in "spazi" abbandonati, campi nomadi, case protette, centri diurni, feste, gallerie d'arte, ospedali, centri sociali; non senza possibilità d'approdo a teatri cittadini e festival europei, per molti. […] tale socialità dona vita al Nuovo Teatro, ancora nel segno dell'utopia; [...]. Di fatto, i teatri d'interazione sociale sono oggi il luogo di più evidente rapporto con la nascita scenica; sicché i registi e gli animatori sociali che li guidano oltre i loro effimeri corsi spontanei possono volgerli quasi naturalmente all'arte, benché con impegno incomparabile. Si tratta, pur sempre, di fioriture ardue, di superamenti dell'identità data, al punto da farvi intuire tratti di Copeau come di Moreno, di Beck come di Goffman e degli Agit Prop. Nascono mondi dall'incontro della scena con queste comunità, pur diversamente raccolte e psicologicamente vulnerabili: il loro carattere integrato-alternativo non ha nulla a che fare con il tempo-libero-da-riempire-in-qualche-modo[7].

Nella bella prosa di Meldolesi, che mette dunque in rapporto stretto la nascita del Nuovo Teatro dei gruppi con l'interazione sociale, mi piace sottolineare – quasi come immediata risposta ai dubbi espressi da Sontag – quel «rovesciamento della rassegnazione» da cui esplode la reazione che mi sembra sia il motore sotterraneo da cui muovono anche tante esperienze di "teatro sociale". Dall'intreccio tra pulsione artistica e quella sociale, ben incarnata dall'Animazione, si è sviluppata una prassi parallela che oggi vive di grandi professionalità e che vanta eccellenze artistiche di peso internazionale.

Dalla fondamentale prospettiva del "gruppo", dell'afflato sociale e politico, educativo e pedagogico, sembra che oggi il teatro sociale si sia evoluto in un "nuovo teatro di regia" (consentitemi la definizione grossolana) in cui maestri di grande talento lasciano un segno indelebile. L'altro aspetto da sottolineare è che i registi del teatro sociale d'arte lavorano con "non-attori" proprio come i Padri Fondatori cercavano attori "dilettanti", ossia non contaminati dai vezzi e dalle modalità del teatro borghese. Tanti altri nomi si potrebbero fare in questa prospettiva: il pensiero va, naturalmente, a Armando Punzo; al percorso di Gabriele Vacis nelle città e con le persone-attori; alla tribù nomade e "barbona" che ancora segue Pippo Delbono, ma anche alle esperienze di Antonio Viganò con gli attori down, a quelle di Alessandro Garzella con la compagnia Animali Celesti, alle forme di lavoro-terapia come quelle dei clown in corsia o agli spettacoli della associazione "Gli Amici di Luca", come quello realizzato da Babilonia Teatri, che porta al riconoscimento del Leone d'Argento alla Biennale Teatro 2016[8]. E l'elenco potrebbe continuare, naturalmente, anche nei territori della danza. Un panorama variegato, insomma, difficile da comporre, spesso misconosciuto, nascosto rispetto ai circuiti ufficiali, che si è sviluppato, professionalizzato e moltiplicato, in particolare dopo gli anni Novanta, dando vita a quella che l'antropologo Piergiorgio Giacchè ha definito una «pratica dell'eccezione».

[5] I. Moscati, *I problemi ideologici dell'animazione*, in «La scrittura scenica», <V>, 1975, n. 11, p. 54.
[6] C. Meldolesi, *Un essenziale fattore di orientamento*, in I. Conte *et al.* (a cura di), *Teatro e disagio. Primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati/disagiati*, Cartoceto, Eti, Enea, Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo", Nuove Catarsi-Teatri delle Diversità, Diverse Abilità, 2003, pp. 19-20.
[7] *Ibid*., pp. 21-22.
[8] Esperienza raccontata con passione in un bel libro curato da Fulvio De Nigris e Cristina Valenti: *Il Teatro dei Risvegli. Pratica creativa, cura e partecipazione sociale delle persone con esiti di coma*, Ozzano dell'Emilia (BO), Alberto Perdisa Editore, 2014. L'associazione "Gli Amici di Luca" ha dato vita nel 2003 ad un laboratorio espressivo intitolato "Il gioco del teatro in situazioni di post-coma" condotto dal regista Enzo Toma. Il gruppo si è poi formato in maniera permanente sotto la direzione degli operatori teatrali Stefano Masotti e Alessandra Cortesi con il coordinamento pedagogico di Laura Trevisani.

La regola dell'eccezione

Ecco Giacchè nella sua stringente analisi:

> Il pianeta del "Teatro e Disagio" è composito e indefinito [...]. Ci sono in effetti [...] più possibilità e modi diversi di intendere e sviluppare la relazione tra Teatro e Disagio (o meglio, fra teatro e servizio sociale e terapeutico relativo al disagio). In ipotesi – ma anche nella realtà – si va da gruppi o esperienze di teatro che sperimentano l'incontro con il disagio rigorosamente all'interno della propria poetica e dei propri fini di ricerca artistica, a gruppi o iniziative sempre di teatro (e gestite e dirette da teatranti) che si mettono "al servizio" di strutture, enti e associazioni che si occupano del disagio. È questa una differenza essenziale, quella cioè che passa tra una sperimentazione teatrale che persegue fini rigorosamente artistici (e che però arriva a conquistare soggetti o a produrre progetti che in definitiva riguardano o coinvolgono soggetti disagiati o particolari), e la proposizione di un teatro che nasce con lo scopo dichiarato di esplorare e rendersi utile a soggetti disagiati. Soggetti che quindi restano "utenti" anche quando divengono "attori" del progetto teatrale stesso[9].

Specifica ancora, poco dopo, lo studioso:

> [C]onviene ricordare che nelle istituzioni socio-sanitarie o nelle associazioni dedite al lavoro sociale – proprio come avviene nelle scuole – si danno almeno due diverse possibilità di operare con il teatro: quella dell'affidamento dello specifico lavoro teatrale ad artisti che diventano così partner dell'iniziativa, ovvero quella di fare teatro per così dire in proprio, affidando senz'altro la conduzione del laboratorio o l'allestimento dello spettacolo ad operatori sociali che si occupano di "arte terapia" ovvero infine agli stessi terapeuti che si assumono i ruoli e le responsabilità della regia dello spettacolo o della pedagogia degli attori[10].

Allora, la dicotomia irrisolta è evidente: teatro o cura? Arte o terapia?

Questo teatro, che variamente si rapporta e ha a che fare con i "disagi", è comunque, ovunque, un teatro che si impone e cerca il confronto con l'Altro. Un teatro non autoreferenziale, non estetizzante, non retoricamente poetico. Piuttosto, un teatro che si fa nel corpo a corpo con la diversità, con la distanza, con l'Altro da sé.

In un suo recente scritto, lo storico del teatro Marco De Marinis affronta questo tema, quanto mai attinente al nostro percorso, svelandone l'antica attualità e forgiando una definizione davvero incisiva: il "teatro dell'Altro". Quel che è interessantissimo, nel lavoro di ricerca fatto da De Marinis, è la capacità di attraversare sapientemente storia passata e presente, seguendo il filo sottile delle motivazioni profonde, e della specificità, del fare teatro.

Tornando spesso a due capisaldi della ricerca teatrale europea, come il polacco Jerzy Grotowski e l'italiano Eugenio Barba, De Marinis indaga il percorso dei Padri Fondatori del teatro di regia, individuando proprio nella dialettica con l'Altro uno

[9] P. Giacchè, *Censire il teatro: il valore delle eccezioni*, in I. Conte *et al.* (a cura di), *Teatro e disagio*, cit., p. 15.
[10] *Ibid*., p. 16.

dei punti nodali del fare teatro. In questo confronto con l'alterità, con la diversità, non può non evidenziarsi la matrice *interculturale* («esso nasce sempre dall'incontro-confronto di identità personali, professionali e socio-antropologiche differenti», afferma De Marinis) e *transculturale* (perché «tende a superare i dati culturali di partenza e, se e in quanto produce esperienza reale, autentica, mette in questione le identità codificate, sia individuali che collettive») del teatro stesso[11].

Dati questi presupposti il teatro subisce, sin dalle sue origini, quella che lo studioso chiama la "fascinazione dell'alterità". Con una caratteristica fondamentale:

> Ciò che accomuna i maestri della scena contemporanea è lo sforzo di pensare e realizzare un teatro inteso come incontro di conoscenza, esperienza interumana autentica, scoperta e trasformazione di sé, resi possibili dal fatto che esso tende a porsi non più come riconoscimento dell'identico e del già noto ma come confronto con l'alterità, e quindi come esplorazione del non ancora noto e persino dell'oscuro e del misterioso, sia per l'attore che per lo spettatore. Per riscoprire la natura del teatro come alterità, questi maestri hanno avuto bisogno spesso di *spaesarsi*, viaggiando (col corpo ma anche solo con la mente, a volte) rivolgendosi a altre culture, a teatri e attori esotici, mettendo a frutto il valore gnoseologico del *détour*[12].

Dunque, il teatro – ogni teatro che sia tale – è un viaggio alla scoperta del Sé e dell'Altro. Ed è fondamentale, in una simile prospettiva, proprio lo snodo "esotico" dell'incontro-scontro con l'Altro. Continua De Marinis:

> Esistono due modi sbagliati (o facili, cioè sbagliati in quanto facili) di rapportarsi con l'altro: rifiutarlo perché diverso o accettarlo negandone la diversità. Quello che bisognerebbe riuscire a fare, invece, è di accettare l'altro proprio in quanto tale, in quanto diverso. Si tratta di un'opzione difficile, che presuppone due gesti teorici apparentemente opposti ma in realtà tra loro complementari: a) il riconoscimento che "io è un altro" (Rimbaud), cioè che l'alterità, e quindi la follia, iniziano già in noi, nell'io, nel medesimo […]; b) l'ipotesi che, per converso, esista un fondo comune, transindividuale, transculturale, il quale avrebbe a che vedere, per dirla rapidamente e sinteticamente, con il corpo, da un lato, e con lo spirito (o anima), dall'altro. […] Il teatro può allenarci a questo doppio, simultaneo e solo apparentemente contraddittorio gesto teorico, e quindi diventare una grande palestra per l'accettazione dell'altro in quanto tale; a patto però di porsi non più come "specchio della realtà" ma, ben diversamente, come "doppio della cultura", cioè – appunto – come viaggio verso e dentro l'alterità, come scoperta, esplorazione e confronto con l'alterità, a partire dalla propria, e dunque anche come viaggio verso e dentro se stessi, o più esattamente come "lavoro su di sé"[13].

Potremmo allora già arrivare a un primo punto fermo:

[11] M. De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La Casa Usher, 2011, p. 9 .
[12] *Ibid*., pp. 13-14.
[13] *Ibid*., pp. 169-170.

> Il teatro lascia l'orizzonte tradizionale del divertimento, dell'evasione, della ricreazione (comprese le loro varianti colte-impegnate) per diventare *anche* un luogo in cui dare voce a bisogni ed esigenze che mai fino ad allora – salvo rarissime eccezioni – si era cercato di soddisfare mediante gli strumenti del teatro: pedagogici, etici, conoscitivi, spirituali, etc.; beninteso, senza con ciò negare [...] l'arte, o almeno l'artigianato, ma anzi grazie ad essa(o)[14].

Individuando in Antonin Artaud, Robert Wilson e Giuliano Scabia tre "esempi-dedica", e citando altri protagonisti del «vario e ricco panorama offerto oggi dal campo che possiamo chiamare "teatro e disagio" oppure "teatro e diversità"», De Marinis nota che negli esempi fatti ricorre un elemento costante: gli spettacoli sono «quasi sempre di alta qualità artistica», tanto da affermare che «l'utilità sociale (e dunque l'efficacia socio-pedagogico-terapeutica) sia *direttamente proporzionale* alla qualità artistica, e dunque all'efficacia estetica, e *da essa dipendente*»[15]. Allora viene facile giungere a quello che potrebbe ormai essere un postulato del teatro che lavora nel sociale:

> Gli strumenti del teatro risultano tanto più efficaci in ambito socio-pedagogico-terapeutico, negli interventi sul disagio e sulla diversità, quanto più alta è la loro qualità artistica, quanto maggiori le competenze artigianali e professionali messe in gioco, la serietà insomma del lavoro sottostante alla loro utilizzazione […]. Un'altra cosa dev'essere chiara: se il prodotto, il risultato, riguarda soprattutto chi vi assiste, il pubblico insomma, selezionato o indifferenziato che sia, è soprattutto il processo di lavoro, che porta a quel risultato, a servire a chi vi prende parte. È nel processo, più che nel risultato, che il teatro dispiega tutte le sue potenzialità benefiche, e addirittura curative, per coloro che ne siano in qualche modo partecipi[16].

Visto che la materia ci tocca da vicino, andiamo a vedere quali sono, per Marco De Marinis, le caratteristiche fondanti del teatro terapeutico. Le riassumo qui brevemente, estrapolandole dal ragionamento dello storico:

- L'azione. Il teatro è azione, agire (basicamente) fisico.
- Il *come se*, cioè la finzione, la mimesi, il gioco in senso stretto.
- L'assenza di una rigida divisione di ruoli tra attori e spettatori.
- Il *corpo-mente*, inteso come presenza integrale di colui che agisce, come interezza psicofisica dell'azione teatrale.
- Il viaggio verso e nell'alterità, inteso come esperienza extra-quotidiana dell'altro e dell'altrove.

Se questi sono i cardini attorno ai quali ruota la pratica di quel teatro che si confronta con il disagio – ma come vedremo del teatro stesso – ci sono alcuni corollari di cui tenere conto in questa analisi. Ecco quali per De Marinis:

[14] *Ibid*., pp. 170-171.
[15] *Ibid*., p. 172 e p. 174.
[16] *Ibid*., pp. 174-175.

> 1) Il teatro è, può essere, tanto più terapeutico (o comunque efficace, benefico) quanto meno si pone come obiettivo esplicito, immediato, la terapia; 2) in altri termini, le potenzialità terapeutiche (l'efficacia benefica) del teatro non sembrano crescere in relazione a un suo specializzarsi in generi autonomi, specificamente terapeutici, con metodi, tecniche, principi, competenze ben definiti e specifici (psicodramma, sociodramma, drammaterapia, danzaterapia, etc.). Esse crescono piuttosto in relazione alla capacità del teatro di porsi al meglio, cioè al più alto livello possibile di rigore e di qualità artistica, come teatro *tout court*, ovvero come un qualcosa che semplicemente valorizza il più possibile ciò che lo definisce essenzialmente in quanto teatro: teatro come lavoro su se stessi e come relazione con l'altro, ovvero come *gioco-rito-festa*[17].

E ancora altri due passaggi particolarmente rilevanti per la nostra analisi:

> Le rivoluzioni teatrali del XX secolo possono essere lette anche come tentativi di restituire un senso, un valore, una necessità al teatro (minacciato dalla trionfante civiltà delle macchine e dallo spettacolo tecnologico e virtuale), riportandolo verso la sua dimensione primaria-essenziale di rito-gioco-festa [...]. Molto interessanti risultano, a questo proposito, le esperienze sviluppatesi a partire dagli anni Settanta nell'ambito della cosiddetta animazione teatrale o, più ampiamente, del teatro a partecipazione, tra dimensione socio-pedagogica e intervento terapeutico. Tuttavia, queste esperienze (comprese quelle più propriamente curative), salvo poche eccezioni, hanno denunciato più di un limite e di un'ambiguità. È evidente che, in esse, il teatro primario è stato usato soprattutto se non esclusivamente come stimolo alla libera espressione, alla creatività, alla spontaneità del ragazzo, del diverso, del malato, concepite come qualcosa che egli ha già in sé e che quindi basta risvegliare, riportare alla luce, stimolare maieuticamente, in altre parole. […] *Che cosa c'è nell'esperienza teatrale che non può essere esperito altrove o altrimenti?* Trovo fondamentalmente queste risposte (che ci riportano alla definizione del teatro primario-essenziale come rito-gioco-festa): a) l'esperienza dell'individuo che agisce e agisce come essere umano *integrale*, *corpo-mente*, e quindi agisce realmente, cioè coscientemente e volontariamente; b) l'esperienza dell'*organicità* e della *precisione*, come precondizioni dell'azione reale-cosciente-volontaria[18].

Ancora domande

Siamo di fronte a una nuova rivoluzione teatrale? Siamo in grado di percepirla e seguirla in tutte le sue sfaccettature? Se partiamo dall'antica ritualità, dalla festa popolare, per approdare al teatro, e dal teatro ripartiamo per toccare gli ambiti pedagogici, curativi, riabilitativi, veicolati proprio da quella magnifica triade che è gioco-rito-festa, quel che resta è ancora una volta il "teatro". Un teatro che s'impone sempre di nuovo, nel percorso e nel prodotto, nell'incontro con il sé e con l'altro. Il teatro muta continuamente la sua natura per restare se stesso, e scaturirne accresciuto. Teatro come ambiente arricchito.

[17] *Ibid*., p. 176.
[18] *Ibid*., pp. 177-178.

> La rivoluzione del Novecento teatrale non è stata esclusivamente e neppure principalmente *estetica* (tanto meno tecnica), ma piuttosto *etica*, ed è consistita sostanzialmente nella trasmutazione del teatro da fine a mezzo, a veicolo. Uno degli strumenti e delle modalità fondamentali di questa trasmutazione contemporanea del teatro è stata la ricerca sull'*efficacia*, intesa fondamentalmente come azione reale dell'attore sullo spettatore, dell'uomo sull'uomo, ma anche – e primariamente – come *lavoro su se stessi.* [...] Se "teatro" significa non tanto *assistere a spettacoli* ma piuttosto *agire* (sia pure solo come spettatore), insomma fare esperienza col/nel proprio corpo-mente di se stessi e dell'altro da sé, e magari – più raramente – sperimentare un'interezza, una pienezza, un'intensità vitale, che sono ormai fuori portata nella vita quotidiana, allora – quando, e nella misura in cui, "teatro" diventa tutto questo – non è difficile ammettere che esso aiuti, faccia bene, addirittura possa rendere felici (almeno finché si sta nell'esperienza), che *curi* persino[19].

Con De Marinis, dunque, abbiamo fatto un bel passo in avanti per rispondere alla domanda da cui siamo partiti: teatro o terapia? Ovvero, per dirla in termini più attinenti al nostro percorso: è possibile la critica oppure no?

Lo sguardo della critica

Il paradosso cui ci ha spinto la nostra analisi è dunque ormai esplicito: il teatro funziona come terapia solo quando e solo se è veramente se stesso, ovvero teatro, ovvero arte. E la terapia funziona laddove il teatro – nel processo e nel prodotto – non abdica a se stesso, e anzi ingloba la sua potenzialità "naturalmente" pedagogica, la sua "efficacia". Il teatro, allora, è e deve essere arte: in ogni momento, in ogni dove. E come tale – veniamo finalmente all'oggetto del nostro studio – può essere analizzato, valutato, giudicato.

Inutile star qui a ricordare quanto e come il teatro possa avere bisogno della critica e quanto la critica non esista senza teatro[20]. Ma se col teatro abbiamo a che fare, anche quando parliamo di teatro sociale, allora possiamo legittimamente ammettere una consequenziale pratica critica. Si tratta, arrivati a questo punto, di ragionare su quella definizione che comincia a circolare in vari ambiti: "teatro sociale d'arte". Quando e come un teatro sociale è d'arte? E, al tempo stesso, quando un teatro d'arte è sociale?

Se andiamo ad analizzare ogni componente della "categoria" che definiamo come "teatro sociale d'arte" vediamo come i ragionamenti fatti sinora acquistino un adamantino nitore. "Teatro", innanzi tutto: perché seppure fatto con/da gli ospiti di un centro di riabilitazione, di un carcere o di un ospedale, è – può essere – teatro nell'approccio e nell'esito. Teatro che è pratica di indagine dell'attore su di sé (qualunque percorso abbia alle spalle l'attore in questione) e che sappia investigare l'altro da sé. E, per dirla meglio, è teatro di "ricerca", ossia orientato a una dinamica compositiva non tradizionalmente borghese, ma indirizzata alla scoperta di nuove frontiere

[19] *Ibid*., pp. 183-185.
[20] Cfr. M. Marino, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carocci, 2004.

espressive e comunicative. Dunque un teatro "d'arte", che si pone come obiettivo non lo spettacolo semplicemente "ben fatto", o "consolatorio" o di intrattenimento: ma un teatro che si confronta con le estetiche e le etiche del proprio tempo, guardando al futuro. Un teatro che cerca, continuamente, la qualità, la precisione, quell'azione piena e vitale di cui diceva De Marinis. In tutto questo, il teatro d'arte non dimentica – e anzi pone come prioritario e connotante – il proprio essere "sociale", dunque profondamente radicato nel contesto, nella marginalità, nella differenza, nel disagio. Un teatro capace di farsi carico di quel "disagio" per portarlo altrove, che sappia dunque fare bene, rendere felici, curare chi lo fa e chi lo riceve, mettendo in campo una concreta, concretissima, accezione di "catarsi", personale o collettiva che sia. Rifacendosi quasi alle teorie di Anthony Giddens, il teatro accompagna la re-invenzione delle identità individuali, sulla base del dissolversi dei modelli ricevuti (genitoriali, sociali) di identità e, pur rischiando drammatiche conseguenze, contribuisce a liberare potenzialità umane in un itinerario di (auto)realizzazione del proprio corpo-mente[21].

Lo conferma Claudio Bernardi che chiarisce gli ambiti del teatro sociale, proprio affermando che il "nuovo teatro sociale" si distingue dall'Animazione, che era prevalentemente orientata al "collettivo". Si definisce quindi come espressione, formazione e interazione di persone, gruppi, comunità e per lo stretto rapporto tra individuo (il teatro) e il gruppo (il sociale) a loro volta in relazione con le istituzioni. In sostanza, per Bernardi il teatro sociale si pone come invenzione e azione di socialità e comunità – oggi minacciate da individualismo e processi di omogeneizzazione della cultura globale – e come fondazione e ricerca di benessere psicofisico delle singole persone, con la costituzione di compagnie o gruppi[22]. Così Vito Minoia:

> Al di là delle definizioni teoriche (progressivamente affinate anche attraverso l'opera della rivista europea «Catarsi. Teatri delle diversità», che documenta il fenomeno dal 1996, e del Master dell'Università degli Studi di Torino in "Teatro Sociale e di Comunità", attivo dal 2004), il *teatro sociale* si caratterizza non semplicemente per finalità terapeutiche o riabilitative, proprie invece del cosiddetto "applied theatre", ma perché coniugando arte, cura e cambiamento sociale – ovvero finalità estetica ed etica – sceglie di operare lì dove la società ha particolari doveri nei confronti di alcune persone, cittadini in situazioni di difficoltà e di cui deve farsi carico. Sappiamo che in questi contesti il *teatro sociale* può dare il suo importante contributo di benessere, condivisione, progettualità, poiché pone la comprensione dell'altro, l'incontro tra diversità, lo sviluppo di risorse di cittadinanza attiva non tanto come effetti aggiuntivi e secondari ma come obiettivi intenzionalmente perseguiti al pari di quelli artistici e culturali. Essendo contiguo e affine al teatro di ricerca, sia nello sviluppo sia nelle diversificazioni metodologico/creative, il *teatro sociale* partecipa ai processi di rinnovamento dei linguaggi e delle tecniche: costruisce dunque capitale culturale e artistico nell'ambito del teatro *tout court*, a cui appartiene di diritto. Le esperienze stesse di alcuni artisti che operano nell'ambito della ricerca teatrale e che hanno scelto di lavorare con cittadini o con persone in particolari condizioni di disagio – affrontando le differenze (termine essenziale per il teatro in generale,

[21] Cfr. A. Giddens, *Identità e società moderna*, Napoli, Ipermedium Libri, 1999 (*Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, Polity press, 1991).
[22] Cfr. C. Bernardi, *Il teatro sociale*, cit.

> ma ancor più per quello sociale) che questa scelta comporta per un professionista – hanno creato contagi e nutrimenti, che sono filtrati da una parte e dall'altra, in continue osmosi tra teatro d'arte e *teatro sociale*: si è così disegnato un orizzonte molteplice e ricco di incontri tra arte, teatro e socialità[23].

Scrive il regista Alessandro Garzella che il suo percorso assieme al gruppo Animali Celesti prevede, come obiettivo, di dare vita a

> un laboratorio di ricerca artistica sulla devianza, sull'espressione delle pulsioni e degli istinti, sulla natura dell'irrazionale e del difforme, intesi sia come manifestazioni di sofferenza e degrado sociale che come emergenze interiori, legate ai bisogni e ai misteri della nostra esistenza; il progetto di una compagnia che aggreghi artisti e educatori che vogliono condividere le azioni creative di un'esperienza umana e professionale di produzione, di militanza e di ricerca espressiva sulle forme di alterità, a partire dai disturbi del comportamento e della devianza mentale; […] un modo per ricercare nella malattia la cura, in una prospettiva d'impegno artistico e politico capace di valorizzarne le idee e le forme espressive, ponendole a servizio dell'intera collettività sociale[24].

Un teatro anomalo, che agisce in più direzioni ed è quanto di più curioso e sorprendente possa capitare a uno spettatore, anche allenato come chi scrive. Ed è qui, allora, che si cela il passo ulteriore, il tentativo di superare quel teatro sociale – oramai consolidato in Italia –, di scavallare verso una poetica nuova che fonda principi etici e estetici in un percorso aperto al futuro. Un modo di fare teatro che il regista Antonio Viganò, fondatore del Teatro La Ribalta, definisce così:

> una pratica che vede artisti, attori, registi, guardare al "diverso" per indagare e sperimentare una visione, un nuovo gesto artistico che mette al centro del suo agire una sfida, una ricerca dell'invisibile: non per omologarlo ma per alimentare la propria voglia teatrale di oltrepassare dei limiti, delle convenzioni sociali e culturali[25].

E per capire ancora meglio di cosa stiamo parlando, vale la pena riprendere uno scritto di Ferdinando Taviani, a proposito del teatro-carcere di Armando Punzo. Scriveva lo studioso nel luglio 1991:

> Un processo creativo […] non è piacevole da compiersi. Non ha il comfort della programmazione, dell'apriori, del progetto disegnato in separata sede e poi calato in pratica. Se lo si intende in senso proprio, il processo creativo è quello che attraversa il buio della mente. Quale mente? Quando in teatro è davvero all'opera, la mente del processo creativo non ha nomi propri, è fatta di più teste e di più persone, non è della materia d'un singolo cervello, ma d'una rete di relazioni. Certo: è organizzazione. Ma organizzazione d'un paradosso […]. In che cosa consiste il paradosso? Nell'organizzare la disorganizzazione e viceversa; nel saper sfruttare la casualità; nel coniugare divisione del lavoro e fluidità delle mansioni, solide gerarchie ed anarchia... Parole. Ma nella loro imprecisione vogliono indicare un moto, un'assenza di regole fisse e meccaniche, un andirivieni di consuetudini ed invenzioni che permettono di realizzare, all'interno d'un insieme di persone, qualcosa di equivalente a quell'inestricabile intreccio di previsione e imprevedibilità, di razionalità ed irrazionalità che caratterizza i processi creativi quando essi si svolgono in una mente individuale. Organizzare il paradosso vuol dire lavorare secondo regole e secondo ritmi che contraddicono le aspettative di chi ragiona in base all'idea d'una corretta organizzazione del lavoro[26].

[23] V. Minoia, *Una ricognizione attiva del Teatro Sociale in Italia*, in «Catarsi. Teatri delle diversità», <XIX>, 2014, nn. 66-67, pp. 102-103.
[24] A. Garzella, dal sito web http://www.animalicelestiteatrodartecivile.it/ (ultima consultazione: 23 febbraio 2017).
[25] A. Viganò, cit. in A. Porcheddu (a cura di), *Teatro Stalla. Animali uomini dei*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2015, p. 52.

Per fare un esempio: la scena del carcere

Prendiamo proprio l'esperienza di Armando Punzo per vedere come la stampa abbia reagito nel tempo di fronte agli spettacoli della Compagnia della Fortezza. Quello della Fortezza è solo un esempio (il primo) che vogliamo fare in vista di una riflessione più ampia sulla relazione tra critica italiana e teatro sociale d'arte. Analizzando alcuni testi, possiamo dunque testimoniare una crescita qualitativa nella ricezione critica. In un primo momento, infatti, la ricezione sembra essere più "impressionistica", legata cioè ai dati eminentemente "esperienziali": l'ingresso in carcere, i controlli, la fisicità dei detenuti, le lingue. Elementi, questi, che faranno spesso da spina dorsale alle recensioni. Ma, negli anni, l'analisi critica in generale si affila per entrare nel merito delle scelte e delle soluzioni artistiche. Accanto a questi elementi, poi, scorrendo – seppure velocemente – le principali recensioni, non si può non notare come lo "spettacolo" in carcere assuma, nel tempo, una progressiva e crescente centralità nell'ambito del programma del Festival di Volterra, contesto abituale in cui è collocato il lavoro di Punzo con i detenuti. Ovvero se nei primi anni la Fortezza era solo "uno" degli appuntamenti in cartellone (e non è detto fosse il principale) nelle ultime stagioni si assiste ad una progressiva sovrapposizione: il Festival è la Fortezza[27].

Ecco dunque alcuni stralci dalle recensioni che possono corroborare il nostro ragionamento. Il 18 luglio 1989, Roberto Incerti su «La Repubblica» con il titolo *Nella tetra fortezza entrano i sorrisi di "Gatta Cenerentola"* fa il suo reportage dove notevole è l'elemento descrittivo e impressionistico, con un incipit di forte impatto, dedicando ampio spazio al "clima" che si respira all'interno del carcere:

> Le porte del carcere si aprono solo a chi è stato identificato dall'agente di guardia. Altre pesanti porte automatiche si dischiudono lentamente, prima di accedere

[26] F. Taviani, *Il rasa dei dimenticati vivi* [1991], in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1997, p. 132 (originariamente edito in M.T. Giannoni (a cura di), *La scena rinchiusa*, Pontedera, Tracce, 1992).
[27] Armando Punzo è rimasto direttore del festival Volterrateatro fino allo scorso anno: nell'estate 2017 ha rinunciato a partecipare al bando annuale e dunque all'incarico, comunicandolo con una lettera aperta, per via delle difficili condizioni imposte dalle istituzioni locali per la realizzazione della manifestazione.

> agli scalini di buie e tetre scale, al termine delle quali un altro poliziotto controlla se il tuo nome è nella lista degli invitati. Non è l'ennesimo espediente di una compagnia di teatranti. Siamo davvero in un carcere e lo spettacolo, che inaugura Volterrateatro, è recitato da 15 detenuti, impegnati ne *La Gatta Cenerentola* di Roberto De Simone. La casa penale di Volterra accoglie i selezionatissimi spettatori con il suo fascino lugubre e lo spettacolo si svolge all'aperto, in un luogo stretto, lungo e assolato […]. La scelta è caduta sulla *Gatta Cenerentola* perché tutti gli attori o quasi sono napoletani. Il caso più curioso è quello di uno di loro, che si chiama Mondo, la cui detenzione scadeva due giorni prima del debutto e che chiede di rimanere ancora in carcere per partecipare allo spettacolo. […] Quasi tutti gli spettatori sono guardie e altri detenuti, gli esterni sono pochissimi. Per tutti però il teatro in carcere è una esperienza irripetibile, con momenti di grande intensità. Un'operazione molto civile, bravi gli attori e appropriata la regia di Punzo […]. Inutile dire che uno dei primi a lasciare la casa penale, al termine della *Gatta*, è stato Mondo, finalmente libero di riabbracciare la libertà[28].

Il giorno seguente, il 19 luglio 1989, Gianfranco Capitta entra più nel merito. L'articolo si apre così:

> Volterrateatro 89 segna la terza edizione della rassegna sulla "montagna incantata" della Toscana, la seconda della direzione Nicolini. E come l'anno scorso, la sua presenza trasforma un ameno festival estivo con eventi in grado di produrre scarti di vivacità inusuale. Vi si mescolano così Carlo Cecchi ed Enrico Montesano, il gruppo Carte Blanche di Volterra e la Pinacoteca di Bonito Oliva.

Capitta prosegue poi dando conto della prima giornata. A metà articolo ecco irrompere il teatro in carcere:

> Ma il momento più forte, anche se riservato a pochissimi per "motivi di sicurezza" era stato già consumato, sotto il sole implacabile del pomeriggio, nel recinto dell'aria del carcere di Volterra, la Fortezza un tempo nota per la sua "massima sicurezza" e oggi carcere riservato a lunghe detenzioni, in particolare per responsabili di delitti di camorra. Proprio un gruppo di questi, per iniziativa del gruppo Carte Blanche, ha lavorato da ottobre a oggi sulla *Gatta Cenerentola* di Roberto De Simone, il testo che trionfò nel '76 mescolando reperti antropologici e tranche dei bassi napoletani, leggende e favole della tradizione con vividi squarci di vita. Il testo di De Simone mostra una struttura drammaturgica non episodica, e che resta al di là della Compagnia di Canto Popolare i cui membri ne decretarono il successo. Anche se è evidente che l'interesse e l'emozione erano tutti per il contesto in cui lo spettacolo si è realizzato, nei suoi interpreti che hanno scelto di impersonare *en travesti*, come necessario, la quasi totalità dei ruoli dalla matrigna alle sei sorelle che "son tutte belle" al coro delle lavandaie. Unico rifiuto, sintomatico, quello per il ruolo del *femminiello* che infatti dopo una divertente indagine fra il pubblico, viene impersonato dal regista "esterno", Armando Punzo. […] Convinzione e consapevolezza delle barriere e della diversità vengono sottolineate dai tatuaggi che escono dai costumi […] e dalle occhiate di ironico fuoco gettate in platea.

[28] R. Incerti, *Nella tetra fortezza entrano i sorrisi di "Gatta Cenerentola"*, in «La Repubblica», 18 luglio 1989.

Conclude poi Gianfranco Capitta:

> Le risate irrefrenabili per battute e travestimenti (oltre all'ammirazione per insospettate doti naturali negli interpreti, come la voce del solista) mitigano appena l'amarezza profonda per la rappresentazione che del nostro quotidiano dà ancora l'istituzione carcere[29].

Lo stesso giorno usciva il resoconto scritto da Andrea Mancini per «L'Unità». Con il titolo *Una Cenerentola "liberata" apre Volterra*, l'articolista comincia scrivendo un incipit di forte suggestione emotiva:

> Le porte, dentro il carcere di Volterra, sono quasi tutte elettriche: non fanno pensare alla prigione classica, di quelle viste in qualche cinema, ma semmai a una moderna banca. Un luogo dove magari non si conservano soldi, ma uomini che prima sono stati delinquenti e che adesso, però, sono soltanto detenuti. Pronti a riproporci, anche con grande serenità, i drammatici problemi che ogni istituzione totale naturalmente sottende. Che cosa c'entri il teatro in tutto questo può essere per alcuni un quesito irrisolto e irrisolvibile, che ha però già numerose esperienze da porre sul piatto: dal Beckett di San Quintin al recentissimo *Marà Sad* di Rebibbia, spettacoli importanti in genere destinati a un ristrettissimo pubblico, come quello che ha assistito a una eccezionale *Gatta Cenerentola*, realizzata da una quindicina di detenuti della Fortezza Medicea di Volterra, con l'appoggio di Carte Blanche, una compagnia di teatro che ha sede nella città e soprattutto del suo bravo regista, il giovane Armando Punzo.

Dunque, già Mancini mette in evidenza – oltre all'ambiente, all'habitat in cui avviene lo spettacolo – la presenza registica, e continua poco dopo:

> Il carcere è un luogo "a parte" come il manicomio, dove pochissimi volterrani hanno potuto mettere piede, ad ammirare la magia del paesaggio dagli spalti della Fortezza […]. Qui il teatro è tornato a essere laicamente rito, per uomini che di teatro non avevano mai sentito parlare.

E conclude sullo spettacolo:

> La scelta della *Gatta* è stata del resto felicissima, visto che gli attori sono per la maggior parte napoletani (ma ci sono anche un arabo e un argentino), poi perché il gioco del travestimento, il cantare in falsetto, l'allusione e l'ammiccamento con un pubblico amico, le facce "furbe" degli attori, il trucco pesante, le gonne e le parrucche, tutto insomma ha contribuito a creare il clima di uno spettacolo che sembrava quasi impossibile soprattutto perché cantato praticamente senza musica […]. Bravi: chi ha rifiutato il trasferimento, chi ha ritardato l'uscita dal carcere, tutti gli altri[30].

Passato un anno, la Compagnia della Fortezza torna all'attenzione delle cronache drammatiche con un nuovo spettacolo. Questa volta è Aggeo Savioli, prima firma de

[29] G. Capitta, *Il Detenuto Cenerentola*, in «il Manifesto», 19 luglio 1989.
[30] A. Mancini, *Una Cenerentola "liberata" apre Volterra*, in «L'Unità», 19 luglio 1989.

«L'Unità», ad andare a Volterra. L'articolo del 17 luglio 1990 si intitola *Il doppio sogno di Masaniello* e l'occhiello recita: «La vicenda del ribelle di Amalfi messa in scena dai detenuti della Compagnia della Fortezza nel quadro di Volterrateatro. Una straordinaria interpretazione. Corpi e voci inquietanti per uno spettacolo che intreccia storia e moderne tragedie». Savioli evita ogni suggestione d'ambiente e parte descrivendo un momento dello spettacolo:

> "Masaniello carcerario": la mano di un detenuto verga con il gesso la scritta su due ampi battenti che fungono da telone, e questi poi si spalancano a mostrare lo spazio scenico, un cortile largo, ed esteso in profondità, chiuso tra alte mura e fitte cancellate. Siamo all'interno della casa circondariale e quella che agisce è la Compagnia della Fortezza tutta composta da "ospiti" del carcere, già prodottasi con successo, lo scorso anno, nella *Gatta Cenerentola* di Roberto De Simone.

Savioli poi presenta gli artefici dell'iniziativa («Punzo originario di Napoli ma stabilitosi nella cittadina toscana») e continua:

> Il teatro "al di là delle sbarre" non costituisce una novità, certo. Se n'è fatto esperimento, in particolare, a Roma […] e operando su testi (come *Sorveglianza stretta* di Jean Genet o *Marat/Sade* di Peter Weiss) che comunque rispecchiano la condizione umana di chi è privato d'ogni libertà. Ma qui a Volterra, stavolta, accade qualcosa di più e di diverso, degno di un'attenzione, un'emozione, una riflessione speciali.

E verso la conclusione dell'ampio articolo, parlando dei rapporti con la vicenda di Masaniello, Savioli afferma:

> Ma – paradosso estremo – l'immedesimazione è frenata dall'ironia, o forse solo dalla consapevolezza che si sta doppiamente vivendo un sogno di libertà, di poca durata. Pure, l'energia lucida profusa nelle molte prove e nell'unica, straordinaria rappresentazione ci dice quale potenziale di risorse, di talento e di intelligenza si possa nascondere nei posti più impensati. Mentre si insinua il salutare dubbio che il teatro, troppo sovente praticato e frequentato come mestiere di lusso e svago sonnacchioso, possa essere ancora, nella peggiore delle situazioni, momento di riscatto e di elevazione[31].

Un anno dopo, nel luglio 1991, il critico dell'«Unità» torna confrontarsi con gli spettacoli della Fortezza. Anche stavolta parte dalla descrizione della scena (e del clima):

> Il sole picchia forte sul cortile del penitenziario, rendendo abbacinante quel simulacro di bianco veliero che vi è stato costruito. I tre alberi canonici, ammassi di cordami, salvagente, pneumatici antiurto e un surreale fiorire di ombrelli e ombrellini (qualcuno viene offerto alle spettatrici più esposte alla luce e al calore). Di bianco sono verniciati, così come gli oggetti, anche gli abiti degli attori-detenuti. Un'immagine di sogno, di speranza, di fuga. Ma a poco a poco sarà smantellata, e lo spazio scenico si mostrerà nudo, desolato: vuoto, alla fine, di ogni presenza.

[31] A. Savioli, *Il doppio sogno di Masaniello*, in «L'Unità», 17 luglio 1990.

Dopo una succinta descrizione dello spettacolo, Aggeo Savioli conclude: «Siamo comunque al terzo anno dell'impresa avviata, nel 1989, con la *Gatta Cenerentola* di Roberto De Simone. Armando e Annet, benché provati da un lavoro duro di mesi, pensano già al futuro»[32].

Lo stesso spettacolo è recensito anche da Gianfranco Capitta sul «Manifesto», che il 12 luglio 1991 titola: *Terra e libertà*. Per Capitta l'esperienza di Volterra è significativa:

> È una tradizione, consolidata in tre anni a Volterrateatro, che i detenuti del carcere ospitato con "massima sicurezza" nella fortezza antica della città toscana preparino per il festival uno spettacolo sotto la guida di Armando Punzo e Annet Henneman. È ancora un testo napoletano, come la *Gatta Cenerentola* e *Masaniello*, dello stesso autore di questi, Elvio Porta, e pure ispirato a un fatto storico: la repressione crudele da parte delle truppe piemontesi di un tentativo di affrancamento dei contadini dal nuovo padronato portato in dono dall'Unità d'Italia […]. Questo *Juorno 'e San Michele* procede infatti a ritroso nella narrazione della vicenda, aprendosi sul grido finale del prete che invocando *Libertà* muore, scatenando un boato di applausi che rimbomba sulla piazzuola del carcere abbacinata dal sole. Dentro la scena rettangolare che contiene attori e pubblico (da una parte i reclusi, dall'altra i giornalisti e sul lato corto le autorità), si affastella un mondo tutto opacizzato dal bianco, più vicino a quello di Kantor che a Savinio, e quella sorta di nave viene progressivamente smontata dei suoi alberi e degli infiniti accessori che la compongono, alimenti e arredi, banchi di scuola e tanti bauli, fino a una candida lambretta. […] per gli attori un trionfo, da festeggiare con brindisi e pasticcini, nonostante qualche mugugno proveniente dalle celle di chi non partecipa, contenti della presenza della stampa e del direttore generale delle carceri Niccolò Amato[33].

Anche in questa parziale e rapida disamina di testi, appare chiaro che nell'arco di poche stagioni la Compagnia della Fortezza si è consolidata nell'immaginario critico nazionale e che passare le soglie del carcere comincia a fare meno "effetto" (pur sempre nella singolarità del luogo) rispetto ai primi anni. I nostri critici sono ormai abituati a controlli e verifiche, e pur mantenendo alta l'attenzione sulle condizioni del sistema carcerario e sull'assoluta particolarità del luogo e dei protagonisti, danno maggiore risalto all'elemento spettacolare. Dodici anni dopo, nel 2003, Franco Quadri apre il suo racconto di Volterra con una nota tecnica rilevante:

> Per i suoi quindici anni la Compagnia della Fortezza, che ha reso famoso in tutta l'Europa teatrale il carcere di Volterra, voleva presentare *L'Opera da tre soldi* brechtiana, sviluppando uno studio dell'estate scorsa, ma le sono stati negati i diritti. Volterrateatro ha ripiegato quindi per la sua inaugurazione su *I pescecani ovvero quel che resta di Bertolt Brecht* che è di fatto la storia della proibizione di una messinscena, e si rivela lo spettacolo più scatenato e beffardo creato nella sua geniale carriera da Armando Punzo. Ambientato in una sorta di boîte dalle luci rosate montata al pianterreno del carcere, con più scene e camminamenti a più livelli, le pedane per i suonatori, i tavolini e le gradinate per il pubblico, ma

[32] Id., *Il sogno dietro le sbarre*, in «L'Unità», 9 luglio 1991.
[33] G. Capitta, *Terra e libertà*, in «il Manifesto», 12 luglio 1991.

> con una finestrina chiusa da una grata ben visibile sullo sfondo, lo show si apre con Bertolt Brecht che si lamenta per la triste sorte delle sue opere, continua con un repertorio di battute su chi ci governa e prende il volo con il *Moritat* di Mackie Messer, cantato da Vincenzo Lo Monaco, inventando le parole e storpiando le arie, come avverrà per le altre canzoni del testo che seguiranno, alternandosi tra l'altro al *Cielo in una stanza* e alla gioiosa esplosione di un cancan […]. In un apparente disordine, ma con slancio vitale, scende in campo il teatro, attraverso i detenuti attori che degnamente lo rappresentano e sono per l'occasione addirittura 45, di cui parecchi stranieri, più due complessi. E senza nessuna retorica, perché alla fine gli spettatori plaudenti hanno lasciato i loro posti per marciare e cantare assieme a loro *Sono fuori dal tunnel* di Caparezza. Ma quante ne combinano questi comunisti[34]!

Dunque l'analisi di Quadri pone la Fortezza, definitivamente, tra le consolidate realtà teatrali europee, e ne fa anzi occasione per una vera festa del teatro, registrando l'anomala danza di spettatori e detenuti. Più contenuto, decisamente, il giudizio sullo stesso spettacolo espresso da Masolino d'Amico, che il 24 luglio 2003 scrive:

> Lo spettacolo che la Compagnia della Fortezza composta da detenuti del carcere di Volterra offre per il quindicesimo anniversario della sua attività si intitola "I pescecani – ovvero quel che resta di Bertolt Brecht" e consiste in un cabaret molto vivace e movimentato con qualche momento dell'*Opera da tre soldi* (due o tre canzoni, qualche tirata di Peachum) parecchia musica di altra provenienza – anche Gershwin, "The man I love" e rock all'italiana – e piccoli episodi e brani declamati, questi scritti dal regista Armando Punzo, pensosi e aggressivi ma non sempre chiari all'ascolto. Il pubblico viene fatto entrare in una struttura sviluppata in lunghezza, con tavolini e sedie e piccoli palcoscenici i più grandi dei quali, alle estremità, ospitano orchestre (parte della musica è registrata, quella dal vivo è prodotta da ospiti esterni, la Filarmonica Giacomo Puccini di Pomarance e il gruppo Ceramiche lineari). Sedie, tavolini, tribune per gli spettatori, pareti, soffitto, scale, sono di compensato e cartone e hanno un carattere irregolare, avventuroso, da film espressionista; inoltre il luogo è illuminato di rosso, e inizialmente percorso da ripetuti accordi sonori che fanno pensare al minaccioso ronzio di una incursione aerea.

E continua: «Affascinante per la prima mezz'ora, il tourbillon gira poi a vuoto per un po' ma riprende quota in vista del finale, quando tutti ballano coinvolgendo anche i convenuti […] stavolta i detenuti coinvolgono anche con l'allegria»[35].

Una prospettiva per la critica?

Riassumendo, da questa parziale "rassegna" emerge piuttosto nitidamente quanto e come la critica abbia, con gli anni, mutato atteggiamento. Nelle prime cronache evocate, la descrizione dell'ambiente era sostanziale; la suggestione personale – l'ingresso nella casa di reclusione – si accompagnava a quella socio-politica relativa allo

[34] F. Quadri, *Brecht nei 15 anni della Fortezza*, in «La Repubblica», 23 luglio 2003.
[35] M. d'Amico, *I detenuti della Fortezza fanno teatro con allegria*, in «La Stampa», 24 luglio 2003.

stato delle carceri italiane. Nessun articolo prescindeva da simili elementi. Potremmo addirittura affermare che il racconto "di pancia", ossia emotivo, fosse l'unico criterio dominante. Naturalmente, i recensori e i critici del tempo, trovandosi di fronte a tale dirompente novità, prendevano le misure del fenomeno, registrando necessariamente – non poteva essere altrimenti – le proprie impressioni. Nel giro di un quindicennio, però, la prospettiva è radicalmente cambiata. La Compagnia della Fortezza è una realtà consolidata della produzione teatrale italiana e europea e l'aspetto "emotivo" passa decisamente in secondo piano, al punto che un critico come d'Amico non fa alcun riferimento alla struttura carceraria (ma solo a quella scenica) e non lesina perplessità.

La questione aperta, di fronte al teatro sociale, è semmai quella dell'adesione preventiva, della solidarietà entusiastica a prescindere dall'evento scenico stesso. Il contesto, cioè, determina fortemente – o rischia di determinare – la ricezione: come possiamo, noi critici, prescindere dall'essere umani di fronte a umani, "fortunati" di fronte a "sfortunati", "privilegiati" di fronte a "disagiati"? Il teatro sociale d'arte mette in gioco dinamiche di analisi, valutazione, giudizio che faticosamente prescindono da letture personali, intime, segnate o addirittura scosse dalla percezione emotiva. Trovarsi di fronte un carcerato, magari dal corpo tatuato e muscoloso; confrontarsi con il gesto di un attore down; ascoltare parole dette con difficoltà da un risvegliato dal coma, tutto ciò non può non scalfire la soggettività del recensore. Sono questioni addirittura di vita o di morte, di rinascita o di annichilimento, di speranza o di disperazione: un teatro scandaloso, perché porta in primo piano chi è stato messo fuori dal mondo, perché rende protagonisti quelli che sono stati reietti, perché mostra quel che di solito si tende a celare. La malattia, la diversità, il disagio, la sconfitta. L'osceno entra in scena. Eppure, se il teatro sociale è teatro – come spiegato ampiamente da Meldolesi e De Marinis – e per giunta "d'arte", ossia destinato a una ricezione che attiene ai criteri e agli stilemi dell'arte teatrale, occorre che la critica si adegui, prendendo le necessarie contromisure. Ossia, adottando strumenti che possano essere utili per decrittare quel tipo di teatro, nelle sue diverse ramificazioni.

Si parla, a volte a sproposito, di teatro "necessario": nel linguaggio della "retorica teatrale" indica il bisogno incontrovertibile, per gli attori, di andare in scena, di realizzare *quello* spettacolo, di allestire *quel* testo. E il teatro sociale, forse più e meglio di ogni altro teatro, svela l'umano nelle sue contraddizioni. Chi soffre di malattia mentale, o di altre forme di disagio sociale e individuale, e si fa attore, dimostra una consapevolezza e un coraggio notevoli. Ogni gesto compiuto in prova è sempre frutto di una piccola o grande scelta, fatta nella convinzione di stare là, di esserci, di essere presente: sempre di nuovo a confermarsi, a ricostruirsi tassello dopo tassello. E per noi, osservatori critici, quel fare teatro è, può essere, stimolo per affrontare una serie di questioni di grande urgenza. Si tratterà, dunque, nel volgere di pochissimo tempo, di inseguire criticamente il teatro nelle sue evoluzioni, di auto-formarsi per cogliere le rinnovate sfumature di una pratica artistica che cambia se stessa continuamente.

Una (in)conclusione

Torno dunque con piacere, per chiudere questa digressione, ad alcune pagine scritte da un intellettuale anomalo come Cesare Garboli. A lui, che critico teatrale in fondo non era né voleva essere, dobbiamo riflessioni tra le più significative sul teatro. E certe sue suggestioni scritte negli anni Settanta possono ancora oggi farci da guida sentimentale, utili per capire:

> Amo così tanto l'idea del teatro, la sua essenza inafferrabile, lo scandalo della sua stessa esistenza, che tutti gli spettacoli, quali essi siano, in cui essa si manifesta e si esprime, mi sono sempre parsi pallidi riflessi di una terribile esperienza invidiabile in cui risiede la spiegazione di tutto. Si direbbe che esista, per me, la teatralità prima del teatro, o un teatro eternamente nascosto e invisibile dietro le sue espressioni istituzionali, misteriosa divinità che se la ride indifferente come tutte le "cose in sé". Variano le tecniche, cambiano le teorie, si infrange la quarta parete, si cancella il palcoscenico, ma quel sorriso non cambia. Da una parte c'è sempre una finzione vera (gli attori), dall'altra una realtà che si presume finta (il pubblico). Quale rito si celebra tra queste due parti? Quale profonda unità viene scissa in questa cerimonia? Con simili idee, sarei forse potuto diventare un filosofo della finzione, un teorico dello spettacolo, o forse più semplicemente e più banalmente, un attore. Un critico mai. O, solo nel caso che a un critico, a un cronista drammatico si chieda di distinguere onestamente tra ciò che è teatrale e ciò che non lo è. Ma che cosa è veramente "teatrale"? Quanto di più scandaloso appartiene alla nostra natura, evidentemente, se gli dei sono riusciti a riempire di un significato sociale, a trasformare in un rito, in una funzione collettiva, perfino la schizofrenia[36].

Questo rito schizofrenico, dunque, non è altro che la nostra vita allestita, esibita, messa in scena. Questa volta, nel racconto di noi stessi sono chiamati in causa anche coloro che non vorremmo essere e che pure siamo. C'è là, tra una battuta e l'altra, tra una scena e la seguente, una pagina (bella, brutta, comunque vera) del nostro stare al mondo. C'è la nostra esistenza quale avrebbe potuto essere. È il segreto di Pulcinella. La malattia, il disagio, la "diversità" fanno parte della nostra vita. E il teatro è – ancora e sempre – specchio di questa vita qua. Scrive ancora Garboli:

> Gioia effimera di una sera, il teatro esiste, si sa, nel momento in cui esso "avviene", viatico di quell'esperienza di cui sono mediatori gli attori, e che tutte le altre arti messe insieme non riusciranno mai a regalarci: la rivelazione di esistere. Siamo tutti consapevoli di esistere, ma non è affatto questa consapevolezza a tirarci fuori da una prigione. Sopportiamo la rivelazione di esistere solo a intervalli, in rari, misteriosi momenti. Il teatro è uno di quei momenti[37].

[36] C. Garboli, *Il critico spettatore* [1973], in Id., *Un po' prima del piombo*, Firenze, Sansoni, 1998, pp. 28-29 (inizialmente pubblicato in «Il Mondo»).
[37] Id., *Il grande attore*, sempre pubblicato originariamente su «Il Mondo» nel 1973 e poi raccolto nel volume *Un po' prima del piombo* (la citazione è a p. 61).

Fabio Raffo

TOPOI VISIVI, MODALITÀ NARRATIVE E RESIDUI TESTUALI NEL TEATRO CONTEMPORANEO ITALIANO: ALCUNI CASI SPETTACOLARI

Introduzione

Nelle pagine che seguono tratterò di alcune produzioni teatrali italiane degli anni Duemila, di cui è a mio avviso necessario rilevare le specificità nell'ambito dei processi narrativi e visivi. A questo proposito, vorrei ripartire da Romeo Castellucci e dalla Socìetas Raffaello Sanzio, il cui percorso artistico si inaugura lungo gli anni Ottanta[1]. Tra gli studi dedicati al lavoro di questa compagnia si trova anche la tesi di dottorato dello studioso belga Benoît Hennaut, nella quale egli cerca di ribaltare quello che considera come il "*topos* critico"[2] sul teatro di quegli anni: molti studiosi hanno affermato la totale assenza di una narrazione e la stessa definizione di teatro post-drammatico di Hans-Thies Lehmann sembra per certi versi proprio strutturarsi a partire da questo presupposto[3]. La riflessione di Hennaut procede invece in direzione opposta, proponendo dei possibili collegamenti tra il teatro di quel periodo e gli studi sui processi narrativi soprattutto nel campo della narratologia post-classica. Questo il punto di partenza della sua ricerca:

[1] Cfr. http://www.societas.es/artisti/ (ultima consultazione: 31 gennaio 2017). Il sito ufficiale della Socìetas Raffaello Sanzio è stato recentemente riaggiornato e notevolmente migliorato – si trovano ora tutte le informazioni e pubblicazioni dei suoi componenti, un archivio, etc. In esso si dà anche atto della separazione dei membri fondatori: per questo quando parlerò di lavori precedenti alla *Tragedia Endogonidia* (2002-2004), citerò il nome della compagnia, mentre per spettacoli posteriori mi riferirò a Romeo Castellucci. In ogni caso in quest'ottica è soprattutto il suo lavoro in ambito registico ad essere significante.
[2] B. Hennaut, *Théâtre et récit, l'impossible rupture: la place du récit dans le spectacle postdramatique entre 1975 et 2004, selon Romeo Castellucci, Jan Lauwers, Elizabeth LeCompte*, Paris, EHESS, 2013, p. 3.
[3] Cfr. H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002 (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999). Rispetto al saggio di Lehmann, Didier Plassard, dopo aver sottolineato le imprecisioni della traduzione francese, riformula la categoria di post-drammatico lasciando una finestra aperta alla persistenza di processi narrativi nel teatro contemporaneo, mentre Lehmann a questo proposito sembra più contraddittorio: «gli elementi e gli avvenimenti testuali o scenici non sono più strutturati in funzione di una trama, nemmeno nel caso in cui essa sia composta, come nel teatro preclassico, dall'incrocio di storie multiple. […] Tuttavia questo stato di abbandono della trama riguarda principalmente la macrostruttura del testo o della rappresentazione, mentre ad un livello microstrutturale lo spettatore può ancora reperire riferimenti ad eventi storici, mitologici, aneddoti, racconti di vita, fatti di cronaca, ovvero più generalmente *topoi* narrativi»; D. Plassard, *Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction*, in «Prospero European Review», <III>, 2012, n. 3, http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=91&edition=10&lang=1 (ultima consultazione: 31 gennaio 2017; laddove non altrimenti specificato, le traduzioni in italiano sono a cura di chi scrive).

> La mia indagine essenzialmente si è strutturata a partire da due dati: la presenza di un'intuizione narrativa che si manifesta nonostante tutto in reazione a questi spettacoli (su cosa si appoggia quest'intuizione?) e l'esistenza di testimonianze che rendono conto della necessità di narrativizzare la ricezione[4].

Due sono dunque gli elementi sottolineati da Hennaut: da una parte l'intuizione dello studioso sul fatto che all'interno della struttura drammaturgica degli spettacoli post-drammatici persiste una traccia narrativa, dall'altra che questa traccia viene recepita e rielaborata dai processi narrativi effettuati dagli spettatori. La sua ricerca si incentra poi su questi due punti analizzando gli studi narratologici e applicando i loro metodi letterari sui casi spettacolari. In quest'articolo conto invece di ripartire dai casi spettacolari per illustrare le specificità dei processi narrativi di queste produzioni nella strutturazione di una drammaturgia eminentemente visiva.

1. Le basi di Romeo Castellucci

Per questo risulta necessario ripartire da Castellucci: il suo lavoro sembra fungere da base per i processi narrativi che si trovano sviluppati negli esempi trattati in seguito. Più specificatamente intendo riprendere la trilogia dantesca del 2008 creata al Festival di Avignone: già in *Purgatorio* la traccia narrativa risulta in effetti evidente, non solo nella sua veste realistica all'inizio dello spettacolo, ma è fortemente presente anche in quella simbolica, allegorica e metafisica della seconda parte. La messinscena è strutturata in due momenti: inizialmente assistiamo alla rappresentazione di un nucleo familiare, con la madre e il figlio in preda a forti tensioni rispetto all'attesa del *pater familiae*. Lo spettatore scopre infine che il figlio deve subire le violenze sessuali del padre: dopo questi abusi il luogo scenico subisce una metamorfosi, scompare il dialogo tra i personaggi in favore di una coreografia tra padre e figlio, che conduce ad una sorta di riconciliazione finale tra le due figure[5]. Il cambiamento radicale tra le due parti dello spettacolo porta a quello che Hans Robert Jauss definisce l'elemento precipuo dell'essenza artistica, ovvero lo scarto tra l'orizzonte d'attesa del ricevente e l'opera effettivamente prodotta[6]. Si tratta di uno scarto che si realizza non solo in termini artistici ma anche in termini narrativi: lo spettatore, disorientato dalla scomparsa dei primi elementi narrativi ricevuti, li ritrova parzialmente e "travestiti" nella

[4] B. Hennaut, *Théatre et récit*, cit., p. 4.
[5] Per un approfondimento del lavoro sulla trilogia, cfr. R. Castellucci, *Inferno Purgatorio Paradiso*, Cesena, s.e., 2008.
[6] Cfr. H.R. Jauss, *Estetica della ricezione*, a cura di A. Giugliano, Napoli, Guida, 1988. Castellucci stesso considera questo scarto fondamentale per la riuscita artistica del lavoro: «Per me è l'ideale se lo spettatore conosce in anticipo l'opera da cui sono partito. […] La nozione di riferimento è molto importante, perché è come un *objet trouvé*. […] il titolo è estremamente importante per il mio personale incontro con l'opera. Ne forma la prima lettura, provoca già una forma di drammaturgia. Possiamo immaginare un panorama, uno scenario di problemi. Per lo spettatore si verifica la stessa cosa. Ma troverà infine uno scenario totalmente differente dalle attese che aveva formulato, e si tratta di uno spostamento delle attese, una forma di nutrimento per l'aspetto drammatico delle cose»; cit. in B. Hennaut, *Théatre et récit*, cit., p. 112.

seconda parte, in una generale «notturnità del senso»[7] che lo obbliga a costruirsene uno personale.

In *Inferno* la traccia narrativa risulta invece meno evidente – alcuni studiosi hanno parlato di «polverizzazione dell'organizzazione concentrica propria alla logica drammatica»[8] – e quindi emerge un caso più interessante da studiare ai nostri fini. A tale proposito ripartirei dalla seguente osservazione di Marie-Madeleine Mervant-Roux sullo spettacolo:

> Di tutti i temi catastrofici presenti in *Inferno*, quello della caduta è probabilmente il più ricco. Presente già in Dante, è stato privilegiato dal regista, che lo considera come l'intelaiatura stessa dell'opera dantesca. […] Così il *topos* della caduta ha fornito allo spettacolo un leitmotiv plastico ricorrente sia nei corpi che negli oggetti che cadono[9].

L'analisi di Mervant-Roux si focalizza pertanto sul recupero di una tematica testuale di partenza tramite l'introduzione del concetto di *topos*. Il *topos* letterario della caduta nella prima cantica di Dante viene infatti riplasmato attraverso tutti gli elementi scenici. Ad una verifica ad elenco abbiamo: il suono – nel momento in cui un ragazzino fa rimbalzare la palla da basket sul palco, si dà l'impressione di qualcosa che si frantuma, come se la caduta del pallone fosse appunto molto più consistente; l'illuminazione – basti pensare al gioco di luci fiammeggianti sul muro del Palais des Papes di Avignone; i corpi degli interpreti – come ricordato anche da Mervant-Roux, qui basti aggiungere il performer con la maschera di Andy Warhol, che cade più volte dall'alto di un'auto carbonizzata; gli oggetti – i televisori che precipitano nel finale, in cui vediamo le lettere della parola "étoiles" (stelle), l'ultima in chiusura delle tre cantiche di Dante. Se si considera con il termine "topos" una «configurazione narrativa ricorrente»[10], e si applica questo concetto allo spettacolo di Castellucci, possiamo inquadrare la caduta come una tematica appartenente al testo di partenza e presente in altre narrazioni (*Paradise Lost* di Milton, etc.), riattivata dagli elementi prettamente *non* verbali dello spettacolo: il *topos* letterario in questo caso si è fatto *topos*

[7] La definizione è ripresa dalla presentazione dello spettacolo di Piersandra Di Matteo (studiosa e dramaturg collaboratrice di Romeo Castellucci) inclusa nel dvd della trilogia, *Inferno, Purgatorio, Paradiso* (2008). La studiosa cita anche Lacan, e in effetti uno dei fili di senso che si possono individuare nella drammaturgia dello spettacolo è quello psicoanalitico, nello specifico rispetto al rapporto tra padre e figlio che ritorna nella struttura onirica finale.
[8] «In *Inferno*, Romeo Castellucci esprime la sua visione della sofferenza tramite una successione di scene oniriche. Questa drammaturgia visiva dispiega delle immagini la cui potenza evocativa è oggi confermata da tutti. Liberato dal dramma come principio organizzativo, *Inferno* polverizza l'organizzazione concentrica propria alla logica drammatica»; C. Bouko, *Théâtre et reception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 30.
[9] M.-M. Mervant-Roux, *Les soundscapes hantés d'*Inferno, in J. Féral (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Québec-Rennes, Presses de l'Université du Québec-Presses universitaires de Rennes, p. 255.
[10] Riprendo qui la definizione di SATOR (Société d'Analyse de la Topique dans les Œuvres Romanesques, creata a Parigi nel 1986). Cfr. M. Weil, *Comment repérer et définir le topos?*, in N. Boursier et D. Trott (éds.), *La naissance du roman en France: topique romanesque de "L'Astrée" à "Justine"*, Paris-Seattle-Tübingen, Wolfgang Leiner, 1990, pp. 123-137.

visivo. Non solo dunque non si può negare la presenza di una traccia narrativa nello spettacolo, ma sembra proprio che sia questa traccia, pensata come *topos* visivo, a fungere da architrave di tutta la struttura drammaturgica di *Inferno*. Risulta inoltre di particolare importanza l'idea castellucciana di mostrare la figura di Warhol cadere più volte dai resti della macchina: si tratta di un riferimento alle opere di Warhol sugli incidenti automobilistici, i famosi *Crash*[11]. Sono immagini che per il loro impatto si sono imposte nell'immaginario culturale, tanto da circolare sotto altre forme: basti pensare al film *Crash* di Cronenberg (1996), a sua volta adattamento del libro omonimo di Ballard (1973). Nel caso della scena in questione, il *topos* visivo è ispirato a una fonte a sua volta figurativa (l'opera di Warhol), ma viene utilizzato da Castellucci in connessione al primo *topos* di origine letteraria (la caduta nella *Divina Commedia*).

Rispetto a *Inferno* vorrei anche sottolineare come il processo artistico di Castellucci sembri aver compiuto un passo ulteriore rispetto ad alcuni lavori storici in tema di narrazione. Si pensi al *Giulio Cesare* (1997), anche nella sua versione attuale[12], che pare essere il modello ideale dell'operatività di uno spettacolo post-drammatico nei confronti della narrazione. Secondo Hennaut

> lo spettacolo post-drammatico si fa beffe di queste trame di cui vuole soprattutto citare e tradurre il concetto profondo. […] Esso agisce […] come un supplemento, come un commento che non può ridursi alla presentazione o interpretazione del testo. In breve, attiva un meta-discorso […][13].

All'epoca, l'atto teatrale e artistico intendeva rifiutare nettamente la possibilità innanzitutto di una regia naturalistica del testo shakespeariano – discorso che viene anzi messo radicalmente in crisi dalla presenza della figura di "…vskij", che allude probabilmente a Stanislavskij. Non solo, ma l'intenzione artistica sembrava proprio volersi limitare a fungere esclusivamente da commento, da meta-discorso del testo originale. Effettivamente la comunicazione stessa nello spettacolo è resa impossibile: non a caso l'atto comunicativo e retorico per eccellenza nel testo shakespeariano, ovvero il discorso di Antonio, coincide qui con il tentativo fallimentare di presa di parola da parte di un laringectomizzato[14]. Scomparso totalmente il contenuto narrativo del testo shakespeariano nel *Giulio Cesare* di Castellucci, ciò che ne rimane, il residuo testuale, sembra concentrarsi pertanto su questa riflessione rispetto alla strategia discorsiva di Antonio, sulla costruzione del discorso politico in epoca romana (e shakespeariana) e sull'impossibilità di ricostruire questo discorso oggi. Detto in altri termini, il residuo testuale in questo caso si riassume nella sua parte formale, stilistica, sintattica. A questo punto dovremo ricordare quanto essa sia fondamentale per la composizione del tessuto narrativo (in qualsiasi campo artistico):

> La sintassi può pertanto essere definita come l'organizzazione «dettagliata e continua di unità narrative minime e del loro sviluppo progressivo in sequenze che le integrano». A livello del discorso, essa opera dunque alla frontiera tra il campo dell'enunciato da una parte e il racconto dall'altra. In essa sembra pertanto operare simultaneamente un'arte del dire e un'arte dell'intrecciare, un'arte del strutturare frasi e un'arte del raccontare[15].

Una componente narrativa è pertanto sempre presente nel *Giulio Cesare* anche solo nella riflessione sulla forma e sul discorso shakespeariano. Non solo, ma come accade anche in *Inferno*, in fondo anche questo spettacolo gronda di elementi visivi che rimandano culturalmente all'ambientazione storica della fonte letteraria (in questo caso, il mondo romano). Basti scorrere anche superficialmente le immagini che documentano la messinscena per rendersene conto: attori in toga, allestimenti solitamente in musei pieni di statue o in resti di edifici romani. Tale scelta scenografica sottolinea e dà forza al meta-discorso, il cardine, sembra, di questa creazione. Da questa prospettiva il passo ulteriore effettuato da Castellucci in *Inferno* è evidente. Effettivamente in quest'ultimo allestimento scenico gli elementi visivi non solo rievocano ad un primo livello, più superficiale in senso letterale[16], l'atmosfera dell'inferno, tramite ad esempio il gioco di luci rosse; ma ad un secondo livello, più profondo in senso narrativo, vi sono anche delle immagini che raccontano, che sviluppano dei *topoi* visivi, come quello della caduta presente nel testo dantesco.

La metamorfosi di Città di Ebla (2010)[17]

Passiamo a *La metamorfosi* di Città di Ebla: per più motivi questo spettacolo può essere un esempio interessante di riflessione rispetto al tema dei residui testuali e dei

[11] La circostanza è confermata anche da P. Di Matteo nella già citata presentazione del lavoro all'interno del dvd che lo documenta.
[12] Lo spettacolo è stato ripreso recentemente, in "pezzi staccati", come esplicita il sottotitolo della nuova produzione. Chi scrive ha visto la versione attuale, *Giulio Cesare. Pezzi staccati*, nell'Aula ottagonale delle Terme di Diocleziano di Roma, il 30 ottobre 2015; cfr. F. Raffo, Giulio Cesare: pezzi staccati *de Romeo Castellucci*, https://actionparallele.com/2015/11/02/giulio-cesare-castellucci/ (ultima consultazione: 31 gennaio 2017).
[13] B. Hennaut, *Théatre et récit*, cit., p. 109.
[14] Sia per Eleni Papalexiou sia per Bruno Tackels la scelta di Castellucci di far recitare il famoso monologo shakespeariano a un laringectomizzato è il riflesso di una battaglia tra parola e corpo, in cui sembra infine prevalere il corpo. Cfr. E. Papalexiou, *Le corps comme matériau dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci*, in «Prospero European Review», <II>, 2011, n. 2, 2011, http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=49&lang=2&edition=9 (ultima consultazione: 31 gennaio 2017); B. Tackels, *Les Castellucci (Ecrivains de Plateau I)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2005, p. 108.
[15] J. Game, *D'un art syntaxique*, in Id. (dir.), *Le récit aujourd'hui. Arts, littérature*, Saint-Denis, PUV, 2011, p. 8.
[16] È importante sottolineare questo concetto di "superficialità" nel suo senso letterale, perché esso fa parte integrante della riflessione e della pratica artistica del regista. Si tratta di una dimensione giustamente restituita da Marco De Marinis nel volume recentemente pubblicato sull'artista italiano: «il modo di lavorare di Romeo Castellucci rivela un'evidente oggettività nel modo in cui utilizza le materie, anzi la materia, e fa teatro di questo viaggio nella materia e sulla superficie»; M. De Marinis, *Introduzione. Il "teatro elementale" di Romeo Castellucci*, in P. Di Matteo (a cura di), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Napoli, Cronopio, 2015, p. 24.
[17] Per approfondire il lavoro della compagnia cfr. «Culture Teatrali», <XVII>, 2015, n. 24 (*La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, a cura di S. Mei; la foto di copertina proviene appunto da *The Dead* di Città di Ebla): soprattutto E. Nicosanti, *Evento Ipercorpo: traiettorie di un progetto diventato festival*, pp. 119-132 e A. Novaga, *La fotografia (pro)rompe la scena.* The Dead *di Città di Ebla*, pp. 215-225.

processi narrativi nel teatro contemporaneo. Innanzitutto anche in questo caso il testo di partenza è un classico della letteratura – ma del periodo novecentesco –, *La metamorfosi* di Kafka; così come in un allestimento successivo della compagnia, *The Dead* (2011-2012), ispirato a *I morti*, l'ultimo racconto della famosa raccolta *Gente di Dublino* di Joyce. Anche per *La metamorfosi* il rapporto con il testo è tutt'altro che limitato alla semplice restituzione scenica:

> Partire dal racconto di Kafka senza nessuna pretesa di rappresentarlo. […] Si badi bene, non è semplicemente un fatto di fabula, di "cosa" viene raccontato. È evidente una potenza di altra natura. Io credo dipenda dal fatto che quel racconto parla di noi, le parole compiono un'acrobazia[18].

Le riflessioni di Claudio Angelini, regista della compagnia, risultano illuminanti: nello spettacolo il "cosa" del testo, l'acrobazia delle parole, trova una sua metamorfosi in una potenza di altra natura, ovvero nel dispositivo coreografico (un assolo del performer Alessandro Bedosti), presenza viva e visiva di

> corpi in continua trasformazione, in un divenire incessante, un'attività di composizione e scomposizione di forze, un flusso. […] Non c'è nulla di psicoanalitico o simbolico in Kafka. Ci sono corpi divenuti animali ora[19].

Il regista cita qui esplicitamente il famoso saggio di Gilles Deleuze e Félix Guattari sul racconto kafkiano, i quali sottolineano appunto l'importanza della metamorfosi in Kafka come processo, legandola al concetto stesso di immagine in divenire:

> la cosa, come le immagini, forma soltanto una sequenza di stati intensivi, una scala o un circuito di intensità pure che si può percorrere in un senso o nell'altro, dall'alto verso il basso o dal basso verso l'alto. L'immagine è questo percorso stesso, essa è divenuta divenire: divenir-cane dell'uomo e divenir-uomo del cane, divenir-scimmia o coleottero dell'uomo, e viceversa. Il divenire animale non ha nulla di metaforico. Nessun simbolismo, nessuna allegoria. Non è neppure il risultato d'un errore o d'una maledizione, l'effetto di una colpevolezza[20].

Sia i due filosofi sia il regista ribaltano la visione classica del racconto kafkiano, nella quale si sottolinea che la metamorfosi di Gregor Samsa nello scarafaggio è un fatto già compiuto e non tanto legato a una punizione o ad un atto divini, quanto piuttosto a motivi di origine psicoanalitica. Rispetto a questa visione i due filosofi intendono sfumare l'idea che la metamorfosi di Samsa sia un fatto già completamente avvenuto all'inizio del testo: certamente il grosso della trasformazione è occorso al celebre risveglio iniziale del racconto, ma vi è un processo di adattamento del

[18] Dal documento di presentazione dello spettacolo gentilmente messo a disposizione dalla compagnia.
[19] *Ibid*.
[20] G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], Macerata, Quodlibet, 1996, p. 39 e pp. 64-65 (*Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975; 1ª ed. italiana Feltrinelli).

protagonista alla sua nuova natura, che la critica classica ha a lungo ignorato, a cui Deleuze e Guattari, e a suo modo la compagnia con l'allestimento scenico, rendono a loro avviso giustizia. L'applicazione quasi letterale del testo di Deleuze e Guattari in *La metamorfosi* di Città di Ebla sembra pertanto suggerire una ripresa della funzione dello spettacolo a mo' di commento o meta-discorso del testo kafkiano, così come l'abbiamo vista operante nel *Giulio Cesare* di Castellucci rispetto alla tragedia shakespeariana. Ciò non toglie che non si possano individuare altre modalità di associazione narrativa-visiva nello spettacolo e che lo stesso *topos* non possa essere declinato in altri termini.

Vi è intanto un primo livello di associazione fra lo spettacolo e *La metamorfosi* rispetto all'atmosfera e alla struttura formale del testo kafkiano. Sembra infatti che «il corpo di Bedosti, scosso da un angoscioso urlo muto, evochi la zoomorfia del protagonista Gregor Samsa»[21]. La ricerca del performer, nel passaggio da una postura all'altra[22], e da un luogo della scatola-bagno all'altro, attiva l'immaginario dello spettatore rispetto a una vasta fauna di animali (non solo lo scarafaggio e non solo l'insetto)[23]. Il riferimento alla trasformazione appare evidente soprattutto nel momento in cui il corpo nudo dell'interprete si trova avvolto nel telo di plastica della doccia, dopo esserci "caduto" in preda ai suoi spasmi: immagine che non può non far pensare al corpo di un insetto nel bozzolo[24], una delle fasi della sua *metamorfosi* naturale. Risulta necessario sottolineare l'evocazione nel corpo di Bedosti di movenze animalesche: l'associazione «titolo dello spettacolo» + «ricerca coreografica-gestuale animalesca» sembra parte di una precisa strategia drammaturgica atta a riattivare le attese culturali dello spettatore. Per dirla in altri termini, la coreografia sembra strutturata in modo tale che lo spettatore si trovi di fronte ad una metamorfosi continua del corpo dell'attore. D'altra parte, come già accennato, quello che si vuole sottolineare nello spettacolo è proprio la metamorfosi come processo in divenire e mai totalmente compiuto, in quanto interrotto dal ripristino dell'ordine imposto dall'autorità paterna. Ricordo

[21] Si riprende qui la presentazione dello spettacolo di Silvia Mei in «Chi è di scena», puntata del 3 aprile 2016. Cfr. per il termine "zoomorfia" anche R. Di Giammarco, in «La Repubblica», 22 maggio 2010 (parte dell'articolo è reperibile in http://www.cittadiebla.com/critica; ultima consultazione: 31 gennaio 2017).
[22] Paiono significative a questo proposito le parole di Florinda Cambria rispetto alla ricerca coreografica in *Pharmakos* (2006-2010), progetto precedente della compagnia: «La danza è infatti esercizio ritmico nel quale le posture perdono fissità, è la fluidificazione di ogni fissità; d'altro canto, non vi è fluidità se non in relazione a delle precise posture: in quanto dinamica plastica, la danza è esercizio di dissoluzione posturale, attraverso la quale però continuamente nascono nuove forme e nuove posture»; F. Cambria, *L'anti-anatomia del corpo in azione*, in Città di Ebla e G. Camporesi (a cura di), *Pharmakos*, Bergamo, Bolis Edizioni, 2009, p. 181. Anche in questo caso infatti la danza sembra essere scelta come linguaggio per la sua possibilità di fuga dal senso, per le sue capacità di metamorfosi del senso fisso, nello stesso modo in cui sembra essere utilizzata in *La metamorfosi*, secondo la rilettura di Deleuze e Guattari.
[23] «Qui comincia, formalmente curata e con immagini di bella forza, la trasformazione: sparisce dentro la vasca come un paguro nella conchiglia, diventa, attorcigliandosi nella tenda della doccia, una larva, si stampa come un geco sulla vetrata»; M. Poli, *Dal reale alla metafora in vasca da bagno*, in «Corriere della Sera», 19 settembre 2010.
[24] Cfr. A. Paesano, in «Teatro.org», maggio 2010 (parte dell'articolo è reperibile alla seguente pagina web: http://www.cittadiebla.com/critica, ultima consultazione: 6 febbraio 2017).

a questo proposito gli avvenimenti: nel racconto il lancio della mela da parte del padre che si incastona nella corazza di Samsa-scarafaggio blocca il processo di adattamento al suo nuovo corpo (quindi si ferma la metamorfosi, secondo Città di Ebla e Deleuze-Guattari) e lo porta lentamente alla morte. Nello spettacolo è sempre l'autorità paterna a ricondurre il protagonista alla realtà, anche se in modo molto meno drastico: «ascoltare la telefonata del padre lo riporta completamente in quel mondo da cui lui invece aveva tentato di uscire. Cioè la telefonata del padre taglia questa trasformazione»[25].

Il riferimento alla figura del padre è effettivamente l'altra importante influenza di Kafka rintracciabile nello spettacolo di Città di Ebla: non a caso Angelini conferma di essersi ispirato alla *Lettera al padre* per la creazione[26]. Sembrerebbe a questo punto lecito chiedersi se davvero in questa realizzazione artistica sia stata espunta ogni chiave di lettura psicoanalitica della fonte kafkiana. Tuttavia conviene soffermarsi su ciò che succede nello spettacolo in seguito all'introduzione della figura paterna: la quale avviene tramite una chiamata telefonica in cui il padre intima al figlio di non mancare a un'importante cena d'affari da lui organizzata. Si tratta di un passo fondante dell'allestimento per più ragioni: innanzitutto perché molto semplicemente è il passaggio finale, dell'acme della *suspense* narrativa, fino a quel momento declinatasi soprattutto in termini coreografici e sonori. Poi in quanto il lavoro di Città di Ebla, dalla sua creazione del 2010, ha visto tre diversi esiti successivi alla scena della telefonata del padre:

1. Il protagonista va in salotto, fino a quel momento avvolto dalla penombra. Dietro il divano una luce illumina un costume da scarafaggio. Egli lo indossa e si allontana a quattro zampe, mentre sul vetro del bagno un liquame nero cola lentamente dall'alto.
2. Il protagonista va in salotto, «apre una tenda dietro la quale è posto il costume e lo osserva, quasi a considerarlo come un oggetto altro da sé»[27]. Segue come sopra.
3. Il costume non appare più in scena. Il protagonista semplicemente va in salotto e si rimette gli occhiali che aveva tolto all'inizio, mentre il bagno si illumina di una luce abbagliante e continua a colare il liquido nero.

Appare chiaro che quello che cambia dal primo al terzo finale, quello definitivo, è il riferimento più evidente all'elemento principale del testo di Kafka, ovvero il nuovo

[25] Conversazione con C. Angelini, 6 marzo 2016.

[26] «Per *La metamorfosi* il mio studio teorico è partito dalla lettura di tutta l'opera di Kafka e a un certo punto ho incontrato uno scritto su cui mi sono soffermato in particolare: *Lettera al padre*. In seguito è venuta la letteratura critica su Kafka: Deleuze, Guattari, Foucault»; C. Angelini in E. Nicosanti, *Ipercorpo: orizzonti postregistici*, Tesi di Laurea, Bologna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2012 (Corso di Laurea Magistrale in Discipline dello spettacolo dal vivo), p. 143.

[27] Conversazione con C. Angelini, cit. Per quanto riguarda questo secondo finale riprendo le parole del regista, perché non ho purtroppo avuto modo di vederlo. Per la riflessione in ogni caso sembra importante soffermarsi sul primo e il terzo finale: ho visto il primo grazie a una video-registrazione gentilmente messa a disposizione dalla compagnia, mentre sono stato spettatore della terza e attuale versione il 19 aprile 2016 al Teatro Ridotto Masini di Faenza.

corpo scarafaggesco di Samsa, rappresentato in un primo tempo dalla presenza scenica del costume. Nella terza versione manca il legame diretto ed esplicito con il racconto: in questo modo la narrazione può restare nell'evocazione, nel suggerimento, e lo spettatore può crearsi un proprio immaginario di fronte alla coreografia allusiva di Bedosti. D'altra parte, se la telefonata del padre nello spettacolo deve avere lo stesso effetto del lancio della mela verso il corpo-insetto del figlio, ovvero interromperne la metamorfosi, il fatto che dopo la telefonata Bedosti si metta il costume da scarafaggio contraddice completamente quest'interpretazione e rende forse più confusa l'associazione narrativa. La presenza del costume nella prima versione produceva in effetti

> un'ambiguità, era una sorta di sovrapposizione che in realtà era già avvenuta. Questo fatto ci ha sempre maggiormente convinto proprio perché non occorreva aggiungere un elemento così *identificativo* rispetto invece ad un lavoro corpo-scatola che era già tutto avvenuto prima[28].

Ecco che con queste parole Angelini sottolinea dunque un elemento fondamentale: con l'eliminazione del costume da scarafaggio, elemento troppo esplicito nei confronti del residuo testuale, la narrazione elaborata finora continua a mantenere il suo senso evocativo. Sul finale l'attenzione si concentra sull'ambiente del bagno, per via della forte luce abbagliante, quasi a ritornare su quello spazio che offre ambiguamente sia una trasformazione-liberazione del corpo dell'uomo disumanizzato, sia anche la chiusura e l'impossibilità di comunicazione con il mondo esterno.

Risulta a questo punto necessario spendere due parole sulla scelta del bagno come luogo della metamorfosi. Di questo ambiente si possono sottolineare soprattutto due elementi pregni di significato per l'allestimento, così come per il testo letterario: il *vetro del bagno* e la *pioggia*. A tal proposito è necessario aggiungere che il performer negli spasmi della sua "trasformazione" guarda se stesso e appoggia il viso sul vetro dello specchio, quasi a baciare la propria immagine. In questo dettaglio pare concentrarsi un altro *topos* visivo: l'immagine sembra essere una sintesi visuale perfetta del tema dell'uomo alla ricerca della propria identità. La figura, l'azione scenica racchiuderebbe così una situazione narrativa ricorrente che si può ritrovare nella mitologia e nella letteratura: si pensi rispettivamente ad esempio al mito di Narciso e a *Uno, nessuno, centomila* di Pirandello, nel momento in cui Vitangelo Moscarda si guarda il naso allo specchio, o a *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde.

È lecito chiedersi ora se questo *topos* si ritrovi anche nel testo kafkiano, fonte principale dello spettacolo. Occorre a questo punto specificare che Bedosti ripete l'azione di appoggiarsi al vetro, mentre una teca s'interpone tra noi e il performer; è in questo preciso istante che l'acqua vi cade sopra, rendendo la visione della danza opaca. Relativamente a questa scelta registica suonano estremamente significative le parole di Angelini:

> Certo, il bagno è volutamente un grande box realizzato proprio per creare una sensazione di distacco dal resto del mondo. Un mondo che continua ad esistere,

[28] *Ibid*. (corsivo di chi scrive).

> occorre che si percepisca un "fuori", in questo modo il dentro del nostro performer è ancora più delimitante. Quando ho pensato alla pioggia sul vetro frontale […] l'ho fatto rispetto a quelle figure che vedi dalla strada mentre cammini circondato da palazzi nelle grandi città. Riquadri sotto vetro di figure che guardano fuori, guardano verso di te, verso il basso. Cosa vedono? A me capita di ribaltarmi immediatamente sul loro piano, su quel dentro. Lavoro per proiezione. E in questo ribaltamento le figure si scambiano. Ecco perché ne *La metamorfosi* piove dentro il vetro e non fuori[29].

Ora, questa proposta registica sembra andare incontro al motivo narrativo della perdita dell'identità presente nel testo originale, soprattutto se si considera che gli stessi elementi del vetro e della pioggia paiono svolgere la medesima funzione all'interno della fonte letteraria:

> Lo sguardo di Gregor si volse poi verso la finestra e la giornata grigia – gocce di pioggia picchiettavano sul davanzale di lamiera – lo rese profondamente melanconico. [...] In questi momenti concentrava lo sguardo sulla finestra, ma la vista della nebbia mattutina che celava persino l'altro lato della viuzza, non riusciva purtroppo a infondere molta fiducia e allegria[30].

Se si rilegge il testo di Kafka alla luce delle dichiarazioni di Angelini, ci si rende conto di quanto esso possa suonare significativo: questo senso di malinconia e di solitudine – in sostanza di incomunicabilità – che permea il racconto sembra rispecchiarsi nelle riflessioni più generali del regista, trasmesse visivamente tramite la scelta di racchiudere l'azione in un luogo claustrofobico quale il bagno-scatola. Nel testo di Kafka non ci si trova dunque esattamente di fronte al *topos* letterario segnalato sopra – l'uomo di fronte al proprio riflesso in crisi di identità –, ma le frasi citate sembrano proporre immagini simili. Mentre in Castellucci il tema della caduta era reperibile a livello letterario e linguistico in Dante, per poi convertirsi in termini visivi all'interno dello spettacolo, in questo caso l'operazione che il *topos* visivo porta me, in qualità di spettatore, a produrre, è di tipo opposto: parto dall'immagine del performer che bacia il proprio riflesso allo specchio, la associo ad altri testi diversi da Kafka (confermando pertanto il fatto che essa possa essere assunta come *topos* visivo), per ritrovarne infine i contorni sfumati nel testo kafkiano stesso.

Ma per essere più chiari è meglio fare il punto e riassumere le diverse modalità narrative ritrovate in *La metamorfosi* di Città di Ebla. La prima, al pari si potrebbe dire del lavoro di Castellucci in *Giulio Cesare*, consiste in un'attenzione per la struttura sintattica e per l'atmosfera del testo di partenza, «l'acrobazia delle parole», restituita dal punto di vista scenico con la partitura coreografica creata da Bedosti. Questa struttura fornisce agli spettatori delle associazioni narrative che riconducono a una

[29] Il testo è tratto da un dossier-intervista gentilmente affidatomi dalla compagnia.

[30] F. Kafka, *La metamorfosi* [1934], Torino, Einaudi, 2008 (*Die Verwandlung*, Leipzig, Kurt Wolff, 1915; 1ª ed. italiana Vallecchi), p. 4 e p. 9. A questo proposito risulta assai significativo anche l'inizio del saggio di Pietro Citati su Kafka: «Tutte le persone che incontrarono Franz Kafka nella giovinezza o nella maturità, ebbero l'impressione che lo circondasse una "parete di vetro". Stava là, dietro il vetro trasparentissimo»; P. Citati, *Kafka*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 7.

sorta di «dizionario illustrato di animali»[31], compresi gli insetti. Viene così evocato il processo di trasformazione che si ritrova tra le maglie del racconto di Kafka, alla luce dell'influenza del saggio di Deleuze e Guattari. La seconda modalità è più direttamente connessa con il testo e con i residui narrativi riscontrabili nello spettacolo: mi riferisco alle associazioni che lo spettatore può compiere nel momento in cui vede il performer avvolgersi nel telo della doccia (la nascita dell'insetto nel bozzolo) e quando osserva scendere il liquame nero sul vetro del bagno (il sangue e dunque la morte dell'insetto). Mi sembra che questi possano essere considerati come tracce, indizi posti da una determinata strategia drammaturgica[32]. La telefonata del padre alla fine dello spettacolo sembra rientrare all'interno di questa gamma di segni, visto che induce a un collegamento con il rapporto complicato tra Samsa e la figura paterna: collegamento che sembra ancora più lampante se si pensa alla *Lettera al padre* di Kafka, lettura di riferimento della compagnia nel processo di creazione dello spettacolo. Tra questi indizi va citato anche quello considerato al contempo il più ambiguo e il più identificativo con il testo, ovvero il costume da scarafaggio: dopo essere utilizzato in una prima versione dell'allestimento, viene in seguito eliminato nello spettacolo definitivo.

Il cambiamento del finale sottolinea l'importanza che la compagnia attribuisce all'esito narrativo del lavoro: si tratta di un dettaglio utile per definire la terza modalità narrativa qui operante, questa volta slegata dal residuo testuale. L'allestimento è scomponibile in sequenze definite e che non possono essere scambiate tra di loro. Riassumendo questi segmenti, vi è l'inizio, in cui il protagonista ascolta i messaggi lasciati in segreteria dai suoi vari contatti personali e professionali; la metà dello spettacolo, in cui gli spettatori assistono al processo di trasformazione in chiave coreografica – a sua volta questa parte può essere suddivisibile nei vari luoghi "abitati" dalla danza del performer, ovvero la vasca da bagno, lo specchio, la teca di vetro, il bozzolo, il muro; e il finale, ovvero la telefonata del padre e la luce abbagliante sul bagno-scatola, con tanto di liquido colante sul vetro. In altre parole sembra quasi di ritrovare, anche se in vesti essenzialmente non verbali, la struttura lineare per eccellenza del racconto tragico così com'è descritta da Aristotele nella *Poetica*. Questa linearità sembra superare la struttura narrativamente scomposta di un ideale spettacolo post-drammatico. La quarta e ultima modalità narrativa in *La metamorfosi* si riassume infine nel *topos* visivo dell'uomo di fronte al proprio riflesso, come metafora della sua crisi di identità, di cui si è sottolineato già la specificità.

[31] Cito sempre dalla già menzionata conversazione con C. Angelini.

[32] Rispetto a tale questione suona significativo un altro passaggio della riflessione della tesi di Hennaut: «In tutti i casi si tratta di lasciar filtrare i riferimenti (in modo cosciente o no, non è questo il punto), di seminare sul cammino dei sassi che permetteranno allo spettatore di strutturare la sua visione. Dal punto di vista delle ipotesi formulate fin qui, ciò incoraggia la proiezione di un quadro narrativo in quanto strumento di apprendimento del senso. Viene favorito il riconoscimento di criteri narrativi propri allo spettacolo nella globalità del suo discorso eterogeneo»; B. Hennaut, *Théatre et récit*, cit., p. 192.

Sonno di OPERA (2011)

Passerei adesso ad un ultimo esempio spettacolare, *Sonno* (2011) del gruppo di ricerca artistica OPERA[33]: già dal titolo, è chiara una prima differenza fra questo spettacolo e i due trattati fin qui. *Inferno* e *La metamorfosi* fanno infatti esplicitamente riferimento al testo letterario da cui traggono la loro ispirazione creativa, per far scattare, dal punto di vista drammaturgico, quello scarto artistico tra attesa culturale e risultato scenico considerato essenziale per il loro orizzonte estetico. In *Sonno*, uno dei riferimenti più pregnanti è il *Macbeth* di Shakespeare, ma nel titolo dello spettacolo non si dà citazione diretta del testo. Sicuramente vi è una forte attenzione ad esso, in un lavoro che non si limita anche in questo caso semplicemente all'ennesima restituzione scenica shakespeariana:

> Quello che ci interessa di *Macbeth* non è una possibile interpretazione o messa in scena, tutt'altro, ci interessa il ritmo emotivo chiarissimo di alcune scene, il senso di irreversibilità, nella caduta […]. Non si vuole abusare di Shakespeare, ma assorbirne l'energia, la forza creativa scaturita, tra l'altro, dalla convivenza di alto e basso: i piedi nel letame e lo sguardo verso il cielo[34].

Senza attardarsi troppo sui residui testuali del testo shakespeariano in *Sonno*[35], si possono individuare comunque alcune specificità dello spettacolo a riguardo. Anche qui il punto di partenza sembra la struttura sintattica, ritmica, dunque formale del testo: l'elemento viene ritrovato per esempio nel recupero del personaggio minore del Portiere, figura esemplare nel suo essere *limen* tra i generi alto e basso, così come nel fungere da soglia anche tra due mondi, quello reale e quello onirico, diabolico, sovrannaturale:

> La scena del Portiere, fraintesa da molti critici, compreso Coleridge, non è una mera imitazione degli episodi dei *Miracle Plays* che hanno per protagonista il portiere dell'inferno, ma […] il perno della tragedia. I colpi alla porta connettono quanto è avvenuto prima della morte di Duncan a quanto dovrà avvenire dopo. […] Così in un momento critico dell'azione come questo, un momento oscuro disturbato solo dai colpi alla porta, risuona con continuità un tema centrale[36].

[33] Sul lavoro della compagnia OPERA, cfr. G. Nason, *Il teatro delle figure. Teatropersona, Opera e Zaches Teatro attraverso il filtro della marionetta*, Tesi di Laurea, Bologna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2013 (Corso di Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal vivo); e l'articolo da essa rielaborato: Ea., *Nella carne e nel legno. Il teatro delle figure di Zaches Teatro, Opera e Teatropersona*, in «Culture teatrali», <XVII>, 2015, n. 24, cit., pp. 160-173.

[34] OPERA, Sonno, *parole del progetto*, materiale inedito fornito gentilmente dalla compagnia.

[35] Chi scrive si è già soffermato sulla questione di quello che rimane a livello narrativo del testo shakespeariano nello spettacolo in oggetto: F. Raffo, Le grand architecte *della Compagnie Pseudonymo (2013) e* Sonno *della compagnia OPERA (2011): due modalità narrative a confronto*, in «Antropologia e Teatro», <VII>, 2016, n. 7, http://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/6056/5821 (ultima consultazione: 31 gennaio 2017). Si tratta di un'autocitazione necessaria per integrare o correggere parzialmente il punto di vista allora esposto, perché l'approfondimento del lavoro di *Sonno*, in conversazione con il regista Vincenzo Schino e la dramaturg Letizia Buoso, ha permesso di precisare lo sguardo rispetto a questo allestimento.

[36] F. Kermode, *Il linguaggio di Shakespeare*, Milano, Bompiani, 2000 (*Shakespeare's Language*, London, Penguin Press, 2000), p. 248. Rispetto al Portiere e alla sua azione del bussare, constata V. Schino in una conversazione (5 gennaio 2016): «La figura del Portiere fa da tramite, traghettatore tra il linguaggio alto e il linguaggio basso. […] Questo bussare non ha soltanto una funzione pratica, ma in realtà ha anche una funzione ritmica. […] È una sorta di allarme dopo l'omicidio del re, un suono di richiamo».

[37] OPERA, Sonno, *parole del progetto*, cit.

[38] Per un paragone ancora più sensibile tra il lavoro della Raffaello Sanzio e *Sonno* di OPERA, sembra opportuno ricordare lo spettacolo *Amleto o la veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992). Sia in questo storico allestimento della compagnia di Cesena che in *Sonno* un oggetto essenziale, luogo privilegiato dell'azione, risulta essere la rete di un letto. E la qualità delle azioni in entrambi i casi ricorda un universo infantile e ludico; a questo proposito cfr. A. Sacchi, *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2012. Per altro la rete del letto appare brevemente anche nella seconda parte di *Orestea (una commedia organica?)* della Raffaello Sanzio (1995), nella scena in cui Oreste e Pilade a un certo punto contano, come ad evocare il gioco del nascondino (azione visibile anche in *Sonno*).

[39] Cfr. M. Giovannelli, *[Prova aperta nella creazione di]* Sonno, 24 novembre 2010, http://www.stratagemmi.it/?p=982 (ultima consultazione: 1 febbraio 2017).

[40] Il titolo dello spettacolo di OPERA fa riferimento anche a *Il sonno della ragione genera mostri*: «*Sonno* nasce dalla frequentazione di due mondi, quello visivo del pittore Francisco Goya (*El sueño de la razón produce monstruos*) e quello visionario del *Macbeth* di Shakespeare»; presentazione dello spettacolo, in http://operaweb.net/it/operas/7/mostra (ultima consultazione: 20 giugno 2017).

È importante citare questo ragionamento di Frank Kermode perché a sua volta lo spettacolo sottolinea ampiamente la dimensione irrazionale e sovrannaturale dell'azione del Portiere – della sua figura in generale e ad un livello ancora più ampio di tale componente in tutto il testo shakespeariano. Non è forse un caso se l'unico residuo testuale che il pubblico può sentire, anche se deformato, è quello delle streghe, potenze sovrannaturali per eccellenza in Shakespeare. La questione del ritmo testuale si fa poi letteralmente visibile a livello scenografico, tramite un enorme pendolo:

> Dal punto di vista drammaturgico, un problema fondamentale è l'idea del ritmo. Il grande peso dell'imprescindibile legame tra le leggi del ritmo e la composizione di un'opera si incarna nella presenza di un pendolo in scena[37].

Nel *Giulio Cesare* di Castellucci la riflessione registica sull'importanza dell'*ars oratoria* diventava letteralmente visibile dal punto di vista scenografico con l'utilizzo di un predellino con la scritta "ARS", dove saliva l'attore laringectomizzato, recitante il monologo di Antonio (o almeno ciò che ne resta). Anche qui la scenografia, tramite la presenza di questo enorme pendolo, si fa carico di rendere visibile la riflessione attorno al testo, una riflessione che trascende dunque il contenuto narrativo strettamente inteso del *Macbeth*[38]. Tuttavia altri elementi scenici riconducono alla fonte testuale, come ad esempio la sedia che viene costruita a vista e che sta a materializzare la presenza-assenza del fantasma di Banquo[39]. Ecco che con l'utilizzo di quest'oggetto si trova nuovamente richiamata la seconda modalità narrativa individuata in *La metamorfosi*, ovvero la presenza di una strategia diegetica e drammaturgica nella strutturazione scenica dello spettacolo che dispiega indizi evocativi rispetto al testo di partenza[40].

Oltre al *Macbeth*, l'altra fonte dichiarata sin da subito dalla compagnia per quanto riguarda *Sonno* è la pittura di Francisco Goya. La prima immagine che il pubblico

vede entrando in sala è quella di due persone che guardano un dipinto in cui è ritratto un uomo circondato da galline (il quadro è stato realizzato dall'artista Pierluca Cetera a partire da *Saturno divora i suoi figli*). La presenza di questo e degli altri due dipinti in scena porta ad aprire a questo punto una parentesi per approfondire le modalità di integrazione del linguaggio della pittura nello spettacolo, perché grazie ad esse si potranno comprendere meglio anche i processi narrativi della drammaturgia visiva di quest'allestimento.

Sintetizzerei quattro modalità per quanto riguarda l'integrazione e ripresa del linguaggio pittorico in questa messinscena. La prima, a cui già si è accennato in breve, molto semplicemente riguarda l'inserimento di tre tele dipinte nello spettacolo; in termini narrativi è significativo il fatto che esse si pongano in apertura e in chiusura dell'allestimento. Nella seconda modalità, la citazione del linguaggio pittorico si fa indiretta: penso soprattutto al riferimento all'opera di Francis Bacon, nella rilettura che ne fa Deleuze. Ecco che anche in questo caso, come per *La metamorfosi*, si ha l'approfondimento di un metodo compositivo tramite l'analisi filosofica deleuziana. Più che la citazione del testo[41], abbiamo la resa spettacolare del commento deleuziano su Bacon (così come abbiamo visto applicarsi il discorso del filosofo intorno a Kafka nel lavoro di Città di Ebla). Basti pensare al momento di *Sonno* in cui il Re vomita nel lavandino dopo aver estratto da lì una massa di capelli, passaggio dove sentiamo il testo delle streghe, deformato, la cui origine sembra provenire dal fondo delle tubature:

> Un quadro ci può fare da guida, *Figure standing a Wahbasin* del 1976: aggrappato all'ovale del lavandino, incollato con le mani ai rubinetti, il corpo-figura compie su se stesso un intenso sforzo immobile per poter fuggire, passando tutto intero attraverso il tubo di scarico[42].

Se si confronta questa riflessione di Deleuze sul quadro di Bacon con quella di Schino su questo momento preciso dello spettacolo, ci sono alcuni punti in comune:

> Il buco del lavandino, come la doccia di *Psycho* di Hitchcock è un po' la porta, l'occhio, la gola, un diaframma per entrare da un'altra parte. Infatti l'attore entra con un braccio in profondità, trova la materia dei capelli e nel tirarla fuori tira fuori anche le parole delle streghe. È un momento catartico, in cui esce tutto quello che dovrebbe essere nascosto[43].

In entrambi i casi si ha una figura che vuole entrare letteralmente nel lavandino: in Bacon-Deleuze come se fosse in fuga dal proprio corpo, in *Sonno* per mettersi in contatto con le forze irrazionali del residuo testuale. Suona inoltre significativo il riferimento di Schino al film di Hitchcock, come se anche in questo caso si potesse parlare di un *topos* visivo, rispetto al passaggio-fuga rappresentato dallo scarico del lavandino o della doccia. Senza avere in mente un preciso referente letterario o filmico sembra

[41] Intendo il termine "testo" nel senso semiotico, in quanto qui viene applicato ai quadri di Bacon.
[42] G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* [1995], Macerata, Quodlibet, 2004 (*Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981), p. 41.
[43] Conversazione con V. Schino, cit.

importante sottolineare il fatto che l'oggetto-lavandino sia ricorrente in altre produzioni teatrali contemporanee. Oltre a *La metamorfosi* (nel bagno-scatola), si può citare *Lost in time* della compagnia Zaches Teatro (2011-2012), dove anche in questo caso lo spazio del bagno, rappresentato dal lavandino, è oggetto di una danza che rievoca la presenza-assenza di Georg Dyer, compagno suicida giustappunto di Bacon[44]. Nelle tre creazioni, anche se più indirettamente nel lavoro di Città di Ebla, l'oggetto si ritrova a svolgere dunque una sorta di funzione "catartica" in momenti essenziali del percorso delle figure sceniche: il suicidio in *Lost in time*, la trasformazione in *La metamorfosi*, lo sconvolgimento o *hurlyburly*[45] per il Re in *Sonno*.

Ma conviene tralasciare per il momento il concetto di *topos* visivo e chiudere sulle modalità di integrazione del linguaggio pittorico in *Sonno*. La terza riguarda direttamente le figure sceniche. Nel caso dell'Infante abbiamo infatti un altro riferimento diretto a Goya, ovvero più precisamente al quadro *Manuel Osorio Infante*. In questo contesto il rapporto con l'opera sembra passare praticamente dall'"animazione" del quadro di Osorio, visti i punti di somiglianza con la figura scenica e le sue azioni "infantili" (ad esempio la partita a carte). Un altro soggetto che pare rielaborare un quadro in movimento è il Portiere, la cui faccia è interamente dipinta di rosso e bianco: nessun riferimento diretto a un'immagine artistica stavolta, ma parecchie influenze, come del resto accade con tutte le figure dello spettacolo.

Con quest'accenno passo infatti alla quarta e ultima modalità. Per sviluppare le suddette figure, la compagnia ha creato delle mappe delle immagini emerse per ciascuna durante la ricerca, disponendo ogni riferimento, eco, corrispondenza su tre cerchi concentrici:

- Primo cerchio: la figura nella sua essenza
- Secondo cerchio: la figura nel rapporto con le altre figure
- Terzo cerchio: la figura nel rapporto con il pubblico

Ogni mappa ha permesso di riordinare e rileggere quanto si era addensato nella creazione e di intuire in quali direzioni procedere per arrivare a una nuova sintesi attorale e registica, da cercare prima di tutto in sala, dove le tavole dipinte sono state appese. Senza entrare troppo in profondità in questo metodo di ricerca e composizione, influenzato peraltro da un acceso interesse per il lavoro di Aby Warburg[46], risulta affascinante in

[44] Cfr. http://www.zachesteatro.com/#!lost-in-time/chlw (ultima consultazione: 31 gennaio 2017).
[45] Nello scenario interno alla compagnia, la scena trova questo titolo, un riferimento all'inizio del *Macbeth*: «1 Witch: When shall we meet again? / In thunder, lightning or in rain? / 2 Witch: When the hurlyburly's done, / When the battle's lost and won»; W. Shakespeare, *Macbeth*, Milano, Mursia, 1971 (in questa traduzione il termine *hurlyburly* corrisponde a "baraonda"). Il fatto che le varie sequenze trovino un titolo, anche se non comunicato allo spettatore, e che più in generale sia presente uno scenario, un po' come una sceneggiatura filmica, rinforza l'ipotesi della presenza di processi narrativi all'interno dello spettacolo.
[46] Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006 (*L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002). Il riferimento a Warburg è esplicito nei documenti interni della compagnia rispetto allo spettacolo: «La composizione, l'accostamento

quest'ultima modalità l'assimilazione e la stratificazione di senso e di narrazione delle figure da parte delle immagini: si tratta in sintesi di un metodo compositivo per eccellenza della drammaturgia visuale, e ancora più precisamente del *topos* visivo.

Se infatti si prende ad esempio il "cerchio" del Portiere, si troveranno varie immagini che fanno riferimento a figure sulla soglia. Abbiamo Arlecchino, declinato tramite un quadro di Picasso (più esattamente *L'acrobata e il giovane arlecchino*, 1905): in proposito sarà forse utile ricordare, non solo la funzione di soglia tra genere alto e genere basso della maschera nelle forme spettacolari, ma anche la sua provenienza infernale. Ci sono anche riferimenti di tutt'altro genere, come la figura del gigante in *Twin Peaks* di David Lynch, sempre personaggio più soprannaturale che reale. Nel terzo cerchio, quello legato alla relazione con il pubblico, si trova inoltre una riproduzione del dipinto di Goya *Il sonno della ragione genera mostri* e un'altra tratta da un video dello psicoterapeuta Milton Erickson durante una seduta di ipnosi. Questo stesso filmato viene per altro visto alla fine dello spettacolo proprio dalla figura del Portiere, con un sentimento alquanto narrativo di "quadratura del cerchio", anche perché l'ipnosi è richiamata pure all'inizio della messinscena tra le due figure dell'Infante e del Re. In entrambe le immagini è evocata la soglia tra la ragione e il sogno, tra un dottore e il subconscio della sua paziente. Per altro la scena dell'ipnosi è anch'essa riferimento ad un altro mondo artistico, quello di Tarkovskij: viene citato in effetti l'inizio di *Lo specchio* del regista russo, dove si vede appunto una seduta di ipnosi condotta da un medico donna; il gesto del dito della dottoressa per attirare lo sguardo del paziente è ripreso pari pari nello spettacolo dalla figura dell'Infante nei confronti del Re. Inoltre la scena è accompagnata dal tema principale arrangiato per tromba di *Stalker*, altro *cult* di Tarkovskij.

In questi elementi visivi si può dunque riscontrare un riferimento di molte delle azioni sceniche delle figure di *Sonno*. Per riprendere e chiudere il caso del Portiere, la sua funzione testuale in Shakespeare, rivista alla luce del saggio di Kermode, è assimilata dalle immagini che appaiono nei cerchi che interpretano la sua natura e il suo sussistere nella drammaturgia e sulla scena: egli compie la sua funzione di soglia, situandosi nello spettacolo sempre tra i due spazi previsti, lo spazio bianco e lo spazio nero[47] o compiendo in vari momenti la parodia di gesti scenici precedenti delle altre figure (soglia dunque tra genere tragico e comico). Recupera così la sua doppia natura, diabolica e comica, definita dalle immagini all'interno dei relativi tre cerchi.

Si potrebbe continuare approfondendo tutti i cerchi delle altre figure, ma quello che interessa sottolineare qui è che nel processo compositivo interno della compagnia

nella visione globale del lavoro di materiale proveniente da mondi diversi, evoca come nelle tavole di *Mnemosyne* di Aby Warburg, mondi, universi concreti ed emotivi. Comunicazione propulsiva, solarizzazione di forme»; OPERA, Sonno, *parole del progetto*, cit. A proposito di Warburg, sembra alquanto significativo il numero di compagnie teatrali italiane che indicano in questa figura e nel suo lavoro ormai mitico un modello di riferimento: cfr. A. Tomšič, *Il "modello atlantico" come metodo compositivo. Pratiche ed esempi dalla nuova scena italiana*, in «Culture Teatrali», <XVII>, 2015, n. 24, cit., pp. 187-200. Sembra opportuno aggiungere anche il nome di Romeo Castellucci: nella conferenza-intervista con Eric Vautrin al Théâtre Nanterre-Amandiers (Parigi), il 11 dicembre 2014, il regista ha in effetti ricordato il suo debito nei confronti di Warburg.

[47] «Al lavoro appartengono due luoghi, potrebbero essere due atti, o semplicemente due momenti divisi da una cesura evidente»; OPERA, Sonno, *parole del progetto*, cit.

si può individuare una modalità associativa specifica, alla Warburg, al fine di evocare e fornire un senso drammaturgico e una risonanza iconografica alle azioni sceniche delle figure. E per ogni figura sembra agire un *topos* visivo, perché ciascuna declina un tema narrativo – per il Portiere la funzione di soglia, etc. – ricorrente in numerose altre immagini artistiche.

Riassumendo, anche nel caso di *Sonno* si è riscontrata una relazione con la dimensione testuale dal punto di vista principalmente formale e sintattico. Come per *La metamorfosi*, il processo compositivo dello spettacolo è nutrito da una ricca raccolta di testi altri, anche di natura saggistica, che portano ad una stratificazione di significati. A livello narrativo si ritrova una strategia compositiva che dissemina indizi lungo la messinscena. Si tratta di tracce che hanno dei riferimenti anche e soprattutto pittorici, da cui sono ripresi i metodi compositivi. Si è infine sottolineato come il legame con l'indagine warburghiana sull'immagine artistica sia funzionale al reperimento di alcuni temi narrativi, soprattutto nei confronti delle funzioni delle figure presenti in scena. In queste funzioni si concentrano dei *topoi* visivi che si possono definire tali anche se slegati da precisi riferimenti letterari: si trova qui moltiplicato il caso del riferimento a *Crash* di Warhol in *Inferno* di Castellucci.

Conclusioni

Risulta infine necessario proporre una conclusione generale rispetto al concetto di *topos* visivo qui definito in modalità simili e non oppositive ma con varianti significative nei casi spettacolari analizzati. In *Inferno*, il *topos* visivo rielaborava a tutti i livelli scenici un *topos* letterario specifico del testo dantesco, ma ricorrente anche in altri testi (verbali e non). Nel secondo caso, quello de *La metamorfosi*, in un unico gesto scenico (l'uomo allo specchio) si può intravedere un *topos* ricorrente in molti testi e reperibile indirettamente anche nella fonte di partenza dello spettacolo: il *topos* visivo sembra dunque operare in direzione opposta rispetto a *Inferno*. In *Sonno*, il caso si presenta in modo abbastanza differente. In quest'ultimo esempio effettivamente il *topos* visivo si svincola da un eventuale testo letterario di riferimento: non parte né da esso, come il *topos* della caduta in *Inferno*, né dallo spettacolo conduce verso di esso, come per *La metamorfosi*, ma circola da un'immagine all'altra, per riproporsi sempre in immagine narrativa non solo nel processo di creazione dello spettacolo ma anche nella sua stessa drammaturgia scenica.

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE E ABSTRACT

Khalid Amine

Khalid Amine è professore di Performance Studies presso la Facoltà di Lettere e Scienze Umane della Abdelmalek Essaadi University di Tetouan in Marocco. Ha ottenuto una Research Fellow all'istituto di ricerca internazionale "Interweaving Performance Cultures" della Freie Universität di Berlino (2008-2010). Nel 2007 ha vinto l'Helsinki Prize della IFTR - International Federation for Theatre Research. Nel 2006 a Tangeri è fra i fondatori dell'International Centre for Performance Studies (ICPS), di cui è presidente. È stato membro del comitato esecutivo della IFTR dal 2011 al 2015. Fra i suoi volumi: *Beyond Brecht* (1996), *Moroccan Theatre Between East and West* (2000), *Fields of Silence in Moroccan Theatre* (2004), *Dramatic Art and the Myth of Origins: Fields of Silence* (2007). Ha pubblicato saggi in diverse riviste internazionali e in volumi collettanei. È co-autore con Marvin Carlson di *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia: Performance Traditions of the Maghreb* (2012) e curatore di *The Art of Dialogue: East-West* (2014).

Abstract di *Performance Research in the Arab World: Between Theatrology and Performance Studies*

Il saggio è una ricognizione della ricerca teatrale nelle aree nordafricane di lingua araba, che affronta le interazioni fra Oriente e Occidente dal punto di vista di una "doppia critica". Esplora la prima *Ta-awrubu* ("europeizzazione") del teatro arabo, condizionata dall'incontro con l'altro-occidentale fin dall'invasione napoleonica in Egitto. Il proposito è quello di rivalutare i discorsi sullo spettacolo che di consueto "parlano" a nome del mondo arabo, mentre in realtà risultano profondamente radicati in una prospettiva eurocentrica. Viceversa, un simile percorso ha a che fare allo stesso tempo con le modalità in cui il mondo arabo considera le proprie culture performative. Lo scopo è quello di trascendere relazioni dicotomiche quali Oriente/Occidente, Est/Ovest per far emergere una pratica decostruttiva della differenza.

Parole chiave: convegno *Thinking the Theatre*, cultura teatrale nel mondo arabo, doppia critica, rapporti Oriente/Occidente.

This paper is devoted to a series of explorations into the local and global dimensions of performance research in Arabic speaking North Africa, and the interplay between West and East from the standpoint of a "double critique". It explores the early *Ta-awrubu* ("Europeanisation") of the Arab theatre stage that had been conditioned by its encounter with the Western Other since the Napoleonic invasion of Egypt. The ambition is to critique the discourses on performances that used to "speak" in the name of the Arab world, and yet was informed by a deeply rooted Eurocentrism. It is worth noting, however, that such critique is equally a reflection on how the Arabs view their performance cultures. The aim is to transcend dichotomous relationships as Occident/Orient, West/East, only to emerge as a deconstructive praxis of difference.

Keywords: *Thinking the Theatre* conference, performance research in Arab world, double critique, East/West relationships.

Christopher Balme

Christopher Balme è professore di studi teatrali alla LMU di Monaco di Baviera ed è stato presidente della IFTR - International Federation for Theatre Research. È nato e si è formato in Nuova Zelanda, lavora in Germania dal 1985 con incarichi alle università di Würzburg, Monaco e Magonza. Dal 2004 al 2006 ha insegnato all'Università di Amsterdam. Fra le sue pubblicazioni recenti: *Decolonizing the Stage: Theatrical syncretism and postcolonial drama* (Oxford, 1999), *Pacific Performances: Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas* (Palgrave Macmillan, 2007), *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (Cambridge, 2008), *The Theatrical Public Sphere* (Cambridge, 2014). I suoi interessi di ricerca attualmente riguardano l'eredità del modernismo nei processi di globalizzazione delle arti; le relazioni tra teatro e sfera pubblica; i rapporti fra estetica e istituzioni. È direttore del Centre for Global Theatre History e *principal investigator* dell'ERC Advanced Grant *Developing Theatre: Building Expert Networks for Theatre in Emerging Countries after 1945.*

Abstract di *Theatre and Globalization: Cross-Cultural Historical Perspectives*

Il saggio si interroga sulla nozione di globalizzazione teatrale e su come sia possibile utilizzare questa formula all'interno della storia del teatro. La globalizzazione è analizzata in rapporto al concetto di standardizzazione, alle reti di potere e alla mobilità istituzionale. L'intervento si concentra in particolare sul teatro globalizzato in Asia a partire dal XIX secolo e sui network teatrali o *hub* dove hanno avuto luogo gli incontri fra Oriente e Occidente. Infine, il percorso si conclude con una ricognizione di alcuni di questi *hub*: Bombay, Singapore e Shanghai – centri cosmopoliti in cui il teatro occidentale e le forme sceniche locali si sono mescolati e hanno fatto emergere così nuovi generi ibridi.

Parole chiave: convegno *Thinking the Theatre*, teatro e globalizzazione, network, Asia del Sud.

This paper discusses the concept of theatrical globalization and how we can use the term in theatre history. Globalization is discussed around the concept of standardization, network power and institutional mobility. It focuses particularly on the theatre globalized in Asia from the late 19th century and on the notion of theatrical networks and hubs, where the encounter between Asia and the West took place. It then looks at some of these hubs, in particular Bombay, Singapore and Shanghai. In these cosmopolitan centres Western theatre and local forms rubbed shoulders and new hybrid genres emerged.

Keywords: *Thinking the Theatre* conference, theatre and globalization, networks, South Asia.

Marco Consolini

Marco Consolini, nato a Pontedera nel 1964, ha compiuto i suoi studi presso il Dams di Bologna, dove ha conseguito la laurea nel 1990 sotto la direzione di Guido Neri, e il dottorato di ricerca nel 1995 sotto la direzione di Claudio Meldolesi. È attualmente professore presso l'Institut d'Etudes Théâtrales dell'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, dove dirige, insieme a Sophie Lucet e Romain Piana, il Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre. Collabora regolarmente con numerose riviste francesi e italiane. Fra le sue pubblicazioni: *Théâtre Populaire (1953-1964). Histoire d'une revue engagée* (1998); *Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III (2001, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino); R. Barthes, *Sul Teatro*, (2002, raccolta a cura di M. Consolini); *Avènement de la mise en scène moderne/Crise du drame. Continuités-discontinuités* (2010, co-curato con J.-P. Sarrazac); J. Copeau, *Les Registres du Vieux-Colombier*, vol. VII e VIII (in uscita nel 2017 e 2018, co-curati con M.I. Aliverti).

Abstract di *6. Riviste e archivi I*

L'accesso a fonti sempre più diversificate e la sovrabbondanza d'informazioni determinata dallo sviluppo esponenziale delle possibilità di raccolta e immagazzinamento di dati nell'era digitale si accompagnano oggi a nuove riflessioni circa l'organizzazione archivistica, le modalità di consultazione e la deperibilità di questo tipo di informazioni. In che modo queste interrogazioni, che sono all'ordine del giorno nell'attuale dibattito fra storici, archivisti e informatici, intervengono nell'ambito delle ricerche in materia di teatro e arti performative? Questo è stato il nucleo problematico che ha caratterizzato la serie d'interventi della sessione *A2. Riviste e archivi* del convegno *Thinking the Theatre* documentata all'interno del report.

Parole chiave: convegno *Thinking the Theatre*, riviste, archivi, digitalizzazione.

The access to more and more diversified sources and the overabundance of information determined by the exponential development of the possibilities of data collection and storage in the digital era are now going with new questions about the archival organization, the consultation methods, and the perishability of this kind of information. How these questions, which are at the core in the current debate between historians, archivists and computer scientists, are reworked in the field of Theatre and Performance Studies? This was the question that featured the session *A2. Riviste e archivi* of *Thinking the Theatre* conference documented within this report.

Keywords: *Thinking the Theatre* conference, journals, archives, digitalisation.

Monica Cristini

Monica Cristini è dottore di ricerca in Studi Teatrali e Cinematografici (Dams Bologna), cultore della materia e membro del gruppo di ricerca Teatro Fantastico presso il Dipartimento Culture e Civiltà dell'Università di Verona. Si occupa di Rudolf Steiner (*Rudolf Steiner e il teatro. Euritmia: una via antroposofica alla scena contemporanea*, Bulzoni, 2008), di Michael Chekhov e della sua tecnica per l'attore (si segnala *Meditation and imagination. An Anthroposophical contribution to the Michael Chekhov's acting system*, in Y. Meerzon, M.C. Autant-Mathieu (eds.), *The Routledge Companion to Michael Chekhov*, Routledge, 2015), del carteggio inedito tra Edward Gordon Craig e Danilo Lebrecht (*The theatre and the marionette of Gordon Craig in*

the letters to Danilo Lebrecht. Their first year of correspondence, in C. Guidicelli (éd.), *Surmarionettes et mannequins: Craig, Kantor*, L'Entretemps, 2013). Ha curato, con Nicola Pasqualicchio, il volume *La scena del perturbante. L'inquietudine fantastica nelle arti dello spettacolo* (Verona, Scripta Edizioni, autunno 2017).

Abstract di *3. Nuova teatrologia e Performance Studies II*

Il saggio riassume i contenuti della seconda sessione del convegno *Thinking the Theatre - New Theatrology and Performance Studies*, con l'intento di restituire la complementarietà degli interventi proposti e tracciare un percorso che parte dalla nascita dei Performance Studies, per passare all'analisi della relazione tra la scuola americana e la nuova teatrologia, alla ricezione in Italia degli studi anglosassoni e giungere alla proposta di ulteriori approcci metodologici che possano essere di supporto agli studi teatrali. Lo scritto presenta infine due interventi che hanno rivisto le metodologie proposte dalle due scuole nello studio di due casi dedicati alla drammaturgia dello Stretto di Messina e alla creazione di documenti orali per gli archivi dell'Odin Teatret.

Parole chiave: convegno *Thinking the Theatre*, nuova teatrologia, Performance Studies, archivi dell'Odin Teatret.

The essay summarizes the contents of the second session of the conference *Thinking the Theatre - New Theatrology and Performance Studies*, highlighting how the speeches contribute in proposing an articulate and clear discussion about the topic. Starting from the birth of the American school, going through the analysis of the relationships between Performance Studies and New Theatrology and the reception of the Anglo-Saxon studies in Italy, the discussion concludes with the suggestion of new approaches in support of the Theatre Studies. The essay presents also two speeches which show how the methodologies developed by the two aforementioned schools are applied in two specific researches: the first dedicated to the drama production in the Stretto of Messina and the second to the creation of the Odin Teatret's oral archives.

Keywords: *Thinking the Theatre* conference, New Theatrology, Performance Studies, Odin Teatret Archives.

Marco De Marinis

Professore ordinario di Discipline teatrali all'Università di Bologna (Dipartimento delle Arti), è stato il Responsabile scientifico del Centro di Promozione Teatrale "La Soffitta" di questa università dal 2004 al 2016. Dirige la rivista «Culture Teatrali», da lui fondata nel 1999. Insegna Storia del teatro e dello spettacolo nel triennio Dams e Teorie e culture della rappresentazione nel corso di Laurea Magistrale in Discipline della musica e del teatro. Fra le sue pubblicazioni più recenti: *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La casa Usher, 2011; *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, 2013; *Étienne Decroux and his Theatre Laboratory*, Icarus Publishing Enterprise/Routledge, 2015; *Al limite del teatro: utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta* [1983], Cue Press, 2016 (1ª ed. La casa Usher).

Abstract di *Teoria della performance, Performance Studies e nuova teatrologia*

Il saggio mira a individuare una serie di punti di contatto fra la nuova teatrologia e i Performance Studies. Questo può rivelarsi più interessante dell'ovvio rilevamento di una serie di differenze macroscopiche fra le due tradizioni di studio, sulle quali l'autore si è già soffermato più volte in passato. Il proposito è quello di identificare le tematiche e le problematiche per le quali potrebbero venire delle utili sollecitazioni alla nuova teatrologia dall'area della teoria della performance e dei Performance Studies. Il testo si sviluppa a partire dalla definizione di quello che si presenta oggi come l'oggetto degli studi teatrali, per procedere poi ad approfondire le attuali acquisizioni rispetto all'analisi della relazione teatrale e del lavoro dello spettatore.

Parole chiave: nuova teatrologia, Performance Studies, relazione teatrale, spettatore.

The essay focuses on some points of convergence between New Theatrology and Performance Studies. This purpose can be more interesting than the obvious identification of the several macroscopic differences between the two scholarly tradition, that have been already investigated by the author in the past. Instead, the aim of the contribution is to identify subjects and questions in the fields of performance theory and Performance Studies which can become helpful solicitations for New Theatrology. The essay runs from the definition of the object of contemporary Theatre Studies and then focuses on the current achievements in the research on the theatrical relationship and the role of the spectator.

Keywords: New Theatrology, Performance Studies, theatrical relationship, spectator.

Fabrizio Deriu

Insegna Culture Teatrali e Performative presso il Dams dell'Università di Teramo. È membro del collegio del dottorato in Musica e Spettacolo de "La Sapienza" Università di Roma e del Comitato Scientifico del Festival "La Valigia dell'Attore" per il quale cura i Laboratori di Alta Formazione per attori. Si occupa prevalentemente di teoria delle arti performative (con particolare attenzione ai Performance Studies di matrice nordamericana) e di questioni legate all'attore e alla recitazione nell'epoca dello spettacolo tecnicamente (ri)producibile tra teatro, cinema e audiovisivi. Oltre a saggi in riviste e volumi collettanei, ha pubblicato *Il paradigma teatrale* (1988), *Gian Maria Volonté. Il lavoro d'attore* (1997), *Lo schermo e la scena* (1999), *Opere e flussi. Osservazioni sullo spettacolo come oggetto di studio* (2004), *Performático. Teoria delle arti dinamiche* (2012), *Mediologia della performance* (2013); ha tradotto e curato l'antologia di saggi di Richard Schechner, *Magnitudini della performance* (1999).

Abstract di *Abilità e cultura mimetiche. Le arti performatiche come "ibridi cognitivi"*

Il saggio affronta la teoria dell'evoluzione della mente umana del neuroscienziato Merlin Donald, il quale sostiene che l'evoluzione cognitiva è passata dalla cultura "episodica" delle scimmie antropomorfe a una cultura "mimetica"; e che tale stadio è fiorito e durato per lungo tempo prima che si sviluppassero il linguaggio e il pensiero concettuale. Secondo Donald la *mimesis* – la capacità di rappresentare emozioni,

eventi esterni e narrazioni usando i gesti, il movimento e il suono in quanto "azioni-metafora" – è tuttora il fondamento della cultura umana. Il teatro e le arti performative sono perciò da considerare "ibridi cognitivi", ovvero strumenti di conoscenza e di espressione particolarmente potenti. L'ipotesi di Donald si accorda perfettamente con i nuovi punti di contatto tra gli studi teatrali e le scienze dell'uomo discussi recentemente da Richard Schechner.

Parole chiave: *mimesis*, evoluzione cognitiva, arti performative, ibridi cognitivi.

The essay addresses neuroscientist Merlin Donald's theory of the evolution of the human mind. The assumption is that cognitive evolution moved from the "episodic" life of apes to a "mimetic" culture; and that this stage flourished and lasted for hundreds of years before language and conceptual thinking evolved. According to Donald *mimesis* – the power to represent emotions, external events, and stories using gestures, posture, movement and sound as "action-metaphor" – is still the bedrock of human culture today. As a consequence, we can argue that theatre and performing arts are "cognitive hybrids": powerful tools for the human knowledge and expression. Donald's hypothesis perfectly fits the new points of contact between Theatre and Performance Studies and the human sciences as recently discussed by Richard Schechner.

Keywords: *mimesis*, cognitive evolution, performing arts, cognitive hybrids.

Vito Di Bernardi

Vito Di Bernardi insegna Storia della danza all'Università di Roma "La Sapienza". Studioso di danza moderna e contemporanea e delle relazioni tra lo spettacolo occidentale e le tradizioni performative asiatiche, ha scritto su Vaslav Nižinskij, Ram Gopal, Ruth St. Denis, Erick Hawkins, Virgilio Sieni, Ammannur Madhava Cakyar, Willi Rendra, Ragunat Manet, Merce Cunningham. Si è occupato del teatro di regia europeo (Peter Brook, Peter Stein) e della tradizione dell'attore comico italiano (Angelo Musco). Ha condotto ricerche in Indonesia, Cambogia, India e Cina. Ha pubblicato, oltre a numerosi saggi, i volumi: *Giava e Bali. Rito e spettacolo* (1986); Mahābhārata. *L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook* (1989); *Teatro indonesiano* (1995); *Ruth St. Denis* (2006); *Virgilio Sieni* (2011); *Cosa può la danza. Saggio sul corpo* (2012). È presidente del corso di studi magistrale in Teatro, Cinema, Danza e Arti Digitali.

Abstract di *8. Le funzioni dello spettacolo III*

Il report documenta diversi interventi al convegno *Thinking the Theatre*: a partire dalla *key-note* di Ramsay Burt, in cui lo studioso britannico ha collocato gli spettacoli *The Cow Piece* di Burrows-Fargion e *Moving Solo* di Igbokwe nel contesto dei Dance Studies degli anni Novanta, dei Performance Studies americani e dei più recenti studi di danza europei. Per procedere con le relazioni della sessione *B2. Le funzioni dello spettacolo* di: Elena Randi (sugli aspetti performativi del lavoro di Anna Halprin), Margherita Pirotto (su *Demonstration Programs* di Hanya Holm), Laura Aimo (su *Le Sacre du Printemps* di Sasha Waltz), Stefano Tomassini (sul carattere performativo dei libretti di ballo).

Parole chiave: convegno *Thinking the Theatre*, danza, performance, teatro post-drammatico.

The text reports some interventions held at *Thinking the Theatre* conference: starting from Ramsay Burt's key-note speech, in which the British scholar places Burrows-Fargion's *The Cow Piece* and Igbokwe's *Moving Solo* within the context of changes in Dance Studies in the 1990s, its relationship with American Performance Studies, and with recent European developments in Dance Studies. Then the report summarize the work of the session *B2. Le funzioni dello spettacolo*, with the intervention of: Elena Randi (on the performative aspects in Anna Halprin's work), Margherita Pirotto (on *Demonstration Programs* of Hanya Holm), Laura Aimo (Sasha Waltz's *Le Sacre du Printemps*), Stefano Tomassini (the performative nature of some Italian "libretti di ballo").

Keywords: *Thinking the Theatre* conference, dance, performance, post-dramatic theatre.

Jorge Dubatti

Jorge Dubatti (Buenos Aires, 1963) insegna Storia del teatro all'Università di Buenos Aires, dove è direttore dell'Istituto di Arti dello spettacolo all'interno della Facoltà di Lettere e Filosofia e dirige il progetto di ricerca *Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)*. Ha fondato la Escuela de Espectadores di Buenos Aires, che dirige dal 2001. È responsabile delle edizioni dei testi di E. Pavlovsky, R. Bartís, R. Spregelburd, D. Veronese. Fra i numerosi studi che ha pubblicato: *Filosofía del Teatro I, II* e *III* (2007-2014), *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (2009), *Del Centenario al Bicentenario: Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010* (dir., 2010), *Cien años de teatro argentino* (2012), *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada* (2016).

Abstract di *Apuntes para una historia de la Teatrología en la Argentina*

Il saggio ha come oggetto una ricognizione degli studi teatrali in Argentina, tenendo conto da un lato di un'accezione ampia di teatrologia, capace di comprendere al proprio interno i diversi approcci, metodi, campi che la definiscono (dalla storiografia alla teoria, dalla pedagogia alla politica all'antropologia, etc.); e dall'altro del più generale contesto nazionale in cui gli studi si inseriscono, segnato da un progressivo incremento delle attività teatrali a tutti i livelli. Fra l'analisi dei processi di istituzionalizzazione, consolidamento e diffusione della materia, della sua produzione scientifica e delle pressioni teorico-metodologiche emergenti, il saggio sviluppa un percorso in sei step cronologici dal 1910 al presente.

Parole chiave: studi teatrali argentini, teatrologia argentina, teatrologia contemporanea, storia della teatrologia.

The essay investigates Argentinian Theatre Studies, on the one hand referring to a broader definition of Theatrology which includes its different approaches, methods, fields (from historiography to theory, from education to politics to anthropology, etc.); on the other hand, taking into account the specific historical context marked by a big increase of theatrical activities in the country. The author analyzes Argentinian Theatre Studies from 1910 to the present investigating the scientific production and theorical-methodological tendencies, as well as retracing the associate processes of institutionalization, spread and strengthening of the discipline.

Keywords: Argentinian Theatre Studies, Argentinian Theatrology, contemporary Theatrology, history of Theatrology.

Josette Féral

Josette Féral è professore all'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. È inoltre professore associato dell'Université du Québec à Montréal, dove ha insegnato dal 1981 al 2011. Ha pubblicato diversi volumi fra cui: *El Teatro: una mediacion imposible, Violencia in Cena* (2016), *Théorie et pratique, au-delà des limites* (2011), *Mise en scène et jeu de l'acteur*, voll. I, II, III (1997, 1999, 2007), *Teatro, Teoria y practica: mas alla de las fronteras* (2004), *Rencontres avec Ariane Mnouchkine* (1995), *Trajectoires du Soleil* (1999). Ha curato numerosi lavori sulla teoria del teatro, fra i più recenti: *Le réel à l'épreuve des technologies* (2013, co-curato con E. Perrot), *Pratiques performatives. Body Remix* (2012); *Entre deux: Du théâtral et du performatif*, (2012, «Théâtre/Public»); *The Genetics of Performance* («Theatre Research International», 2008), *Theatricality* (2002). I suoi libri sono stati tradotti in diverse lingue. È stata presidente della IFTR - International Federation for Theatre Research (1999-2003).

Abstract di *Analysing Performance Today in France*

A partire dall'idea che esistano due continenti, quello anglosassone con i Performance e Cultural Studies da un lato, in cui spesso si rischia di marginalizzare le questioni di carattere estetico, e dall'altro lato quello europeo, dove ci si concentra su aspetti estetici, storici, filosofici però compromettendo a volte – non solo nel contemporaneo – la considerazione dell'opera come processo, il saggio indaga le ragioni di questa *Great Divide* (Huyssen). Più precisamente si interroga sulla resistenza ai Performance Studies in contesto francese e sulle ragioni per cui la teoria teatrale sia un campo che si trova talvolta fuori sincrono rispetto al proprio oggetto di studio. L'intervento cerca inoltre di identificare alcuni elementi condivisi che possano fungere da basi per superare questo tipo di opposizioni.

Parole chiave: convegno *Thinking the Theatre*, Performance Studies, teoria teatrale, studi teatrali francesi.

There are clearly two continents, on one hand, the Anglo-Saxon world, focused on Performance Studies and Cultural Studies, which have become so important that they overshadow aesthetic questions; on the other the European world, emphasizing aesthetic, historical and philosophical elements but that often loses sight, not only of the extremely contemporary, but also of the work as a process. This paper investigates the reasons for this *Great Divide*, to borrow a shock title from Andreas Huyssen. It investigates more precisely the resistance to Performance Studies in the French setting and the reasons why theatrical theory is a field that is sometimes out of sync with the subject of its study. It tries also to find a common ground where this opposition could be overcome.

Keywords: *Thinking the Theatre* conference, Performance Studies, theatrical theory, French Theatre Studies.

Erika Fischer-Lichte

Erika Fischer-Lichte è professore di studi teatrali e di performance alla Freie Universität Berlin dal 1996, dove attualmente dirige il centro di ricerca "Interweaving Performance Cultures". È stata presidente della IFTR - International Federation for Theatre Research (1995-1999). Fa parte della Academia Europaea, dell'Academy of Science di Göttingen, della Berlin-Brandenburg Academy of Sciences e della National Academy of Sciences "Leopoldina"di Halle. È stata *visiting professor* in Cina, India, Giappone, Russia, Norvegia e Stati Uniti. Fra i suoi attuali interessi di ricerca: l'intreccio fra le culture performative; le estetiche trasformative; gli allestimenti delle tragedie greche nel mondo dal 1800 in poi; i concetti legati al campo della performance nelle lingue non europee. Ha pubblicato lavori nel campo dell'estetica, della teoria e della letteratura, dell'arte e del teatro, in particolare sulla semiotica, la performatività, la storia del teatro, la scena contemporanea. Fra le sue pubblicazioni: *Tragedy's Endurance. Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany Since 1800* (2017), *Dionysos Resurrected. Performances of Euripides'* The Bacchae *in a Globalizing World* (2014), *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism* (2014, co-curato con T. Jost e S. Jain).

Abstract di *Intrecci fra le culture performative ripensando il "teatro interculturale". Per un'esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo*

Il saggio propone un ripensamento dell'impostazione accademica rispetto alle modalità in cui le diverse culture performative interagiscono, si intrecciano, dipendono le une dalle altre. Mentre il termine di "teatro interculturale", così come si è sviluppato fra anni Settanta e Ottanta, rimanda al post-colonialismo e alle sue contraddizioni, il concetto di "intreccio fra le culture performative" richiama alcuni sviluppi globali nelle arti performative che non possono essere adeguatamente compresi e spiegati dalla sola teoria post-coloniale. Tale nozione mette in discussione l'idea di cultura nazionale e di proprietà culturale, così come la dicotomia fra "l'Occidente e tutto il resto", in cui si suppone che le culture occidentali assurgano a essere universali, mentre tutte le altre si definiscono per la loro "particolarità".

Parole chiave: convegno *Thinking the Theatre*, intrecci fra le culture performative, teatro interculturale, estetica e politica.

The contribution offers an argument for rethinking the scholarly assessment of how diverse performance cultures interact, how they are interwoven, and how they

depend on each other. While the term "intercultural theatre", as developed in the 1970s and 1980s, as a concept points back to post-colonialism and its contradictions, the term "interweaving performance cultures" points to global developments in the performing arts that cannot adequately be explained and understood using post-colonial theory alone. It challenges the dichotomy between "the West and the rest" – where Western cultures are supposed to be "universal" and non-Western cultures to be "particular" – as well as ideas of national culture and cultural ownership.

Keywords: *Thinking the Theatre* conference, interweaving performance cultures, intercultural theatre, aesthetics and politics.

Renzo Guardenti

Renzo Guardenti è professore di Discipline dello Spettacolo all'Università degli Studi di Firenze ed ha insegnato come professore invitato presso l'Institut d'Études Théâtrale de l'Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle e l'Université de Caen-Basse Normandie. Specialista della Commedia dell'Arte in Francia e del Théâtre de la Foire, è inoltre responsabile scientifico dell'archivio digitale di iconografia teatrale "Dionysos". Tra le sue pubblicazioni si segnalano *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia* (Bulzoni, 1990, 2 voll.), *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro* forain *del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)* (Bulzoni, 1995), *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento* (Bulzoni, 2005), *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale* (Bulzoni, 2008).

Abstract di *6. Riviste e archivi I*

L'accesso a fonti sempre più diversificate e la sovrabbondanza d'informazioni determinata dallo sviluppo esponenziale delle possibilità di raccolta e immagazzinamento di dati nell'era digitale si accompagnano oggi a nuove riflessioni circa l'organizzazione archivistica, le modalità di consultazione e la deperibilità di questo tipo di informazioni. In che modo queste interrogazioni, che sono all'ordine del giorno nell'attuale dibattito fra storici, archivisti e informatici, intervengono nell'ambito delle ricerche in materia di teatro e arti performative? Questo è stato il nucleo problematico che ha caratterizzato la serie d'interventi della sessione *A2. Riviste e archivi* del convegno *Thinking the Theatre* documentata all'interno del report.

Parole chiave: convegno *Thinking the Theatre*, riviste, archivi, digitalizzazione.

The access to more and more diversified sources and the overabundance of information determined by the exponential development of the possibilities of data collection and storage in the digital era are now going with new questions about the archival organization, the consultation methods, and the perishability of this kind of information. How these questions, which are at the core in the current debate between historians, archivists and computer scientists, are reworked in the field of Theatre and Performance Studies? This was the question that featured the session *A2. Riviste e archivi* of *Thinking the Theatre* conference documented within this report.

Keywords: *Thinking the Theatre* conference, journals, archives, digitalisation.

Gerardo Guccini

Insegna Drammaturgia e Teorie e tecniche della composizione drammatica all'Università di Bologna. Dal 2017 è Responsabile Scientifico del Centro "La Soffitta" del Dipartimento delle Arti. Nel 1995 fonda con Claudio Meldolesi il semestrale «Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali». Dal 2002 al 2015 è Responsabile Scientifico del CIMES, in questa veste promuove il progetto "Il Suono e l'Immagine" che si trasforma poi, con la denominazione di "Laboratori per la città", in un'iniziativa permanente del centro. Nel 2006 diviene professore associato. Gli studi di Guccini riguardano il teatro del Settecento, gli aspetti spettacolari della regia lirica e il contemporaneo teatro di narrazione. Fra le pubblicazioni ricordiamo: *La bottega dei narratori*, Dino Audino, 2005; S. Casi, A. Felice e G. Guccini, *Pasolini e il teatro*, Marsilio, 2012; G. Guccini e N. Lupia (a cura di), *Per/formare l'opera*, numero monografico di «Prove di Drammaturgia», 2015, n. 1.

Abstract di *5. Teatri e interazione sociale I*

Esaminando alcuni contributi dedicati al "teatro sociale", il saggio individua due posizioni distinte. Fabrizio Fiaschini, Claudio Bernardi e Giulia Innocenti Malini vedono nel "teatro sociale" un'articolazione separata da quelli che Schechner definisce "teatri estetici"; Maia Giacobbe Borelli e Vito Minoia inquadrano le interazioni fra teatro e società nel continuum delle pratiche performative. Fra gli uni e gli altri, Eugenia Casini Ropa descrive la peculiarità della danza sociale. Dal confronto fra la nozione di "teatro sociale" e la lunga durata dell'innovazione teatrale, emerge un nodo di centrale importanza: quello dei rapporti fra il "teatro sociale" e le esperienze che hanno autonomamente rigenerato le finalità della ricerca attirando le scuole, le carceri e i luoghi del disagio all'interno della cultura teatrale.

Parole chiave: convegno *Thinking the Theatre*, teatri e interazione sociale, teatro sociale, Nuovo Teatro.

Starting from the examination of several contributions dedicated to "social theatre", the report identifies two different perspective within this section of the conference: on the one hand, Fabrizio Fiaschini and Claudio Bernardi with Giulia Innocenti Malini keep it separate from the "aesthetical theatre", as Schechner has defined it; on the other hand, Maia Giacobbe Borelli and Vito Minoia investigate the connection between theatre and society within the continuum of the performative practices; besides, Eugenia Casini Ropa describes the peculiarity of social dance. A central question emerged in comparing the notion of "social theatre" with the long duration of theatre innovation: the relationship between "social theatre" and those experiences which have autonomously regenerated the artistic research by taking places like schools, prisons and many others within the theatre culture.

Keywords: *Thinking the Theatre* conference, theatre and social interaction, social theatre, New Theatre.

Marie-Christine Lesage

Marie-Christine Lesage è docente all'Università del Québec a Montréal (UQAM). I suoi insegnamenti e le sue ricerche hanno come oggetto i processi di creazione interartistici nella scena contemporanea e la drammaturgia. Su questi temi, ha pubblicato interventi in rivista e in volume, con particolare attenzione rispetto ai temi dell'intermedialità, delle pratiche interdisciplinari e della performatività. Ha pubblicato un libro sul regista Denis Marleau: *Paysages UBU. Mises en scène de Denis Marleau, 1994-2014* (Somme toute, 2015). Attualmente è impegnata in una ricerca dal titolo *La scène interartistique contemporaine (1990-2016): une théâtralité au carrefour des arts visuels et médiatiques* (CRSH, 2016-2018). Ha creato il gruppo di ricerca PRint – pratiques interatiques et scene contemporaines.

Abstract di *Les études théâtrales au carrefour de l'intermédialité et de l'interdisciplinarité*

Il saggio provvede a una ricognizione delle teorie sull'intermedialità e sull'interdisciplinarità così come si sono affermate negli ultimi vent'anni in Nord America, con particolare attenzione al contesto degli studi teatrali del Québec. La prima parte prende in esame l'intermedialità in ambito teatrale e tratta della medialità nelle arti sceniche contemporanee: in questo contesto il teatro è considerato nella sua propensione a coinvolgere una pluralità di dinamiche di mediazione, mentre la teoria dell'intermedialità per la sua capacità di analizzare i processi di riconfigurazione nelle arti e nei media. La seconda parte affronta la questione dei rapporti fra arti sceniche e interdisciplinarità, proponendo un aggiornamento nei criteri di identificazione delle ricerche e pratiche che si possono considerare interdisciplinari a partire da una distinzione fra interdisciplinarità teorica e artistica, dove quest'ultima è valutata nel quadro della nozione di "interartisticità".

Parole chiave: intermedialità, interdisciplinarità, teatro contemporaneo, Québec.

The essay focuses on the theories of intermediality and interdisciplinarity as they have been developed in North America over the last twenty years, with particular attention to the field of Theatre Studies in Québec. The first section examines the question of intermediality in theatre and deals with the mediality in contemporary performing arts: in this context, theatre is considered as a practice that can involve a plurality of mediations and the theory of intermediality is employed for its ability to analyze the processes of reconfiguration in the fields of art and media. The second part of the essay deals with the relationship between performative arts and interdisciplinarity, suggesting an update of the criteria that allow to define practices and researches as interdisciplinary, identifying a distinction between theoretical and artistic interdisciplinarity, and placing the latter in the frame of "interartisticity".

Keywords: intermediality, interdisciplinarity, contemporary theatre, Québec.

Bonnie Marranca

Bonnie Marranca è fondatrice e direttrice di PAJ Publications e di «PAJ: A Journal of Performance and Art», insignite dell'Obie Award e di recente del riconoscimento

Excellence in Editing Award for Sustained Achievement dell'Association for Theatre in Higher Education. È autrice di tre volumi di critica: *Performance Histories*, *Ecologies of Theatre* e *Theatrewritings.* Ha curato numerose antologie drammaturgiche e raccolte di saggi, fra cui *New Europe: plays from the continent*, *Interculturalism and Performance*, *Plays for the End of the Century*, *Conversations on Art and Performance*. Il suo libro più recente è *Conversations with Meredith Monk*. È professore di teatro alla New School for Liberal Arts/Eugene Lang College di New York. Ha insegnato in diverse università europee. Ha ricevuto la Leverhulme Trust Visiting Professorship (Londra) e una borsa Fulbright per la Freie Universität di Berlino. I suoi testi sono stati tradotti in venti lingue. Nel 2016, PAJ Publications ha celebrato il suo quarantesimo anno di attività nel campo dell'editoria indipendente.

Abstract di *Joan Jonas: The Theatre of Drawing*

Molti artisti visivi, di teatro e di danza creano disegni che si pongono in relazione con le loro performance. Un disegno può corrispondere a un momento preparatorio in vista della performance, esserne il fondamento o venire realizzato durante. Il tema dei rapporti fra performance e disegno è un campo di ricerca aperto nelle arti contemporanee, mentre teatro e arti visive progressivamente travalicano i propri confini negli studi, negli eventi museali e in tutte le forme di arte dal vivo. Il disegno è qualcosa di privato, la performance è un atto pubblico. Il disegno, che può assumere diverse forme, è una sorta di performance immaginaria. Joan Jonas, l'artista che ha rappresentato gli Stati Uniti alla Biennale di Venezia 2015, è il focus di questo saggio, che esplora la performance, il corpo e il disegno.

Parole chiave: convegno *Thinking the Theatre*, performance, disegno, Joan Jonas.

Many theatre, dance, and visual artists create drawings in relation to their live events. Drawings may occur as studies before the performance, a drawing may be the basis of a performance itself, or a drawing may be made during a performance. The subject of performance and drawing is an area of research in the contemporary arts that is an open field of inquiry, as theatre and visual arts increasingly cross borders in scholarship, the museum event, and all forms of performance. Drawing is private, performance a public act. Drawing – that can take several forms – is a kind of performance imaginary. Joan Jonas, the artist representing the US at the Venice Biennale 2015, is the focus of the essay, which explores performance, the body, and drawing.

Keywords: *Thinking the Theatre* conference, performance, drawing, Joan Jonas.

Armando Petrini

Armando Petrini è professore associato in Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Torino, dove insegna Storia del teatro e Storia e teorie dell'attore. Si è occupato prevalentemente di attori, dal Cinquecento al Novecento. I suoi studi hanno approfondito in particolare le biografie artistiche di Gustavo Modena (*Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, ETS, 2012), Giacinta Pezzana e Giovanni Emanuel (*Attori*

e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana, 2002, nuova ed. Accademia, 2012). Ha dedicato un libro agli *Amleto* di Carmelo Bene (*Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, ETS, 2004) e in diversi altri interventi si è misurato con il teatro di ricerca italiano del secondo Novecento (Carlo Quartucci e Carla Tatò, Rino Sudano, Carlo Cecchi). Più recentemente si è occupato dell'evoluzione della scena italiana durante gli anni della prima guerra mondiale (*Fuori dai cardini*, in «Il Castello di Elsinore», n. 73, 2016). Ha rivolto poi un interesse specifico all'indagine della storia e della fenomenologia dell'industria culturale, ripercorrendo criticamente gli approcci di Adorno, Debord e Pasolini (*Dentro il Novecento. Un secolo che non abbiamo alle spalle*, Zona, 2006).

Abstract di *1. Nuova teatrologia e Performance Studies I*

L'intervento costituisce un resoconto della prima sessione dedicata a *Nuova teatrologia e Performance Studies* all'interno del convegno *Thinking the Theatre*. La sessione prevedeva gli interventi di Lorenzo Mango, Eva Marinai, Antonio Attisani, Edoardo Giovanni Carlotti oltre a quello di Raimondo Guarino, poi spostato all'interno di una Sessione Plenaria. Al di là delle diversità di accenti, punti di vista e approcci che emergono dalle diverse relazioni, un carattere di fondo comune è certamente la problematizzazione dei concetti chiave attorno ai quali è ruotata la discussione del convegno, in particolare a proposito della categoria di Performance Studies.

Parole chiave: convegno *Thinking the Theatre*, nuova teatrologia, Performance Studies, storiografia teatrale.

The essay is a report of the first section (*New Theatrology and Performance Studies*) of the conference *Thinking the Theatre*. The section includes papers by Lorenzo Mango, Eva Marinai, Antonio Attisani, Edoardo Giovanni Carlotti; as well as the contribution by Raimondo Guarino, that has been moved to a Plenary Session. The common character to the interventions is certainly the questioning of the definition of Performance Studies.

Keywords: *Thinking the Theatre* conference, New Theatrology, Performance Studies, theatre historiography.

Andrea Porcheddu

Critico teatrale e studioso, va a teatro dal 1988. Ha raccontato quel che pensava su diverse testate nazionali, online, cartacee, radio e tv. Attualmente collabora con glistatigenerali.com. Nel suo percorso ha incontrato Emma Dante, Ascanio Celestini, Arturo Cirillo, Virgilio Sieni, Ricci Forte e altri artisti cui ha dedicato libri e saggi. È professore a contratto di Metodologia della critica dello spettacolo presso la Laurea Magistrale in Teatro, Cinema, Danza e Arti Digitali del Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo all'Università di Roma "La Sapienza". Ha tenuto laboratori di critica in teatri e festival, come quelli fatti per lungo tempo alla Biennale Teatro di Venezia. Si è dedicato alle teorie critiche applicate alla scena italiana con *Questo fantasma. Il critico a teatro*, scritto con Roberta Ferraresi (Titivillus, nuova ed. 2015) e

cura la collana "Guide Teatrali" di Cue Press. Ha diretto i festival Teatri delle Mura di Padova e Sguardi della Regione Veneto.

Abstract di *La critica di fronte al teatro sociale. Un viaggio a ritroso nel tempo per capire il presente*

Come definire un fenomeno teatrale che coinvolge minoranze sociali e crea arte? Assistiamo alla crescita, in tutta Italia, di un teatro che affianca attori professionisti e non ("attori sensibili") guidati da una regia estremamente professionale. Il risultato è un teatro d'avanguardia, che possiede un forte vocazione politica e sociale. Un teatro che potrebbe essere definito "teatro sociale d'arte". La domanda, con cui devono fare i conti i critici teatrali, è: esistono strumenti adeguati per leggere e analizzare un simile teatro? In brevissimo tempo, la critica italiana si è dovuta preparare per comprendere, valutare e giudicare questi nuovi prodotti. Seguendo alcune esperienze significative, il saggio intende porre alcune questioni nodali concernenti il rapporto tra critica e teatro sociale d'arte.

Parole chiave: teatro partecipativo, teatro sociale d'arte, critica contemporanea, critica teatrale italiana.

How do we define the phenomenun that involve peculiar social minorities in making art and playing theatre? It's a reality that is growing all over in Italy and produces interesting artistic achievements where we find professional actors, special-non-professional actors, directed by a professional director. The result is a truly avantgarde experiment with strong political and social meanings. We can call it "teatro sociale d'arte". The question now that the theatre critics must face is: do we have the tools to read and analyze this new theatre? In a very short period of time, Italian critics had to prepare for this kind of new theatre. Following some great experiences, this essay puts out some open question concerning the relation between criticism and "teatro sociale d'arte".

Keywords: partecipative theatre, artistic social theatre, contemporary criticism, Italian theatre criticism.

Fabio Raffo

Fabio Raffo (Firenze, 1988) ha conseguito la Laurea magistrale in Discipline dello spettacolo dal vivo (2013) con una tesi sulla storia del Festival di Avignone. Attualmente è dottorando in co-tutela tra Paul Valéry-Montpellier III e Università di Bologna, con una tesi sulla drammaturgia visiva nel teatro italiano e francese contemporaneo. Ha insegnato Storia della scenografia, Letteratura drammatica romantica (2015) e Scritture teatrali (2016) all'Università di Montpellier. Ha pubblicato *Jean Vilar o l'estetica del nascondimento.* La Mort de Danton *(1948, 1953) e* Thomas More *(1963) a confronto* («Annali – sezione romanza», 2014) e Le grand architecte *della compagnie Pseudonymo (2013) e* Sonno *della compagnia OPERA (2011): due modalità narrative a confronto* («Antropologia e Teatro», 2016). In corso di pubblicazione *Le chanteur d'opéra face aux écrans vidéo, quelles possibilités d'interaction? Les cas de* King Arthur

de Motus et de La Pietra del paragone *de Giorgio Barberio Corsetti et Pierrick Sorin* (atti del convegno *Corps en scène: L'acteur face aux écrans*, 2015).

Abstract di Topoi *visivi, modalità narrative e residui testuali nel teatro contemporaneo italiano: alcuni casi spettacolari*

Il contributo si propone di analizzare e delineare alcuni processi narrativi del teatro contemporaneo italiano, presenti nonostante l'apparente distruzione della trama e della scena post-drammatica descritta dal famoso saggio di Hans-Thies Lehmann. Ripartendo dal caso della Socìetas Raffaello Sanzio e del suo regista Romeo Castellucci, si tratterrà di enucleare il concetto di *topos* visivo, per poi evidenziare come esso si sviluppi in altri due spettacoli più recenti, *La metamorfosi* di Città di Ebla (2010) e *Sonno* di OPERA (2011). Questo concetto secondo l'autore può spiegare i rapporti narrativi che la scena attuale tesse tra riferimenti testuali e visivi di cui gli spettacoli contemporanei sono gravidi.

Parole chiave: teatro contemporaneo italiano, *topos* visivo, processi narrativi, scena post-drammatica.

This article wants to retrace and analyze some narrative trends which have become a prominent feature of Italian contemporary theatre, in spite of the theorized disruption of the plot and post-dramatic scene, as argued notably by Hans-Thies Lehmann. The author first takes into consideration the example of Socìetas Raffaello Sanzio and its director Romeo Castellucci in order to investigate the contemporary relevancy of the category of visual *topos*. The paper discusses two case studies in which this category is significant: *La metamorfosi* by Città di Ebla (2010) and *Sonno* by OPERA (2011). Finally, the author claims that the category of visual *topos* can account for the narrative connections established with a wide array of disparate textual and visual references which abound in Italian contemporary theatre.

Keywords: Italian contemporary theatre, visual *topos*, narrative process, post-dramatic theatre.

Stefania Rimini

Stefania Rimini è professore associato presso l'Università di Catania, dove insegna Storia del teatro e Forme dello spettacolo multimediale. I suoi principali interessi di ricerca riguardano i rapporti fra cinema e teatro, le arti performative multimediali, la scena contemporanea italiana. Ha scritto saggi su registi europei e italiani, così come su drammaturghi e performer contemporanei. Fa parte dell'*editorial board* delle riviste «Engramma» e «Dioniso»; dirige insieme a Maria Rizzarelli «Arabeschi». Tra le sue pubblicazioni principali: *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta* (Titivillus, 2015); *ImmaginAzioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema* (Bonanno, 2012); *Rovine di Elsinore. Gli Amleti di Giovanni Testori* (Bonanno, 2007); *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini* (Bonanno, 2006); *L'etica dello sguardo. Introduzione al cinema di Kieslowski* (Liguori, 2000).

Abstract di *7. Riviste e archivi II - Teatri e interazione sociale II*

Il contributo propone una sintesi della sessione B2 del convegno *Thinking the Theatre - New Theatrology and Performance Studies*, che ha riunito due diversi topic: *Riviste e archivi* da una parte, *Teatri e interazione sociale* dall'altra. Nonostante la doppia articolazione, il panel ha mantenuto una discreta unità di intenti e ha fatto emergere la necessità di ripensare le modalità del racconto del teatro del presente e della trasmissione della memoria del passato.

Parole chiave: convegno *Thinking the Theatre*, nuova teatrologia, riviste e archivi, teatri e interazione sociale.

The paper summarizes the Session B2 of the conference *Thinking the Theatre - New Theatrology and Performance Studies*, which brought together two different topics: *Journals and archives* on the one hand, *Theatre and social interaction* on the other. Despite the double articulation, the panel has maintained a certain unity of purpose and has highlighted the need to rethink the storytelling of the contemporary theatre and the transmission of past memory.

Keywords: *Thinking the Theatre* conference, New Theatrology, journals and archives, theatre and social interaction.

Maria Shevtsova

Maria Shevtsova è professore di arti drammatiche e teatrali alla Goldsmiths, University of London. È dottore *honoris causa* all'Università di Craiova. Autrice di più di 140 articoli e contributi in opere collettanee, ha pubblicato fra gli altri i volumi: *Dodin and the Maly Drama Theatre: Process to Performance* (2004), *Fifty Key Theatre Directors* (2005, co-curato con S. Mitter), *Jean Genet: Performance and Politics* (2006, co-curato con C. Finburgh e C. Lavery), *Robert Wilson* (2007), *Directors/Directing: Conversations on Theatre* (2009, con C. Innes) *Sociology of Theatre and Performance* (2009), che raccoglie tre decadi del suo lavoro pionieristico all'interno di tale campo di studio, e *The Cambridge Introduction to Theatre Directing* (2013, con C. Innes). Le sue pubblicazioni sono state tradotte in diverse lingue. È co-direttrice di «New Theatre Quarterly» e fa parte del comitato editoriale di «Critical Stages».

Abstract di *Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices*

Il saggio, tenendo conto del cambiamento nella concezione dell'interdisciplinarità e delle pressioni esercitate ultimamente dalle università in questo senso, si concentra sul ruolo della sociologia del teatro e della performance all'interno di tali contesti, riformulandola nei termini di una sociologia delle *pratiche* teatrali. Quattro dei suoi concetti-chiave – "pratica", "contesto", "specificità culturale" e "gruppo sociale" – vengono esplorati attraverso esempi tratti dal teatro coreano e giapponese contemporaneo; Robert Wilson è affrontato in rapporto ai temi dell'ibridazione e della dissoluzione dei confini; così come i Rimini Protokoll, relativamente alla possibilità che il gruppo abbia inventato un nuovo tipo di teatro sociologico, ispirato tanto dalle politiche democratiche quanto da quelle di rigenerazione degli spazi urbani.

Parole chiave: convegno *Thinking the Theatre*, Pierre Bourdieu, specificità culturale, contesto.

The essay, taking into account the changes in conceiving interdisciplinarity and the pressures imposed in recent years by universities in this sense, focuses on the role played in this kind of contexts by the sociology of theatre and performance, here reformulated as the sociology of theatre *practices*. Four of its central concepts – "practice", "context", "cultural specificity", and "social group" – are explored through examples from contemporary Korean and Japanese theatre. Robert Wilson is discussed with reference to hybrids and the dissolution of generic borders, as is the German Rimini Protokoll and the question of whether this company has invented the new genre of sociological theatre, inspired by the politics of democracy, as well as of the regeneration of urban spaces.

Keywords: *Thinking the Theatre* conference, Pierre Bourdieu, cultural specificity, context.

Anna Sica

Professore associato di Storia del Teatro all'Università di Palermo, si è distinta per gli studi sulla drammaturgia, sulla recitazione e sulla regia. Il suo ritrovamento a Cambridge del nucleo più consistente della preziosa biblioteca di Eleonora Duse (2007) costituisce una tappa significativa nella ricerca teatrale della stessa, mentre il lavoro sul ritrovamento e sulla ricomposizione del fondo è pubblicato in *The Murray Edwards Duse Collection* (2012). Ha pubblicato altri saggi sulla recitazione e sul riscoperto profilo intellettuale dell'attrice, tra cui *Eleonora Duse tragica sapiente* (2009); *Eleonora Duse's Library: the Disclosure of Aesthetic Value in Real Acting* (2010). Ha condotto studi sulla decifrazione del codice declamatorio della "drammatica" (*La drammatica-metodo italiano*, 2013; *The Italian Method of* la drammatica: *Its Legacy and Reception*, 2014; *L'arte massima. Vol. I. La rappresentativa nel novo stile: norme e pratica del metodo italiano di recitazione (1728-1860),* p. prima, 2017). Ha pubblicato su «Biblioteca Teatrale», «New Theatre Quarterly», «Nineteenth Century Theatre and Film». È membro dell'IFTR ed è membro del Consiglio d'Indirizzo del Teatro Massimo di Palermo; Premio Fimis 2016 per la saggistica, Premio Pergamene Pirandello 2017 per la ricerca teatrale.

Abstract di *2. Le funzioni dello spettacolo I*

La peculiarità transculturale del teatro contemporaneo emerge ben chiara in Marco De Marinis già negli anni della pubblicazione di *Semiotica del teatro* (1982) e poi di *Capire il teatro* (1988), ma diventa un inequivocabile precetto teorico nelle sue ultime riflessioni che sono state il filo conduttore del convegno *Thinking the Theatre - New Theatrology and Performance Studies*. Le riflessioni dei relatori della sessione prendono le distanze da ogni influenza schechneriana per quanto riguarda lo sviluppo delle funzioni del teatro più recente, non negando però il ruolo della recezione delle teorie di Schechner. Tuttavia le nuove proposte italiane manifestano, almeno nelle intenzioni, un tentativo di emancipazione dal "novecentismo".

Parole chiave: convegno *Thinking the Theatre*, Richard Schechner, nuova teatrologia, transculturalità.

The cross-cultural form of contemporary theatre emerged very clearly in Marco De Marinis already in *Semiotica del teatro* (1982) and later in *Capire il teatro* (1988), but it becomes a strong theoretical precept in his latest reflections that have guided the main theme of the conference *Thinking the Theatre - New Theatrology and Performance Studies*. The debate, which has run the session, has clearly pinpointed the speakers' intention to keep their distance from any schechnerian influence regarding the development of the most recent theatre functions, though not denying the role of the reception of Schechner's theories. However, the new Italian proposals' goal is, at least intentionally, to get an emancipation from the "Novecentism".

Keywords: *Thinking the Theatre* conference, Richard Schechner, New Theatrology, transculturalism.

Daniele Vianello

Daniele Vianello è professore associato di Discipline dello spettacolo presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'UNICAL - Università della Calabria. È stato docente di Discipline teatrali all'Università di Roma "La Sapienza" (2002-2008) e all'Università "Ca' Foscari" di Venezia (2015-'16). Dal 2000 al 2013 è stato *Contributing Editor* di «Western European Stage» e dal 2014 è membro del Comitato Scientifico di «European Stage» (riviste del Graduate Center of the City University of New York). Dal 2016 è membro del Comitato Scientifico della rivista brasiliana di studi teatrali «Olhares». Le sue pubblicazioni riguardano prevalentemente il teatro rinascimentale e quello contemporaneo. È stato per anni collaboratore culturale del Teatro di Roma. Presso lo Stabile romano ha, inoltre, lavorato come assistente alla regia con registi italiani e stranieri (tra i quali Eimuntas Nekrošius).

Abstract di *4. Le funzioni dello spettacolo II*

Questa presentazione è dedicata agli interventi della sessione *B2. Le funzioni dello spettacolo*, tenutasi nell'ambito del convegno *Thinking the Theatre* il 29 maggio 2015. Si tratta di contributi molto diversi tra loro, riguardanti rispettivamente le culture ermetiche e i comici dell'arte tra Cinque e Seicento (Elena Tamburini), aspetti della nuova danza italiana (Elena Cervellati), l'attività artistica della celebre *chanteuse* francese di fine Ottocento Yvette Guilbert (Silvia Mei), la duplice attività di "performativizzazione" e "salvataggio" del testo del drammaturgo francese contemporaneo Michel Vinaver (Nicoletta Lupia), la fortuna e la diffusione del libretto della *Didone* metastasiana (Arianna Frattali), la storia dell'economia e dell'organizzazione dello spettacolo (Livia Cavaglieri).

Parole chiave: convegno *Thinking the Theatre*, teatro, danza, arti performative.

This text reports on the talks given during the B2 session (*The functions of performance*) at the conference *Thinking the Theatre* on 29th May 2015. The contributions are

quite diverse, including such topics as the ermetic cultures and Commedia dell'Arte between the 16th and 17th centuries (Elena Tamburini), aspects of the new Italian dance (Elena Cervellati), the artistic activity and career of the famous French *chanteuse* Yvette Guilbert in the late 19th century (Silvia Mei), the contemporary French playwright Michel Vinaver's dual activities of "performatization" and "rescuing" of the text (Nicoletta Lupia), the fortune and diffusion of Metastasio's libretto for *Didone* (Arianna Frattali) and, finally, the history of the economics and production of performance (Livia Cavaglieri).

Keywords: *Thinking the Theatre* conference, theatre, dance, performing arts.

SOMMARIO DEL NUMERO PRECEDENTE

LA REGIA IN ITALIA, OGGI.
PER LUCA RONCONI
a cura di Claudio Longhi

Claudio Longhi, *«L'unico responsabile sono io»? Appunti di regia, ricordando Luca Ronconi (quasi un'introduzione)* | Luca Ronconi, *Il mio Teatro* | Mirella Schino, *Teatro come bene comune. La regia al suo nascere e il Novecento* | Marco De Marinis, *Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore* | Lorenzo Mango, *La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema* | Enrico Pitozzi, *Comporre secondo la logica del corpo: un affresco della scena coreografica italiana* | Laura Mariani, *Registe di teatro in Italia.* Ce n'est qu'un début.
DOSSIER *La Musa meticcia. Materiali d'autore per la conoscenza e lo studio della regia lirica* a cura di Gerardo Guccini | G.G., *"Regiekultur"* vs *"Regietheater". Introduzione alla regia lirica contemporanea* | G.G., *Vacis alla "Paolo Grassi". Un iceberg pedagogico con diverse ramificazioni nel campo della regia lirica (Emma Dante, Micheli, Michieletto, Muscato, Sinigaglia)* | Damiano Michieletto, *Tono, ritmo, volume* | G.G., *Verso un teatro d'opera euroasiano* | Stefano Vizioli, *Sulla pagina bianca del teatro: Opera ESTrema*.
DOSSIER *Intorno alla regia. Testimonianze di lavoro alle soglie del nuovo millennio* a cura di Claudio Longhi con Fabrizio Arcuri, Pietro Babina, Eugenio Barba, Elena Bucci, Luigi De Angelis, Elio De Capitani, Pippo Delbono, Andrea De Rosa, Raffaella Giordano, Antonio Latella, Roberto Latini, Valter Malosti, Marco Martinelli, Mario Martone, Stefano Massini, Ermanna Montanari, Armando Punzo, Cesare Ronconi, Spiro Scimone e Francesco Sframeli, Virgilio Sieni, Federico Tiezzi, Gabriele Vacis.
INTERVENTI Marco De Marinis, *Vuoti di memoria e filologia del quasi. A proposito di Valentina Valentini,* Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013, *con saggi di Anna Barsotti, Cristina Grazioli, Donatella Orecchia, Roma, Bulzoni, 2015*.
STUDI Carmen Cutugno, Reenactment*: da Marina Abramović all'*intangible cultural heritage *dell'Unesco* | Roberta Ferraresi, *Una nuova teatrologia. Il processo di rifondazione degli studi teatrali in Italia fra gli anni Sessanta e Settanta*.

ALTRI NUMERI PUBBLICATI

1, autunno 1999
PADRI, FIGLI E NIPOTI. Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

2/3, primavera-autunno 2000
QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO, a cura di M. De Marinis

4, primavera 2001
FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO, a cura di M. Consolini

5, autunno 2001
ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA, a cura di M. De Marinis

6, primavera 2002
LA FEBBRE DEL TEATRO. Pagine sconosciute dell'avanguardia russa, a cura di O. Calvarese

7/8, autunno 2002-primavera 2003
STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI
I. *Fabrizio Cruciani e gli studi teatrali oggi*, a cura di F. Bortoletti
II. *Le culture delle riviste*, a cura di M. Consolini e R. Gandolfi

9, autunno 2003
INTORNO A GROTOWSKI, a cura di M. De Marinis

10, primavera 2004
L'ARTE DEI COMICI. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004),
a cura di G. Guccini

11, autunno 2004
ARTAUD/MICROSTORIE, a cura di M. De Marinis

12, primavera 2005
"DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO". PER GIULIANO SCABIA, a cura di F. Gasparini e M. Marino

13, autunno 2005
SEMINARIO SULL'ATTORE, a cura di M. De Marinis

14, primavera 2006
DANZA 900, Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo, a cura di R. Mazzaglia

15, autunno 2006
ARTISTI E UOMINI DI TEATRO, a cura di E. Tamburini

16, primavera 2007
TEATRO E NEUROSCIENZE. Rapporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale, a cura di F. Bortoletti

17, autunno 2007
ARNALDO PICCHI. Iconografia di un regista pedagogo, a cura di C. Ossicini

18, primavera 2008
RAPPRESENTAZIONE/THEATRUM PHILOSOPHICUM. Due seminari del gruppo di lavoro,
a cura di M. De Marinis

19, autunno 2008
FRA CINEMA E TEATRO, a cura di G. Martini

20, annuario 2010
TEATRI DI VOCE, a cura di L. Amara e P. Di Matteo

21, annuario 2011
ON PRESENCE, a cura di E. Pitozzi

22, annuario 2013
REALTÀ DELLA SCENA. GIORNALISMO / TEATRO / INFORMAZIONE,
a cura di F. Acca e G. Guccini

23, annuario 2014
DUE MAESTRI DEL NOVECENTO: MICHAIL CˇECHOV e RUDOLF STEINER,
a cura di E. Faccioli
SGUARDI SUL TEATRO GRECO CONTEMPORANEO. SOCIETÀ, IDENTITÀ,
POSTMODERNO, a cura di T. Grammatàs e G. Tentorio

24, annuario 2015
LA TERZA AVANGUARDIA. ORTOGRAFIE DELL'ULTIMA SCENA ITALIANA,
a cura di S. Mei

TEATRO E STORIA
38-2017

Fantasmi e fascismo

Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2017*

Iben Nagel Rasmussen, *Il retro del tappeto*. Lettera a Ferdinando Taviani

La redazione, *Per Dario Fo*

Franco Ruffini, *Grotowski* grand-père

Dossier. *Teatri nel fascismo*.
A cura di Mirella Schino, Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa
Introduzione (m.s.); Mirella Schino, *Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre* (schede: *D'Amico-Tofano-Ridenti*; *Teatro maggiore e teatro minore*); Raffaella Di Tizio, *Il teatro in riviste non teatrali. La scena di Strapaese. 1926-1935* (scheda: *Complessità di Silvio d'Amico*); Doriana Legge, *Il café chantant. Quella sarabanda attorno al magro albero della cuccagna. 1900-1928* (scheda: *Anna Fougez, diva del varietà*); Andrea Scappa, *Il caso Campanile.* L'amore fa fare questo e altro. *1930-1933* (scheda: *La compagnia Za-Bum)*; Patricia Gaborik, *The Voice of the Institutions. The Inspector General, Nicola De Pirro. 1932-1939* (scheda: *Due interventi per «Scenario»*); Giulia Taddeo, *Istituzione danza: una polemica giornalistica. 1932-1934* (scheda: *Danza e fascismo. Una bibliografia*); Francesca Ponzetti, *Cesarina Gualino e i suoi diari degli anni Venti*; Samantha Marenzi, *Danza e Teosofia sullo sfondo del fascismo. La formazione di Cesarina Gualino nelle lettere dal 1922 al 1929* (schede: *I Sakharoff su «The Theosophist»*; *I Diari di Cesarina Gualino 1933-1937*; *Un articolo sulle danze di Cesarina Gualino*); *Il gruppo di ricerca*; *Teatri-di-matita* (didascalie a cura di M.S.).

Raimondo Guarino, *Osservando la performance nel passato. Da* I re taumaturghi *a* Il grande massacro dei gatti

Matteo Casari, *Waki. Il* nō *visto di lato*

Alessandra Cristiani, *Una maestra invisibile. Lettera sulla scomparsa di Yoko Muronoi*

Vito Di Bernardi, Il Dharma Pawayangan. *Attore e yoga in un trattato balinese*

Omar Valiño, *Largo viaje hacia el teatro de una Isla.* Carta

Nicola Savarese, *Al lettore. Introduzione a* I cinque continenti del teatro*, di Eugenio Barba e Nicola Savarese*

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2017
presso Cartografica Toscana - Pescia (PT)

Oggi, del teatro

Ferdinando Taviani - Mirella Schino
Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane
pp. 540; euro 29,00

Jerzy Grotowski - Ludwik Flaszen
Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969
pp. 232; euro 20,00

Konstantin Stanislavskij
La mia vita nell'arte
pp. 448; euro 30,00

Jacques Copeau
Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale
pp. 286; euro 24,00

Sergio Secci
Il teatro dei sogni materializzati. Storia e mito del Bread and Puppet Theatre
pp. 112; euro 16,00

Gianni Manzella
La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis
pp. 264; euro 26,00

Marco De Marinis
Il teatro dell'altro.
Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea
pp. 232; euro 26,00

Vsevolod E. Mejerchol'd
L'ultimo atto. Interventi, processo e fucilazione
pp. 240; euro 22,00

Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998. Volume I - *La possibilità del teatro (1954-1964)*
pp. 264; euro 20,00
seconda edizione

Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998. Volume II - *Il teatro povero (1965-1969)*
pp. 264; euro 20,00

Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998. Volume III - *Oltre il teatro (1970-1984)*
pp. 272; euro 20,00

Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998. Volume IV - *L'arte come veicolo (1985-1998)*
pp. 176; euro 15,00

I libri di Omar

Serie rossa

Omar Calabrese
La macchina della pittura.
Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco
pp. 304; euro 30,00

Louis Marin
Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento
pp. 270; euro 30,00

William J.T. Mitchell
Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi
pp. 248; euro 22,00

Tarcisio Lancioni
Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine
pp. 336; euro 19,50

Omar Calabrese
Il Neobarocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea
pp. 464; euro 29,00

Daniele Guastini
Genealogia dell'immagine cristiana.
Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni
pp. 368; euro 29,00

Omar Calabrese
Serio ludere. Sette serissimi scherzisemiotici
pp. 272; euro 27,00

Lucia Corrain
Il velo dell'arte
pp. 240; euro 25,00

Serie blu

Andrea Rauch
Il racconto della grafica.
Storie e immagini del graphic design italiano e internazionale dal 1890 a oggi
pp. 384; euro 48,00

Ancoraggi

Sigmund Freud
Manoscritto 1931.
Inedito in edizione critica
pp. 112; euro 11,00

Arnaldo Picchi
Glossario di regia teatrale.
Cinquanta lemmi per un'educazione sentimentale al teatro
pp. 416; euro 30,00

Tihana Maravić
Vado a prendermi gioco del mondo.
Dal folle in Cristo a Bisanzio e in Russia al performer contemporaneo
pp. 240; euro 29,00