



PERFORMANCE STUDIES E NUOVA TEATROLOGIA: IL DIALOGO CONTINUA

Marco De Marinis

ABSTRACT. This paper analyzes the volume *Performance Studies. An Introduction* in search of answers to the fundamental question: what role has the theater in Schechner's performance theory and therefore in Performance Studies? In this regard, a comparison is proposed between the conceptions of the relationship between theater and performance in Performance Studies and in New Teatrologia; secondly Grotowski's example is called into question, whose encroachments bring out some unresolved ambiguities and contradictions at the bottom of Performance Studies; finally, the revival in grand style of a (political) commitment of the theater in the last Schechner is noted.

PAROLE CHIAVE: Performance Studies, Nuova Teatrologia, Schechner, Grotowski.

1. DOV'È E COS'È IL TEATRO NEI PERFORMANCE STUDIES?

Vorrei cominciare chiedendomi dov'è il teatro nei Performance Studies (d'ora in poi: PS). Cercherò delle prime risposte nel volume di Richard Schechner *Introduzione ai Performance Studies*, tradotto da poco in italiano (Schechner 2019).

La prima cosa che colpisce è che nessuno degli otto grossi capitoli di cui si compone rechi nel titolo il termine "teatro". C'è però il capitolo 6 intitolato alla *Recitazione*

(*Acting*). Inoltre, fra numerosi paragrafi in cui è diviso ogni capitolo, la parola "teatro" compare soltanto in due: nel capitolo 3 sul *Rituale* ("Usare i rituali nel teatro, nella danza e nella musica") e nel capitolo 8 sulle *Performance globali e interculturali* ("Dal teatro sociale al teatro glocal").

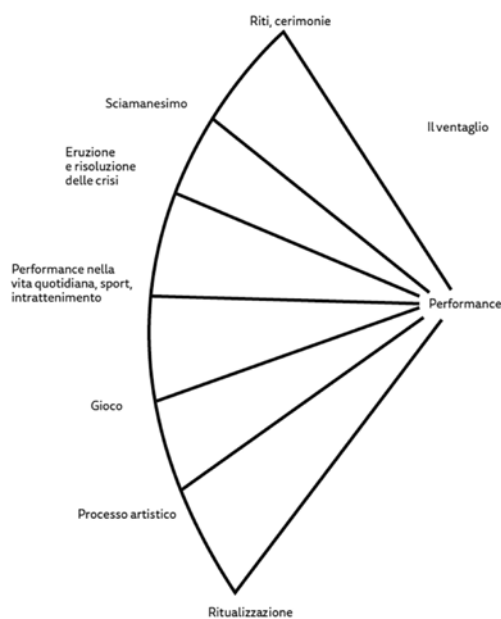
Insomma, dov'è e qual è lo spazio del teatro nella *performance theory* e dunque nei PS?

In prima battuta si potrebbe rispondere che esso è *ovunque e in nessun luogo*, un



po' come l'Onnipotente, oppure, più laicamente, come la *teatralità*, nozione notoriamente molto sfuggente.

Proseguendo nella breve ispezione volgiamo l'attenzione agli schemi che arricchiscono il manuale, alcuni dei quali molto noti, anche perché ideati da Schechner ben prima di metter mano al volume in questione. Per esempio, il *ventaglio* e la *rete*, che da molti anni (addirittura dal 1977) esemplificano graficamente la sua idea della performance ampiamente intesa, cioè "a spettro ampio" (Schechner 2019: 54 ss.):



Nel Ventaglio figurano *Intrattenimento* e *Processo artistico*, ma non Teatro né Spettacolo;

Nella Rete il Teatro c'è ma, curiosamente, soltanto come Origini (*Origini del teatro in Eurasia, nel Pacifico e in Asia*).

Nel cosiddetto "albero del rituale" (Schechner 2019: 126 ss.), forse il più famoso di tutti, si parla ovviamente di Ri-



tuale artistico ma non di Teatro o di Spettacolo.

Infine, nella doppia catena utilizzata per visualizzare il *continuum* della performance teso fra il Gioco e il Rituale, al centro figurano le *Performing Arts*, tradotte in italiano, *faute de mieux*, con Arti performative (Schechner 2019: 107):

- (a) Gioco - Partite - Sport - Intrattenimento Pop - Arti performative - Vita quotidiana - Rituale
- (b) Giochi - Sport - Intrattenimento Pop - Arti performative - Vita quotidiana - Costruzione identitaria
GIOCO E RITUALE

Non sto dicendo che nel libro non si parli di teatro. Tutt'altro! In realtà il volume pulula, ovviamente, di esempi teatrali e della stessa parola "teatro", visto che chi scrive è fra l'altro un famoso regista teatrale.

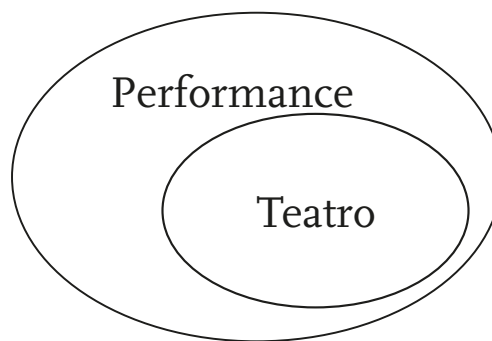
Una seconda risposta che possiamo azzardare a proposito dello spazio e del luogo del teatro nei PS, secondo Schechner, è la seguente: il teatro e lo spettacolo non figurano nei titoli e negli schemi, se non del tutto marginalmente, perché i PS privilegiano i *processi* e le *pratiche* rispetto ai prodotti e alle opere, e quindi i verbi rispetto ai sostantivi: *acting, doing, ritualizing, playing* etc. Non a caso il capitolo 7 sui *Processi della performance* costituisce sicuramente un capitolo chiave nel volume in questione.

Del resto, pure con la definizione della performance Schechner è abbastanza in difficoltà, anche se ne esiste almeno una famosissima (la citerò fra un attimo). E si tratta di una difficoltà anche questa comprensibile, dal momento che la sua concezione "ad ampio spettro" oscilla continuamente fra il *doing* e lo *showing doing* (qui tradotto con *mostrare*, ma forse sarebbe meglio *far-vedere*), insomma tra *is performance* e *as performance* (cioè tutto, o quasi). Del resto, come ha ben rilevato Fabrizio Deriu, passando dalla cosa all'azione, dal sostantivo al verbo, anche *to perform* è oggetto di rilevanti oscillazioni semantiche, che vanno dall'*eseguire* all'*esibire*, al vero e proprio *rappresentare*.

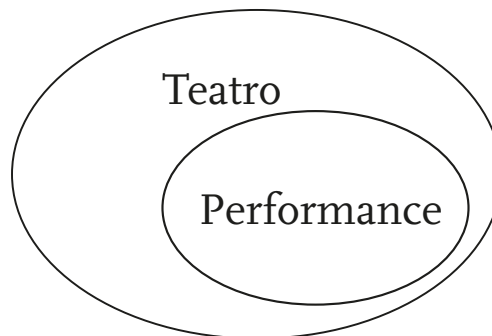
La mia terza e ultima risposta alla domanda iniziale è contenuta in una semplice notazione insiemistica, che mostra come nella Nuova Teatologia, insomma negli studi teatrali continentali, e nei PS

anglosassoni, il rapporto teatro/performance sia esattamente invertito. Nella Nuova Teatologia il Teatro rappresenta un insieme ben più vasto della Performance e la contiene come un suo sottoinsieme, mentre nei PS accade esattamente in contrario: è la Performance a contenere come un suo sottoinsieme il Teatro.

- Nuova Teatologia



- Performance Studies



Insomma, nei PS il Teatro (o, più esattamente, le *Performing Arts*) costituisce uno dei tanti esempi di performance, accanto a quelle sociali, culturali etc. Nella Nuova Teatologia invece è la performance a costituire uno dei tanti "generi" che il teatro comprende: la performance art, il teatro performativo etc.

In realtà, nella Nuova Teatologia il rapporto teatro/performance è molto più complesso, disponendosi almeno su tre diversi livelli:

- la performance come “genere” teatrale;
- la performance, o meglio la performatività, come dimensione costitutiva del teatro e delle sue produzioni (*presenza*);
- la performance come un punto di vista, cioè un modo di guardare e studiare il teatro (punto di vista processuale)¹.

2. RESTORED BEHAVIOR, RESTORED RESTORED BEHAVIOR, ONCE BEHAVED BEHAVIOR

Voglio adesso soffermarmi su una delle nozioni chiave della *performance theory* di Schechner: il *restored behavior* o *twice behaved behavior*.

Per Schechner tutto il comportamento umano (e ovviamente ancor più quello animale) è sempre ripetuto, recuperato, cioè basato sull'esecuzione, unica e irripetibile, di *pattern* preesistenti, più o meno fortemente codificati. Donde la famosa definizione (Schechner 2019: 84):

La performance nel senso del comportamento recuperato significa “mai per la prima volta”, “sempre dalla seconda a un numero imprecisato di volte”: comportamento due volte recuperato (*twice-behaved behaviors*) insomma.

Anche il comportamento artistico non sembra fare eccezione, a suo parere (Schechner 2019: 82):

Come ho detto, la vita quotidiana, la vita cerimoniale e la vita artistica consistono in gran parte di routine, abitudini e rituali: la riconfigurazione, appunto, di comportamenti già esperiti. Persino “il più aggiornato”, “l'inedito”, “lo scioccante”, “l'avanguardia più sperimentale” sono, nella migliore delle ipotesi, una combinazione di comportamenti già noti o, magari, la rilocazione di un comportamento dall'ambito del noto a un contesto meno prevedibile.

Ma allora vien da chiedersi: che fine fa, nella *performance theory*, l'*once behaved behavior*, cioè a dire il comportamento originale, inedito, non ripetuto, non recuperato, che pure Schechner ipotizza in opposizione al *twice behaved behavior*? Si tratta soltanto di un polo ideale, meramente teorico?

Nel capitolo 2, quello sulla *Performance*, c'è uno spunto interessante, che però Schechner lascia cadere subito, senza sfruttarne a mio parere tutte le potenzialità. Si tratta dell'ipotesi dell'esistenza di un *restored restored behavior*, cioè un comportamento due volte recuperato, il cui campo elettivo è naturalmente quello delle *performing arts*. A mio avviso invece, si potrebbe immaginare il *restored restored behavior*, ovvero il comportamento due volte recuperato, come un veicolo-via per riattingere un *once behaved behavior*, cioè un comportamento autentico, originale o addirittura originario.

È stato questo, ad esempio, il grande tema della ricerca teatral-antropologica di Grotowski, dagli anni Settanta in poi e soprattutto dalla fine di quel decennio. Da allora egli comincia a servirsi dei canti vibratorio afro-caraibici e di partiture danzate come lo *yanvalou*, cioè di chiari esempi di *restored restored behavior*, per permettere al performer di aprirsi un varco verso l'organicità e l'*inner action*, nella terminologia di Thomas Richards (in termini tradizionali potremmo parlare di *trance*, o comunque di stati di coscienza extraquotidiani), ovvero, come ha scritto splendidamente Ferdinando Taviani, verso “l'irripetibile e non premeditato fluire della ‘vita’ qui e ora” (Taviani 1998-1999: 397). Questo a me è sempre sembrato un esempio perfetto di come, nelle *Performing Arts*, il comportamento doppiamente ripetuto possa diventare un trampolino, un veicolo per l'*once behaved behavior*.

3. GROTOWSKI PIETRA D'INCIAMPO DEI PS

Ho citato non a caso Grotowski, perchè egli rappresenta una vera e propria pietra d'inciampo per la *performance theory* di Schechner e compagni, ovvero una cartina di tornasole per far emergere alcune ambiguità e contraddizioni irrisolte al fondo dei PS, almeno per quanto riguarda i Padri Fondatori: con Turner oltre a Schechner.

In effetti, il *passeur des frontières*, come ha chiamato Grotowski il suo grande amico Marc Fumaroli, è talmente radicale nel-

¹ Rimando in proposito De Marinis 2013.

la sua attitudine transdisciplinare e transculturale da riuscire a mettere in crisi o in contraddizione persino l'interdisciplinare, eclettico e talvolta addirittura indisciplinato regista-teorico americano. Più esattamente, Grotowski finisce per mettere Schechner contro Schechner, cioè lo Schechner teatrologo (e teatrante) contro lo Schechner antropologo, trasformandolo suo malgrado in un inaspettato custode delle separatezze disciplinari.

Come quando, ad esempio, lo studioso americano parla scetticamente e ironicamente dei «parasciamani del teatro e della danza sperimentali, Grotowski tra questi, [che] concepiscono e praticano l'estetica per produrre «effetti iniziatori permanenti» (Schechner 1999: 257).

Capite? Di fronte agli sconfinamenti grotowskiani (anzi, delle vere e proprie invasioni di campo: usare l'arte per produrre "effetti iniziatori permanenti", i quali perterrebbero in esclusiva – chissà perché – ad ambiti extra-artistici), ciò che l'antropologo Schechner accetta ovviamente senza problemi, ma soltanto nell'ambito dei fenomeni di sua pertinenza (in una sola parola: nel rituale), il teatrologo e teatrante Schechner fa invece molta fatica ad accettare. Ed ecco allora l'alfiere della *performance theory* (che si vorrebbe pluri- e trans-disciplinare e anche un po' indisciplinata, come dicevamo) abbandonarsi sorprendentemente a critiche sommarie o a banali obiezioni scolastiche. Come quando, al cospetto delle (rigorosissime) ricerche *empiriche* condotte da Grotowski sui fondamenti transculturali delle pratiche performative (tecniche originarie, tecniche delle fonti, dramma oggettivo, arte come veicolo), con l'aiuto di specialisti africani, asiatici, europei e americani, si ritrae scettico, osservando – proprio in *Introduzione ai Performance Studies* – che «la mancanza di storicizzazione è il tallone d'Achille della fase finale del lavoro grotowskiano» (Schechner 2019: 466); e concludendo che «a un livello teorico, la ricerca di universali della performance an-

tica o contemporanea [...] è dubbiosa» (Ivi: 471). Sinceramente non il massimo, come obiezioni scientifiche.

Sia chiaro, il dialogo in atto ormai da molti anni fra teatrologhi, antropologi e scienziati della vita è andato ormai sicuramente molto al di là dei vecchi pregiudizi ideologici e degli antichi steccati disciplinari, che tuttavia talvolta riemergono a sorpresa dove non ti aspetteresti. Persino nelle pagine di studiosi coraggiosi e innovativi, sinceramente innamorati delle arti performative, come Turner e Schechner. Tutto ciò naturalmente non riduce l'importanza del loro lavoro interdisciplinare e dell'utilità delle loro proposte, che in questo libro si organizzano in chiara e maneggevole forma manualistica.

Soprattutto se prenderanno pienamente coscienza di alcuni limiti e di certe contraddizioni che li insidiano, i PS potranno continuare a fornire un importante contributo allo sviluppo delle conoscenze scientifiche sui comportamenti performativi, compresi quelli dell'attore e dello spettatore a teatro. E a quel punto Grotowski non costituirà più una pietra d'inciampo, o dello scandalo, ma finalmente gli si potrà riconoscere il titolo, meritatissimo, di altro padre fondatore dei PS.

4. «IN PRINCIPIO ERA L'AZIONE»

A mio parere, il maggiore contributo scientifico di Schechner sta in alcune idee di fondo ribadite costantemente da oltre mezzo secolo a questa parte, al di là di contraddizioni, revisioni, adattamenti contestuali etc.

Una di queste idee di fondo (anzi, forse la principale) riguarda il carattere costitutivamente performativo della cultura. Un'idea ribadita di continuo nelle pagine di *Introduzione ai Performance Studies* e anche in quelle dell'ultimo libro, *Il Nuovo Terzo Mondo dei Performance Studies* (Schechner 2017). In proposito, una sola citazione può bastare: «La cultura umana è fondamentalmente performativa e, diciamo pure, lo è *ab origine*»².

2 I "punti di contatto" riconsiderati, in Schechner 2017: 189. Questo scritto rielabora il testo *Punti di contatto fra il pensiero antropologico e il pensiero teatrale*, del 1982, diventato poi il primo capitolo di Schechner 1985 e tradotto in italiano nel già citato Schechner 1999: 15-51.

Anche in questo caso siamo di fronte a una «forte convinzione» (Schechner 2017: 189) che Schechner nutre si può dire da sempre, visto che la troviamo già chiaramente formulata in un saggio del '69 tradotto – secondo la versione aggiornata del 1988 – nel volume *Magnitudini della performance*³.

E ciò mi sembra significativo perché l'indiscutibile, ininterrotto interesse nutrito dall'artista-studioso per i fenomeni rituali⁴ ha portato talvolta i suoi critici a considerare Schechner un esponente di quel "ritualocentrismo" di cui lo studioso francese Jean-Marie Pradier anni fa lamentava ancora la (dannosa) persistenza nei PS e più ampiamente nella cultura contemporanea⁵.

Ora, questa critica può forse essere rivolta più ragionevolmente a Victor Turner, l'altro padre fondatore dei PS – e autore, fra gli altri, di un libro ormai classico dal titolo molto esplicito: *From Ritual to Theatre* (Turner 2017) – ma a mio parere è del tutto fuori luogo nei confronti di Schechner. Questi infatti, fin dalla seconda metà degli anni Sessanta, ha lavorato a smantellare le tesi della cosiddetta Scuola di Cambridge (Harrison, Cornford, Murray) sull'origine rituale del teatro, incentrate sull'ipotesi di un rituale primigenio (*Sacer Ludus*), che avrebbe dato vita, mediante passaggi decisivi, all'insieme delle forme teatrali, a cominciare dalla tragedia greca.

In altre parole, mi sembra che Schechner abbia preceduto abbondantemente Pradier e altri sulla giusta strada della demolizione del ritualocentrismo, demolizione brillantemente riassunta dallo stesso Pradier nella formula (a quanto pare, desunta da Marcel Mauss): «la drammatizzazione precede la ritualizzazione» (Pradier 2001: 57).

In *Approcci*, la cui prima versione è del 1969, conviene ribadirlo, il nostro artista-studioso esplora i rapporti fra le principali tipologie di attività «primor-

diali» (gioco, sport, rituale, teatro, danza, musica) in termini di relazioni non «verticali o genealogiche» («da una di esse ad una qualunque altra») ma «orizzontali» (Schechner 1999: 61 ss.). Nel lungo saggio *Magnitudini della performance* (1982-1988) (che dà il titolo all'omonimo volume italiano), egli torna ancora una volta sulle tesi della Scuola di Cambridge e afferma (Schechner 1999: 157):

Ma le "origini" del teatro, della danza e della musica potrebbero essere allo stesso titolo pratiche terapeutiche, divertimenti, il racconto di storie, le iniziazioni, o niente di tutto questo. Può darsi che la performance coesista da sempre con la specie umana.

E in nota aggiunge:

La progressione evolutiva applicata alla performance mi mette fortemente a disagio. [...] Il rituale in quanto genere co-esiste a fianco di altri generi performativi. Per quanto riguarda invece il processo rituale ho discusso altrove ragioni e modalità della sua coincidenza con il processo di creazione della performance: è dunque sempre stato una componente della performance, tanto agli inizi quanto oggi.

Si tratta di ipotesi che le ricerche paleontologiche e paleoetnologiche, da un lato, e le neuroscienze cognitive, dall'altro, hanno confermato e precisato nei decenni successivi. Per limitarmi a un solo esempio, citerò i contributi dello psicologo e neuroscienziato cognitivista canadese Merlin Donald, autore fra l'altro del classico *Origins of Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition* (Donald 2011), sui quali ha soffermato la sua attenzione di recente Fabrizio Deriu. È sufficiente pertanto rimandare alla sua esauriente e brillante esposizione (Deriu 2017).

Insomma anche Schechner, come il Faust goethiano, ci ammonisce da sempre: in principio non era il verbo, e neppure il pensiero o l'energia, «in principio era l'azione [*Im anfang war die Tat*]»⁶.

3 *Approcci*, in Schechner 1999: 53-94.

4 Cito per tutti Schechner 1993 (il saggio che dà il titolo a questo libro, originariamente del 1987, è inserito in Schechner 1999: 221-264).

5 Sulla questione mi permetto di rinviare a De Marinis 2011.

6 J. W. Goethe, *Faust*, I, 1237 (trad. di F. Fortini).

5. DUE NOVITÀ: VERSO UNA POLITICA DELLA PERFORMANCE

È vero che, come tutti gli altri suoi scritti, anche questo manuale sui PS è stato sottoposto dal suo autore a continui aggiornamenti nel corso di tre successive edizioni. Tuttavia il suo impianto resta legato alla prima stesura, risalente a più di tre lustri fa. Allora è interessante sovrapporre a questa *Introduzione* la lettura del già citato ultimo libro di Schechner, tradotto e curato da Aleksandra Jovićević. Questo volume presenta, rispetto alla *performance theory* a cui Schechner lavora ininterrottamente da cinquant'anni, almeno due novità importanti, in qualche modo in tensione dialettica fra loro, se non proprio in contraddizione.

La prima novità riguarda una certa presa di distanze dalla sua stessa "creatura", i PS, e da una loro presunta involuzione attuale verso una eccessiva astrattezza e generalizzazione teorica. Beninteso, si tratta di accenni di insoddisfazione che affiorano qua e là, senza diventare quasi mai critica esplicita. Ad esempio:

Non sono del tutto felice dell'allineamento con i cultural studies. Vorrei che ci si applicasse di più allo studio della "performance reale". [...] Non faccio marcia indietro [rispetto all'"approccio ad ampio raggio"] ma vorrei una teoria basata sulla pratica, sul lavoro sul campo, sull'osservazione partecipante e sugli esperimenti pratici⁷.

Solo in un caso, Schechner diventa più *tranchant*: "i PS sono fuori controllo, promiscui e arroganti"⁸.

A mio parere, non meno interessante è la constatazione critica, e anche auto-critica, del ruolo svolto dai PS nella sublimazione delle spinte rivoluzionarie degli anni Sessanta («il post-strutturalismo e gli studi sulla performance sono state continuazioni a livello della teoria delle fallite

rivoluzioni politiche ed economiche, guidate da studenti e artisti di sinistra»)⁹ e addirittura nella restaurazione culturale e artistica degli ultimi tre-quattro decenni: «Il ruolo svolto dalla teoria nell'indirizzare verso una avanguardia conservatrice è dimostrabile» (Schechner 2017: 123).

Parlo di "restaurazione" non a caso, perché subito dopo la frase appena citata, egli procede a una sorprendente autocritica esplicita, riguardante quella che – come ho già detto – rappresenta forse la sua nozione teorica chiave, sicuramente la più famosa, un po' il suo cavallo di battaglia: la *restauration of behavior*, cioè il restauro/recupero/riattivazione del comportamento:

Nonostante non me ne rendessi conto mentre lo sviluppavo, mi accorgo ora che la teoria del "recupero" [*restauration*] e i suoi corollari stavano davvero minando alla base le idee guida dell'avanguardia storica (Schechner 2017: 124).

Giudizio sorprendente e di grande onestà intellettuale che io mi permetto di considerare eccessivamente duro. Ci sono ambiti in cui l'applicazione di questa nozione di restauro (o recupero) del comportamento si è dimostrata molto produttiva scientificamente, per esempio nel campo dell'antropologia teatrale, dove in particolare si è rivelata preziosa nel superamento del vecchio dibattito un po' manicheo e ideologico su *autentico/falso*, riguardante le forme teatrali classiche in Asia, specialmente le tradizioni indiane di teatro danza, e la loro trasmissione nel tempo¹⁰.

La seconda novità di questo ultimo libro rispetto ai precedenti risulta – come ho anticipato – in contraddizione con la prima, ed è contenuta nel già ricordato testo finale, non a caso il più recente (2015), che dà il titolo all'intero volume: *Saremo noi il (nuovo) Terzo Mondo?*, a proposito

7 *Gli anni Sessanta, TDR e i Performance Studies*, in Schechner 2017: 75.

8 Non a caso si tratta dell'ultimo scritto della raccolta, il più recente, sul quale dovrò tornare: *Saremo noi il (nuovo) Terzo Mondo?*, in Schechner 2017: 218.

9 *L'avanguardia conservatrice*, in Schechner 2017: 120.

10 Cfr. il lungo saggio del 1983, prontamente tradotto da Valentina Valentini in Schechner 1894 (213-301) col titolo *Sul recupero di comportamenti passati*. Una parte di questo testo (sul quale, *more solito*, l'autore da allora non ha mai smesso di lavorare) comparve ancor prima, in diversa traduzione e con il titolo *Restauro del comportamento*, in Savarese 1983 (175-181). Da allora è stato riconfermato in tutte le successive edizioni del dizionario, compresa l'ultima, Barba-Savarese 2010: 211-215.

del quale la traduttrice (Maia Giacobbe Borelli) parla giustamente di una «nuova prospettiva di riferimento» rispetto al «tema chiave della utilità del teatro nel ventunesimo secolo»¹¹.

In effetti, l'ottimismo utopico («di pancia», dice l'autore, corrispondente, più o meno, al gramsciano «ottimismo della volontà») che informa il capitolo finale si pone quantomeno in tensione dialettica rispetto alla presa di distanze sia dagli artisti sia dagli studiosi dei PS che percorre molte pagine del libro. Qui infatti, a dispetto degli spunti critici e anche autocritici disseminati nel corso degli altri capitoli, agli artisti e agli studiosi della performance viene assegnato addirittura il ruolo di avanguardia di un nuovo movimento politico globale. Fin dall'incipit, spericolatamente ambizioso:

Voglio scrivere di come i performance studies e le arti della performance possono salvare il mondo o almeno aiutare a salvarlo (Schechner 2017: 211).

Più avanti, dopo un quadro al solito informatissimo e fondatamente apocalittico della situazione mondiale (guerre ininterrotte, povertà, diseguaglianze crescenti, etc), Schechner inizia così la *pars construens*:

Le performance sono, o almeno potrebbero essere, *modelli di società utopiche*. I workshop sono modi per distruggere l'ignoranza; le prove teatrali servono a relazionarsi creativamente agli altri non nascondendo o ignorando le differenze ma esplorandole, quando il gruppo trova un generoso percorso comune per proseguire (Ivi: 271, corsivi miei).

Infine, via Nehru (Conferenza di Bandung 1955), si arriva alla teorizzazione di un nuovo Terzo Mondo, rappresentato oggi, appunto, da «artisti, attivisti e studiosi»:

Oggi artisti, attivisti e studiosi sono un nuovo Terzo Mondo. Il Terzo Mondo di Nehru aveva una specifica collocazione geografica. Il nuovo Terzo Mondo di oggi, ha gente ovunque ma in nessun luogo è maggioranza. Quello che uni-

sce il nuovo terzo mondo è una comunione di intenti, una modalità di analisi (sperimentale, se volete), e un senso di essere altro – di non essere gregari. [...] L'avanguardia di questo Terzo Mondo sono – e qui spero non mi consideriate troppo presuntuoso – i teorici della performance e gli artisti che praticano la ricerca sulla performance collaborativa; persone che sanno che agire profondamente è il modo per trovare e incarnare nuova conoscenza, rinnovare l'energia e che si relazionano sui fatti piuttosto che su base ideologica (Ivi: 221).

Naturalmente Schechner appare consapevole della difficoltà e quasi inconcepibilità della sua proposta, ma è convinto, nello stesso tempo, che proprio in ciò risieda la sua dirompente forza politica, sul filo sottile che lega l'utopico e il ludico: si tratta nientemeno che di «prendere sul serio quelli che giocano»:

Sto chiedendo a te – a chiunque mi stia leggendo – di considerare quasi l'inimmaginabile, perché è così difficile per la gente prendere sul serio quelli che non stanno facendo business, guerre o che non stanno facendo rispettare la volontà di Dio. Prendere sul serio quelli che giocano; quelli che creano spazi d'arte e di gioco. Prendere sul serio la forza personale, sociale e «creatrice di mondi» della performance. Dobbiamo rifiutare la rigidità ideologica, economica e religiosa in favore della flessibilità e della fluidità (Ibid.).

Insomma, nell'ultimo Schechner assistiamo a un rilancio in grande stile di un impegno (politico) del teatro, che è ovviamente altra cosa da un teatro dell'impegno (politico), come aveva notato già nel 1986 Claudio Meldolesi nel suo fondamentale saggio *Ai confini del teatro e della sociologia*¹².

Si tratta di una prospettiva assolutamente vicina a quella che sto portando avanti personalmente, parlando da qualche tempo di una «politica della performance», come rovesciamento attivo della attuale, dilagante e perniciosa «performance della politica» (cfr. De Marinis 2020)¹³.

Parlare di politica della performance significa insistere non tanto sui prodotti, gli spettacoli, quanto sui processi di lavo-

¹¹ Nota del traduttore a Schechner 2017: 228.

¹² Su questo studio, cfr. De Marinis 2019.

¹³ De Marinis M. 2020, *Per una politica della performance. Il teatro e la comunità a venire*, Spoleto, Editoria & Spettacolo.

ro (workshop, atelier, allenamento, prove); significa sottolineare ciò che – da questo punto di vista – rappresenta la cosa più importante in questi processi (e nei loro risultati): non tanto la creazione artistica, l'ambizione estetica, il fatto in sé di esibirsi e di esprimersi, quanto piuttosto l'allenamento pratico, corpo-mente, alla discussione, alla condivisione, al lavoro collettivo, all'accettazione concreta e quotidiana dell'altro, negli altri e in noi stessi.

Fare esperienza dei processi performativi è ben altro e ben di più che andare semplicemente a teatro a vedere uno spettacolo, quindi è ben altro e ben di più che essere semplicemente uno spettatore (condizione che mantiene comunque tutta la sua importanza). Significa diventare almeno uno *spettatore aumentato, moltiplicato*, significa entrare a far parte, a pieno diritto, del mondo delle pratiche performative. Anche studiare “soltanto” queste pratiche, ma studiarle sul campo, può significare farne parte. Quindi, la politica della performance di cui parlo ha per soggetti principali gli artisti, ovviamente, ma anche gli *spettatori attivi, aumentati*, e, fra di essi, in particolare i ricercatori sulle pratiche performative.

L'esperienza (diretta e indiretta) delle pratiche performative rappresenta un allenamento formidabile all'empatia, al saper fare gruppo, comunità, per riapprendere in definitiva a diventare quello che siamo o almeno dovremmo essere: esseri umani degni di questo nome.

Tutto ciò evidentemente appare indispensabile oggi per un ritorno alla politica nel senso originario del termine, in quanto *parrhesia*, pratica di una cittadinanza attiva.

Sta proprio qui la sfida di una politica della performance oggi: nel lavorare performativamente alla creazione, pur se provvisoria ovviamente, di collettività transculturali, transidentitarie e transnazionali, come il solo antidoto all'attuale, dilagante performance della politica, con il suo basso sfruttamento della paura e della rabbia e l'agitazione demagogica dei vecchi fantasmi del nazionalismo, della xenofobia, dei fanatismi religiosi, in breve di tutti quelli che Tzvetan Todorov ha definito, in uno dei suoi ultimi libri, “i nemici intimi della democrazia” (Todorov 2012).

Una politica della performance può dimostrarsi (in realtà già si dimostra) uno strumento particolarmente efficace, per quanto ridotto quantitativamente, per aiutare le persone, gli individui, a riappropriarsi praticamente, cioè realmente, non solo a parole, di quell'insieme di valori che i latini condensavano nel termine *humanitas*, quasi una fusione dei due concetti greci di *philanthropia* e *paideia*.

Di più. Il teatro, nell'accezione opportunamente dilatata che la contemporaneità ci consegna, può aiutarci a superare ancora una volta concretamente, cioè in pratica, l'idea di cittadinanza come comunità dei soli cittadini, idea che sta mostrando ormai tutti i suoi limiti, per muovere verso un'altra idea e un'altra pratica di comunità, una comunità a venire potremmo chiamarla, che separi definitivamente *demos* e *ethnos* (questo legame indissolubile – come sappiamo – è stato il grande limite della democrazia ateniese) e proponga un nuovo modello di convivenza: quello che Donatella Di Cesare chiama il “coabitare”. In *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione*, Di Cesare scrive: «un altro modo di intendere la comunità è possibile» (Di Cesare 2017: 238); e poco più avanti: «Lo straniero è la chance che riapre la comunità» (Ivi: 243).

Qualcuno potrebbe obiettare: non è assurdo pensare così in questi tempi bui dominati dalla paura dell'altro e dal suo bieco sfruttamento politico? Non è folle sperare che idee così radicalmente controcorrente possano essere recepite nelle nostre società impaurite e incattivite? Non si tratta forse soltanto di pura utopia?

Può darsi. Ma allora si tratta di utopia concreta, nel senso di Ernst Bloch, visto che – per restare al nostro ambito – è su idee apparentemente folli come queste che lavorano quei teatri e quegli artisti di teatro che rappresentano oggi la frontiera più avanzata in Italia di ciò che chiamo politica della performance: da Marco Martinelli a Armando Punzo, da Ascanio Celestini a Pippo Delbono, dal Teatro Due Mondi di Imola ai bolognesi Cantieri Meticci. Ma gli esempi potrebbero essere moltiplicati. Ogni regione ne ospita, e così anche – credo – la bella Sicilia che ci accoglie oggi.

BIBLIOGRAFIA:

- Barba E.-Savarese N. (a cura di) 2010, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Edizioni di Pagina, Bari.
- De Marinis M. 2011, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La casa Usher, Firenze.
- De Marinis M. 2013, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma.
- Deriu F. 2017, *Abilità e culture mimetiche. Le arti performative come "ibridi cognitivi"*, in «Culture Teatrali», 26: 176-195.
- De Marinis M. 2019, *Claudio Meldolesi fra sociologia e nuova teatrologia*, in Beronio D.-Tafari C. (a cura di), *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. X, AkropolisLibri, Genova: 258-271.
- Di Cesare D. 2017, *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Donald M. 2011, *L'evoluzione della mente*, ed. it. a cura di L. Montixi Cormiglio, Bollati Boringhieri, Torino (ed. or. *Origins of Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Harvard University Press, Cambridge, 1991).
- Meldolesi C. 1986, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e Storia», I, 1: 77-151.
- Pradier J.-M., *L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale*, in «L'Annuaire théâtral», 29: 51-68.
- Savarese N. (a cura di) 1983, *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, La Casa Usher, Firenze.
- Schechner R. 1984, *Teoria della performance 1970-1983*, ed. it. a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma.
- Schechner R. 1985, *Between Theater & Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Schechner R. 1993, *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*, Routledge, London & New York.
- Schechner R. 1999, *Magnitudini della performance*, ed. it. a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma.
- Schechner R. 2017, *Il Nuovo Terzo Mondo dei Performance Studies*, ed. it. a cura di A. Jovičević, Bulzoni, Roma.
- Schechner R. 2019, *Introduzione ai Performance Studies*, ed. it. a cura di D. Tomasello, Cue Press, Imola (ed. or. *Performance Studies. An Introduction*, 3rd ed., Routledge, London-New York, 2013).
- Taviani F. 1998-1999, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, in «Teatro e Storia», XIII-XIV, 20-21: 389-489.
- Todorov T. 2012, *I nemici intimi della democrazia*, ed. it. a cura di E. Lama, Garzanti, Milano (ed. or. *Les ennemis intimes de la démocratie*, Éditions Robert Laffont, Paris, 2012).
- Turner V. 2017, *Dal rito al teatro*, ed. it. a cura di S. De Matteis, Il Mulino, Bologna (ed. or. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publication, New York, 1982).