

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 Theatreology 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 Theatreology 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.

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 Jovičević), 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 sviluppi¹.

Il contributo di Aleksandra Jovičević² 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*, Jovičević 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 Jovičević, 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 metodologico⁴.

Jovičević 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*, Jovičević 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».

Jovičević 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 Jovičević 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, Jovičević 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 Jovičević):

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”.

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 and 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 italiana⁶.

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, 2004² (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 teatrolgiche 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 Vicentini⁷ e *La teoria della performance 1970-1983*, pubblicazione curata da Valentini che proponeva una selezione di saggi di Schechner⁸. 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 antropologia⁹.

Deriu ha citato le considerazioni di alcuni studiosi italiani tra cui Claudio Meldolesi¹⁰ 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 teatrolgica 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 teatologo 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 teatrolgia 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 storiografica¹¹.

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 teatrolgia* [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 "fantasmata", immagini che suscitano il ricordo:

[...] a queste "immagini fisse" occorre aggiungere, nel caso della danza e in molti altri casi, dei *fantasmata* ritmici, ovvero frasi del dinamismo che tornano alla memoria sia acustica che visiva come moduli standard di base rispetto al dinamismo complessivo. Sia i *fantasmata* visivi che quelli ritmici affiorano alla nostra mente come contaminati da procedimenti di reminiscenza, dunque arricchiti da dati e qualità percettive attinenti ad altri *fantasmata* sepolti nella memoria ed attratti da quelli attuali per analogie connotanti, sicché i *fantasmata* si presentano come suscitatori di *pathos*, e prima di tutto del *pathos* del ricordo, l'*anámnese*. 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 *fantasmata* e loro riformulazione attivano grazie all'"anámnese" la seconda facoltà costitutiva dell'atto percettivo, quella dell'immaginazione.

[...] lo spettacolo è anche contemporaneamente la *anámnese* in cui si iscrive 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 Panofsky¹², 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 oppostive 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'*anámmesi* 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 familiare 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 Westphal¹³ – 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 teatrali 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.).

¹⁴La 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

¹⁵La 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».

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