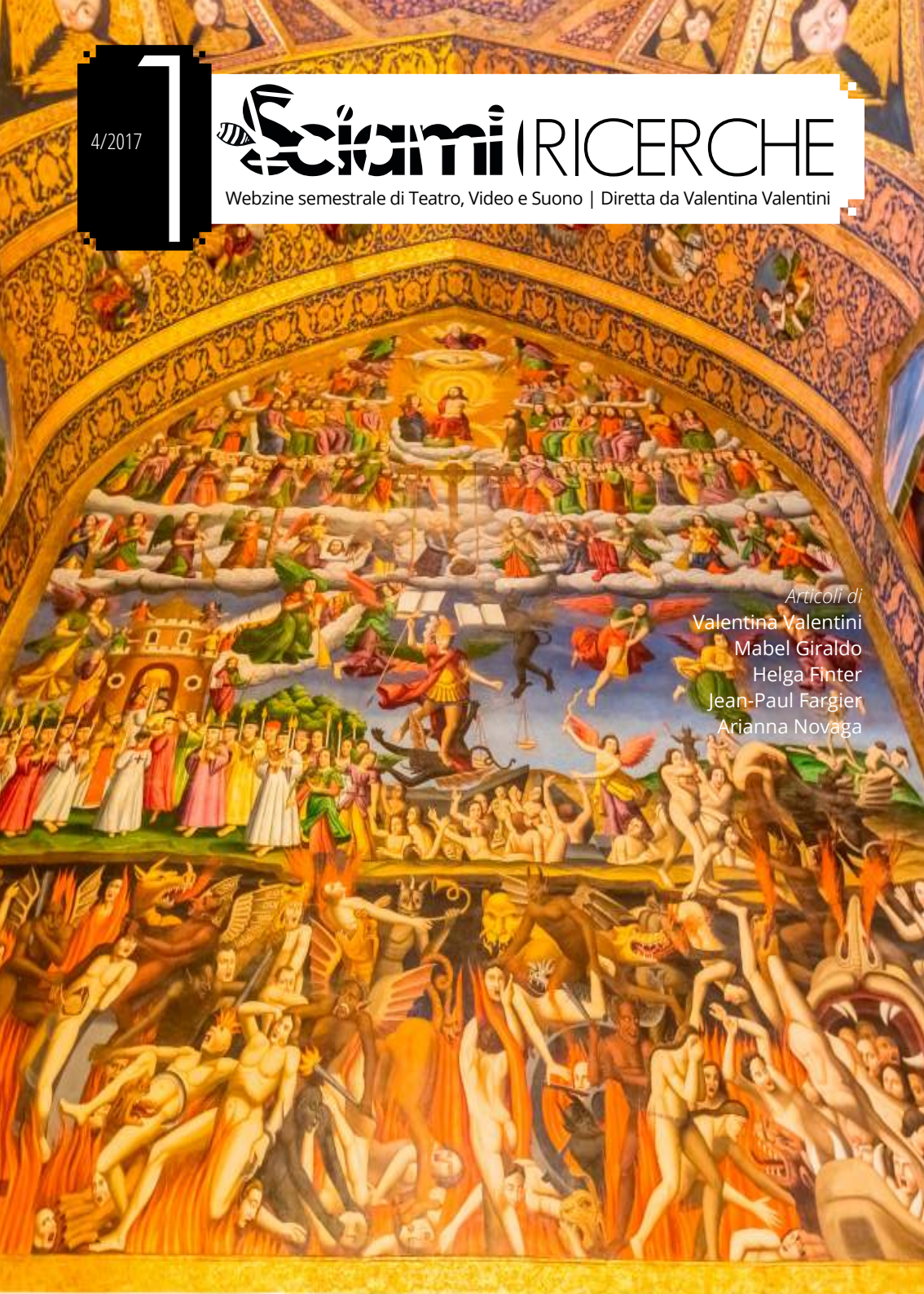


4/2017

Sciami | RICERCHE

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono | Diretta da Valentina Valentini

Articoli di
Valentina Valentini
Mabel Giraldo
Helga Finter
Jean-Paul Fargier
Arianna Novaga



4/2017

Sciàmi | RICERCHE

Rivista semestrale di Teatro, Video e Suono
Diretta da Valentina Valentini

Editoriale

Valentina Valentini

Intenti

Mabel Giraldo

Antropologia teatrale e performance studies. Assonanze e tracce della ri(n)voluzione performativa postmoderna.

Teatro

Arianna Novaga

La fotografia live instant come dispositivo costruttivo di booty Looting di Wim Vanderkeybus.

Suono

Helga Finter

Mimo di voci, mimo di corpi: intervocalità in scena

Video

Jean-Paul Fargier

L'odore del video

Dio scrive dritto con delle linee curve

Atlante

Arianna Novaga

Atlante fotografico: Anagoor, Città di Ebla, Muta imago, Ortographe, gruppo nanou

Allegati

Focus da nuovoteatromadeinitaly.sciami.com

**Babilonia Teatri | Carrozzone – Magazzini Criminali –
Compagnia Lombardi Tiezzi | Carmelo Bene | Mimmo
Cuticchio | Fanny & Alexander | Roberto Latini | Carlo
Cecchi | Leo De Berardinis e Perla Peragallo**

COMITATO SCIENTIFICO:

Jean-Paul Fargier, già Università Paris 8, Francia, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Giovanni Iorio Giannoli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Pietro Montani**, già Sapienza Università di Roma, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna, **Annalisa Sacchi**, Università IUAV di Venezia, **Valentina Valentini**, Sapienza Università di Roma.

COMITATO EDITORIALE:

Guido Bartorelli, Università degli Studi di Padova, **Donata Chiricò**, Università della Calabria, **Francesco Fiorentino**, Università degli Studi Roma Tre, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern Università di Chicago, USA, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria.

REDAZIONE:

Samuele Briatore, Dalila D'Amico, Lisa Parolo, Mauro Petruzzello, Stefano Scipioni, Andrea Vecchia, Daniele Vergni

La webzine aderisce alle linee guida etiche indicate dal **COPE Code of Conduct for Journal Editors**¹. Tutti gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista, secondo il programma editoriale, vengono sottoposti alla valutazione dei membri del comitato scientifico; questa circostanza è segnalata in nota, nella prima pagina del contributo. Sono ammessi direttamente dal comitato editoriale i contributi non rilevanti per le finalità che presiedono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).

© 2019 – SCIAMI EDIZIONI (Teramo – Roma)

Issn: 2532-3830

Registrato presso il ROC al n. 26708

Sciami | ricerche, n. 1, Aprile 2017

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-1>

www.sciami.com / webzine.sciami.com

Redazione e direzione: via del Mandrione, 451 – 00181 Roma (RM)

Editore: Sciami | edizioni, Largo San Carlo, 9 – 64100 Teramo (TE)

Telefono +39 0861 247885

E-mail info@sciami.com



1 https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

Copertina

Cattedrale di San Salvatore d'Esfahan, Esfahan, Iran

Retro di copertina

The Performance Group, *Dionysus in 69*, 1969.

Immagine di copertina di ogni articolo

The Wooster Group, *The Emperor Jones*.

Wim Vanderkeybus, *booty Looting*. 2012. Danny Willems fotografa un danzatore-coyote. Foto di Wim Vandekeybus.


William Klein, *L'acquedotto in Via del Mandrione e in Via di Porta Furba*, Roma, 1957.

Naziha Mestaoui, *OBOT (One beat one tree)*. Foto di Ludovic Combe.

Joseph Beuys, *Enterprise*. 1972. Courtesy Pino Casagrande, Roma.

Anagoor. *Santa Impresa*. 2015. Teatro Nazionale Gobetti Torino. Foto di Andrea Macchia.

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e sulla webzine sono di proprietà dei rispettivi licenziatari e sono stati gentilmente autorizzati solo ed esclusivamente per questa pubblicazione. Per qualunque altro utilizzo è necessario informare i titolari. Per tutte le opere riprodotte, l'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.



Antropologia teatrale e performance studies. Assonanze e tracce della ri(n)voluzione performativa postmoderna.

Mabel Giraldo

ABSTRACT

Partendo dalla constatazione della deriva performativa che ha contraddistinto la ricerca teatrale tra gli anni Settanta e Ottanta, il presente saggio intende mostrare come due movimenti principali protagonisti del periodo, l'*Antropologia Teatrale* e i *Performance Studies*, nelle loro assonanze e specificità, abbiano contribuito a quel processo di marginalizzazione del teatro come fenomeno culturale e devalorizzazione dell'opera e del lavoro artistico inaugurato (e non ancora risanato) dalla postmodernità.

Starting from the statement of the performative drift that marked the theatrical research through the Seventies and Eighties, this essay aims to show how two of the main protagonists of the period, the Theatre Anthropology and Performance Studies, in their affinities and specificities, have contributed to that process of marginalization of the theater as a cultural phenomenon and of devaluing of the artistic work inaugurated (and not yet rectified) by Postmodernity.

Premessa

Gli anni Settanta, grazie alla comune lotta al prodotto e alla spettacolarizzazione del teatro e, in generale, di tutti i linguaggi artistici, intrapresa da molti protagonisti della scena internazionale, si sono caratterizzati per il passaggio dal "rappresentato" al "vissuto" dando vita a un modo di fare teatro in cui il flusso vivente e autobiografico si intreccia all'arte attoriale andando così ad azzerare, o comunque diminuire drasticamente, la distanza tra arte e vita. Questo teatro di ricerca, pertanto, se, da una parte, porta a un lavoro di sperimentazione radicale che, nella maggior parte dei casi, conduce il teatro fuori da se stesso e dai suoi secolari dispositivi, dall'altra, questa sperimentazione si configura come una dichiarazione di guerra all'opera-prodotto che porta, nella maggior parte delle poetiche, a privilegiare l'evento-performance rispetto allo spettacolo per sfuggire alla ripetitività a favore dell'immediatezza, preferire ai testi scritti i gesti vocali e sonori e l'energia del performer. Una ricerca che, negli Ottanta, si fa "esasperata" nel tentativo postmoderno di scardinare e svalutare la tradizione delle Avanguardie storiche e delle Neoavanguardie accusate di elitarismo. Una rivoluzione che si è caratterizzata attraverso una profonda opera di decostruzione del passato e del presente. Infatti viene promossa una cultura del *liveness* in cui la parola d'ordine è: contaminazione di linguaggi, metodi, tecniche, ecc.. Un'ibridazione che cerca (e trova) nell'antropologia, nel rituale e nelle infinite sfaccettature del quotidiano nuove risposte che il teatro non sembra più in grado di offrire.

In tal senso, infatti, il postmoderno, nel suo «uso indiscriminato delle possibilità artistiche offerte dalla tradizione più o meno recente in una prospettiva di comunicazione di massa»¹, non rappresenta né una categoria né un metodo, piuttosto, come lo ha definito Lyotard, è una *condizione* – intrinsecamente indeterminata, astorica, olistica e ritualizzata – in cui si assiste a una generale e condivisa incredulità nei confronti delle meta-narrazioni². Una nuova idea di modernità basata sulla rottura netta con il passato che, tuttavia, come vedremo, per diverse ragioni, non ha saputo formare una *tradizione del nuovo*³ proprio a causa di quel suo impegno di utilizzare l'arte, i linguaggi e i saperi non per costruire nuovi significati, ma, come già notava Pier Paolo Pasolini, per «sospendere il senso»⁴. Esperimenti che «riflettono il movimento dal rituale (gli ideali di comunità) al processo (tecnica individuale), dall'antropologia culturale alla mitologia personale, dalla drammatizzazione alla documentazione, dal testo all'immagine, dal dominio pubblico a quello privato, dall'*ensemble* alla performance solista e, infine, dalla costruzione alla decostruzione»⁵.



- 1 G. Guglielmi, *L'autore come consumatore*, in AA.VV., *Avanguardia vs postmodernità*, Bulzoni, Roma 1998, p. 96.
- 2 J.-F., Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), tr. it. a cura di C. Formenti, Feltrinelli, Milano 2014.
- 3 V. Valentini, *Détournement dell'avanguardia. Canoni e dinamiche*, in «Biblioteca teatrale», voll. 101-103, gennaio-settembre, 2012, pp. 145-169.
- 4 P. P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 143.
- 5 B. Marranta, *La politica della performance*, in Id., *American performance 1975-2005*, tr. it. a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 2006, p. 60. Il saggio nell'originale inglese, *The politics of performance. Notes on a Poetics of performance*, in risposta all'articolo di Schechner di *Decline and fall of the (American) Avantguard*, fu pubblicato in «Performing Arts Journal», vol. VI, n. 1, 1981, pp. 54-67, e, successivamente, inserito in Id., *Theatrewritings*, P.A.J. Publications, New York 1984, pp. 129-146.

Sarà proprio la constatazione dell'impossibilità di una definizione del teatro – come risultante delle numerose esperienze che dall'avanguardia storica in poi si sono sviluppate – che porterà i suoi maggiori interpreti dell'epoca ad allargarne i confini: chi ha cercato la legittimazione delle proprie pratiche nelle teorie antropologiche (*Antropologia Teatrale*) e chi nel *liveness* di una performance (*Performance Studies*). Promotori di un concetto di "teatralità" dilatato che supera il suo statuto estetico di arte per passare direttamente al *fare*, entrambe queste tendenze si muovono in quell'indistinto confine tra performance e antropologia, cifra costitutiva della postmodernità⁶, e convergono verso l'azzeramento della storia a favore di un sincretismo culturale, acentrico ed eccentrico, in cui rientrano, nella loro eterogeneità, tutti i fenomeni umani⁷.

Partendo proprio dall'analisi critica delle poetiche dell'*Antropologia Teatrale* e dei *Performance Studies*, il presente saggio intende mostrare come entrambi questi movimenti, pur nella loro specificità, siano stati interpreti attivi di quella "deriva performativa postmoderna"⁸ che «allarga le frontiere senza pregiudizi, attira al suo interno fenomeni ed eventi che hanno altrove origine e consistenza (...) non ha più convenzioni indiscusse né assolve una sola e precisa funzione nella società e nella cultura. Il teatro non ha più individuazione né egemonia: ci sono altre forme di spettacolo, c'è la radio, il cinema, la televisione, la festa, il folclore»⁹. Queste le concause che hanno portato a una indistinzione di linguaggi e a quel debito che il teatro, in linea con quanto accadeva alle altre arti, sembra dover pagare, dagli anni Ottanta ad oggi più che mai, come se ad esso fosse, sempre e per sempre, negata una propria legittimità estetica ed epistemologica.

L'antropologia teatrale

Nel Novecento, soprattutto nella seconda parte del secolo, il teatro ha cercato di definire la propria identità estetica a partire dai presupposti dell'antropologia culturale e dell'etnografia, in un mutuo scambio di saperi e consapevolezze mediante il quale rinnovare la scena e la ricerca teatrale. Molti, come abbiamo visto, sono stati gli spunti mediati dall'antropologia per illuminare le tecniche, le leggi e i fondamenti del teatro e del lavoro dell'attore. Uno degli esiti principali di questo percorso è stata l'*Antropologia Teatrale* che



6 Cfr. M. Carlson, *O Entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Correntes Atuais em Antropologia*, in «Revista Brasileira de Estudos da Presença», vol. 1, n. 1, January-June, 2011, pp. 164-188. In questo contributo, lo studioso americano mostra, con quella chiarezza e lucidità che lo contraddistinguono, come questo intreccio tra performance e antropologia rappresenti una chiave interpretativa cruciale per comprendere tanto i Performance Studies quanto l'Antropologia Teatrale. In un recente contributo di prossima pubblicazione, Fabrizio Deriu illustra dettagliatamente come questo stretto rapporto tra Antropologia Teatrale e Performance Studies sia anche testimoniato da una certa coincidenza cronologica di alcune tappe significative nell'evoluzione di entrambi i movimenti (F. Deriu, *Ricezione dei Performance Studies in Italia. Appunti di cronaca e riflessioni epistemologiche*, in A.A.V.V., *Pensare il teatro: Nuova Teatologia e Performance Studies*, Atti del Convegno Internazionale del CUT – Consulta Universitaria del Teatro, Università di Torino, 29-30 maggio 2015, in «Arti della Performance», Università di Bologna, in corso di stampa).

7 G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985, p. 153.

8 Cfr. V. Valentini, *Il Dibattito sul nuovo teatro in Italia*, in G. Bartolucci, *Testi critici 1964-1987*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma 2007.

9 F. Cruciani, C. Falletti (Eds.), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 13.

vede in Eugenio Barba il suo principale esponente che, negli anni Settanta, si fa sostenitore e interprete di quello che lui stesso definisce “Terzo Teatro”. Non un teatro, ma un “arcipelago teatrale” che raccoglie al suo interno quei teatri animati da attori, registi e uomini di teatro, spesso non considerati professionisti, che vivono ai margini, lontano dai paradigmi dei maggiori centri di cultura ed estranei ai principali circuiti teatrali¹⁰. Un progetto che, tuttavia, «decimato dalla penuria dei mezzi, dalla mancanza di una strategia, dalla rivalità, dalle guerre fra i poveri, dalla disunione»¹¹, lo stesso Barba afferma essere scomparso. Non sembra essere un caso che tale dichiarazione avvenga proprio nel 1981, a due soli anni dalla costituzione della *Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale* (ISTA). L’istituto, fondato nel 1979, è nato con lo scopo di raccogliere attorno a sé un team di collaboratori scientifici formato non solo dagli studenti partecipanti alle varie sessioni e dai membri dell’Odin Theatre, ma anche da insegnanti o performer provenienti da Bali, dall’India, dal Giappone, dalla Cina e dall’Europa Settentrionale per discutere attorno al rapporto tra teatro e antropologia, con una particolare attenzione all’approccio multiculturale alle tecniche dell’attore.

Sarà proprio dalle fila dell’ISTA che Barba indagherà, attraverso una ricerca transculturale, i labili confini tra il comportamento teatrale e il comportamento quotidiano, un’indagine in cui riecheggiano vivi gli elementi costitutivi sia della poetica parateatrale di Grotowski¹² sia di quell’apertura al rituale che contraddistingue, tra gli anni Settanta e Ottanta, la proposta teatrale di Schechner¹³. In particolare, Barba definisce l’*Antropologia Teatrale* come «lo studio completo del comportamento biologico e culturale dell’uomo in una situazione teatrale, vale a dire dell’uomo che usa i suoi processi psicofisici secondo leggi diverse da quelle della vita quotidiana. Esistono leggi che governano l’uso particolare del corpo dell’attore, vale a dire la sua tecnica. Certi fattori biologici (il peso, il bilanciamento, il dislocamento del peso fuori dall’equilibrio, l’opposizione fra il peso e la colonna vertebrale, il modo di usare gli occhi) rendono possibile l’acquisizione di tensioni organiche “pre-espressive”. Queste tensioni determinano un cambiamento nella qualità delle nostre energie, facendo diventare “vivo” il nostro corpo, con questo attraendo l’attenzione degli osservatori già prima dell’intervento di qualunque personale espressione»¹⁴. Infatti, non si tratta dello studio del fenomeno performativo nelle varie culture – questione centrale, invece, nei *Performance Studies* di Richard Schechner o in quelle proposte che,

////////////////////

10 Cfr. E. Barba, *Terzo Teatro in Teatro solitudine, mestiere e rivolta*, Ubulibri, Milano 1996. Per un approfondimento del dibattito emerso attorno al Terzo Teatro, si veda M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano (PI) 2014.

11 E. Barba, *Brech dell’Odin*, Ubulibri, Milano 1981, p. 7.

12 In tal senso, riprendiamo l’affermazione di Franco Ruffini secondo la quale il regista polacco può essere considerato a tutti gli effetti come la figura che ha aperto la strada alla definizione dell’*Antropologia Teatrale* come scienza (F. Ruffini, *Antropologia Teatrale*, in «Teatro e storia», anno I, n. 1, ottobre, 1986, p. 3).

13 Si pensi, in modo particolare, alle tesi esposte in R. Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985. Per un resoconto della proposta di Richard Schechner relativamente ai temi del rito e del rituale, si veda M. Giraldo, *Richard Schechner: da Restoration ai Performance Studies. Un’indagine preliminare*, in «Comunicazioni Sociali», n. 1, 2016, pp. 138-149.

14 E. Barba, *Documento distribuito durante la seconda sessione dell’ISTA*, 1981, p. 2.

con Marvin Carlson, potremmo definire appartenenti a una certa "antropologia della performance"¹⁵ – ma della ricerca globale del "comportamento scenico pre-espressivo" che starebbe alla base dei diversi generi, ruoli e tradizioni culturali personali o collettive. In tal senso, secondo Barba, ciò che contraddistingue le performance della vita quotidiana, non è tanto ciò che Schechner definisce *restored behaviour*, quanto qualcosa che si trova intrinseco ad alcuni fattori bio-fisiologici che danno al corpo una particolare energia e che danno al corpo stesso l'impulso ad "agire". Questi fattori, a livello di "pre-espressivo" sono basati su operazioni che il corpo produce nello spazio i cui effetti si ripetono, in una eterogenità di manifestazioni, nelle diverse culture.

Vari attori, in epoche e luoghi differenti, hanno utilizzato questi principi comuni a diverse culture che non sono leggi universali, bensì modalità simili con cui si esplorano, secondo i suoi sostenitori, le origini, più filosofiche che storiche, del teatro¹⁶. E «rintracciare questi principi-che-ritornano è il primo compito dell'antropologia teatrale»¹⁷ i cui vettori hanno condotto antropologi e teatranti ad addentrarsi lungo sentieri non paralleli, ma convergenti. Convergenti nel rituale: «l'attenzione dell'antropologo, nel corso di frequenti eppure disordinati incontri con il teatro, è quasi costantemente applicata agli elementi e alle problematiche che riguardano *le origini* del teatro»¹⁸, il rito, appunto. Tuttavia, se Victor Turner, dato il suo strutturalismo di fondo, trova comunque un modello di narrazione nella *liminalità* del dramma sociale, Eugenio Barba, grazie anche agli studi sui processi fisici compiuti con Jerzy Grotowski, è, invece, particolarmente interessato alle operazioni pre-narrative compiute dal corpo stesso. In ciò consiste non solo un "ritorno al corpo" che raggiunge nella poetica di Barba la sua formulazione più estrema, ma anche l'affermazione definitiva di una *Antropologia Teatrale* che, in quanto pre-espressiva, può anche essere definita, in un certo senso, "pre-antropologia"¹⁹.

Muovendosi, quindi, sulle linee indicate da Grotowski e Barba, per un verso, e da Schechner e Turner dall'altro, attraverso l'*Antropologia Teatrale* è andato delineandosi un concetto esteso di teatro e di teatralità che se, da un lato, comprende danze, mimi, trance, maschere, riti, immagini primitive, ecc., dall'altro, esclude le finalità estetiche dal suo vocabolario perché «il teatro può *anche* essere arte. Il teatro può *anche* essere spettacolo. Ma il suo irrinunciabile farsi nella *com-presenza* fisica di attore e spettatore, e attraverso la *fisicità sensibile* di un evento in atto, lo sospendono ai margini tra la sfera della pura produzione estetica, il piano della spettacolarizzazione globale e l'elementare dimensione del vivo estrinsecarsi di istanze antropologiche comunque connesse all'urgenza di



15 Cfr. M. Carlson, *Performance. A critical introduction* (1996), Routledge, New York, London 2004.

16 F. Ruffini, *Antropologia teatrale*, cit., p. 3.

17 E. Barba, *Theatre anthropology*, in «The Drama Review», vol. 94, n. 2, 1982, p. 5. Il saggio è stato, poi, tradotto con il titolo *Antropologia teatrale* e inserito nel volume N. Savarese (Ed.), *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, La Casa Usher, Firenze 1983, p. 13. Tra le principali opere di Eugenio Barba, inoltre, ricordiamo: *Alla ricerca del teatro perduto* (1965), *Aldilà delle isole galleggianti* (1979), *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale* (1981), *Il corpo dilatato* (1985), *La canoa di carta* (1992), *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia* (1998).

18 P. Giacchè, *Antropologia culturale e cultura teatrale*, in «Teatro e Storia», a. III, n. 1, aprile, 1988, pp. 24-25.

19 Cfr. N. Savarese (Ed.), *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, cit.

re-ligare (socio-culturalmente e/o sacralmente) uomo con uomo»²⁰. Di conseguenza, «l'azione non si organizza come spettacolo ma si colloca nella zona più sfumata e sottile che non è né teatralità né finzione ma è il portato dell'instaurarsi di una diversa attenzione e di una mutata attitudine psicofisica in chi si adegua alla situazione di relazione»²¹. Una relazione primordiale che nella ripetitività del rito si struttura in energia e movimenti che andranno a formare il comportamento estatico del performer in cui la vita ha la meglio sulla dimensione artistica. In tal senso, lo stesso Turner poteva intravedere nell'addestramento del performer quel carattere sacrale, mitico e, addirittura, "sovrannaturale" dell'azione religiosa²².

Proseguendo lungo queste direttrici, molti cultori di antropologia teatrale hanno rilevato codici comportamentali, a loro avviso, certi e incontrovertibili. Tuttavia, non solo questi esiti non possiedono il margine di certezza rivendicato, ma soprattutto, e questa la grande critica che fuori dalle mura dell'ISTA viene mossa – e muoveremo – all'*Antropologia Teatrale*, quella di essere una delle artefici dell'emarginazione del teatro nella cultura occidentale poiché l'azione si è, sì, "teatralizzata", ma portandola fuori dal recinto del teatro. Possiamo affermare che la proposta antropologica propria di questo movimento «ha fornito la legittimazione teorica all'esorbitare delle pratiche artistiche dal testo al contesto, al di là dello spettacolo; affiancata, in questa direzione, dall'esaltazione postmoderna per l'estetizzazione del sociale, per l'opera diffusa, per l'inattualità dell'attore. Antropologia e postmoderno, per percorsi diversi, hanno contribuito a rendere obsoleta l'idea dell'arte come pratica specifica, tradizionalmente indagata dalla prospettiva estetica»²³.

Il movimento dei Performance Studies

È comunemente risaputo che, a partire dalla seconda metà del Novecento, contemporaneamente alla crisi delle Neoavanguardie, a teatro, e non solo, il termine *performance* diventa tanto popolare e inflazionato, quanto contestato²⁴. Tutto diventa *performance* e il concetto di *performance* sembra incarnare e democratizzare un certo significato debole di *pratica* in cui i confini appaiono sempre meno nitidi, tanto da giungere agli esodi che



20 R. Tessari, *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Carocci, Roma 2004, p. 16.

21 G. Ottaviani, *Lo spettatore, l'antropologo, il performer: 10 schede infradisiplinari per "Teatro e antropologia"*, Bulzoni, Roma 1999, p. 26.

22 Cfr. V. Turner, *Dal rito al teatro* (1982), tr. it. a cura di S. De Matteis, Il Mulino, Bologna 2003.

23 V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma 2015, p. 96.

24 Cfr. M. Strine, B. Long, M. Hopkins, *Research in interpretation and Performance Studies: trends, issues, priorities*, in «Speech Communication», 1990, pp. 181-204. Per un'ampia panoramica dei significati che la parola "performance" assume nel pensiero dei maggiori esponenti del secondo Novecento si veda M. Huxley, N. Witts (Eds.), *The twentieth-century performance reader* (1996), Routledge, New York, London 2002. Tale volume, alfabeticamente organizzato, permette il confronto all'interno di uno stesso testo di più di cinquanta autori, artisti, teorici e performer che si sono occupati di performance nella danza, nella musica, nel teatro, nella Performance Art, ecc. Tra le altre raccolte che cercano di tracciare e documentare alcuni orizzonti (in realtà, come vedremo, indocumentabili) della performance alle porte del nuovo millennio, si vedano, solo per citarne alcuni: C. Carr, *On edge. Performance at the end of the Twentieth Century*, University Press of New England, Hanover, London 1993; R. Schneider, G. Cody (Eds.), *Re: direction. A theoretical and practical guide*, Routledge, New York, London 2002.

denunceremo. Uno sconfinamento che ha provocato un vero e proprio colpo di stato da parte dell'antropologia e della sociologia a discapito del teatro.

In questo clima, sorgono, intorno agli anni Ottanta, i *Performance Studies*²⁵, una corrente nata nell'ambito della sociologia e dell'antropologia e, originariamente, caratterizzata come un fenomeno americano dal punto di vista sia storico sia teorico. Pioniere e padre di questo nuovo "movimento" è Richard Schechner il quale, dopo aver indagato quella zona liminale tra teatro e antropologia dando la caccia agli elementi interculturali che azzerano, pur salvaguardandole, le differenze culturali, ne ha coniato i termini e ne ha teorizzato i presupposti "scientifici" rintracciabili nella sua teoria della performance e nell'indagine interculturale e confermati, soprattutto, nel saggio del 1988, *Performance Studies: the broad spectrum approach*, nel quale descrive la performance come un'attività ad ampio raggio che include l'arte performativa, lo sport, il rituale, la vita quotidiana, ecc. Una panoramica che egli chiarisce anche nell'introduzione al volume *Performance Studies: an introduction* in cui esplora le trasformazioni di questo ambito dalle sue origini nel teatro, nel rito e nell'antropologia fino agli esiti contemporanei nel processo performativo globale e interculturale che si gioca nella precarietà dell'attimo in cui si svolge.

Ciò che lega tutte le sperimentazioni che sorgeranno, prima, nell'America Settentrionale e, successivamente, anche nel Vecchio Continente, è la constatazione che la *performance* sia legata proprio all'idea di compiere un'azione (dal verbo inglese *to perform*²⁶) politica,

////////////////////

25 I *Performance Studies* sorgono negli Stati Uniti a partire dalla fine degli anni Settanta, quando i Dipartimenti di Teatro, sparsi per la nazione, iniziano a ripensare alla loro missione alla luce delle questioni che stanno emergendo per via non solo del dibattito interculturale, ma anche per l'appropriazione da parte dei linguaggi artistici del mass-media che impongono un general ripensamento circa il nostro ruolo di attori e di spettatori. Tale cambiamento riguarda, in particolare, due università: la New York University e la Northwestern. In entrambe, sebbene in modo differente (cfr., tra gli altri, R. Schechner, *What is Performance Studies anyway?*, cit.) si fece sempre più viva la consapevolezza che, sebbene i loro corsi erano denominati "teatrali", in realtà non si stava più insegnando "teatro" o "dramma", tradizionalmente parlando. Per quanto riguarda la NYU, nel corso degli anni Ottanta (precisamente nel 1984) il Dipartimento cambiò ufficialmente il suo nome in *Performance Studies Department* e chiamò professori e artisti da tutto il mondo per accompagnare questo cambiamento con un'adeguata *faculty*, come Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Marcia Siegel, José Muñoz, ecc. Tra questi vi fu anche Peggy Phelan che, nel 1993, sostituì Schechner nella direzione del Dipartimento e che, negli anni Novanta, diede vita al *Performance Studies International* (Psi), un'associazione formata da artisti, studiosi, professori per promuovere, attraverso eventi, seminari o convegni internazionali, il dibattito attorno alle grandi questioni che interessano il campo della performance. Sia nella prima conferenza internazionale del Psi che avvenne alla NYU nel 1997 sia nelle edizioni successive non si annovera Schechner tra i relatori o gli ospiti.

26 Lo stesso Austin, a tal proposito, sottolinea nella *teoria degli atti linguistici* come il "dire qualcosa" non sia sempre e semplicemente un "asserire qualcosa", ossia l'enunciazione, ma coincide, in alcuni casi, con l'effetto che essa stessa ha sul referente. Si pensi, per esempio, alle affermazioni "prometto" o "giuro" con le quali non ci si limita a descrivere una situazione, ma il dire è, anche un agire. Tali enunciati, che il filosofo chiama *performativi*, non sono pure asserzioni, ma consentono di compiere un atto che, in un qualche modo, incide sulla realtà (cfr. J. L. Austin, *Come fare cose con le parole* (1962), tr. it. a cura di C. Penco e M. Sbisà, Marietti, Genova 2005). Per la restituzione di un quadro più ampio attorno alla teoria degli atti linguistici, si vedano anche le considerazioni di Searle e Kristeva nelle loro opere principali: J. R. Searle, *Atti linguistici: saggio di filosofia del linguaggio* (1969), Bollati Boringhieri, Torino 2009; J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo* (1974), tr. it. a cura di G. Raimondo, Spirali Edizioni, Milano 2006.

sociale e culturale, piuttosto che all'idea della rappresentazione dello spettacolo, nella quale entrano in gioco una certa consapevolezza da parte del performer del suo essere "doppio" (*consciousness of doubleness*) poiché l'esecuzione dell'azione nel presente comporta sempre un certo confronto con un modello potenziale o passato di quella stessa azione. Un confronto che è reso possibile grazie a *chi* osserva l'azione, ovvero non tanto lo spettatore – lo sguardo esterno – quanto quella autocoscienza (*consciousness of doubleness*) che guida l'agire stesso. In tal senso, lo stesso Schechner afferma che la *performance* è sempre una *performance* per qualcuno²⁷.

Per tale ragione, l'ambiente stesso di lavoro – traducibile con la parola inglese *environment*, anch'essa molto cara a Schechner – non è dato tanto da un setting teatrale che dal punto di vista formale risponda a tutti i canoni della messinscena, ma si caratterizza come uno spazio di lavoro regno del corpo e dell'agire. Infatti, nel variegato mondo dei *Performance Studies* assistiamo a due filoni principali: da una parte, il lavoro di un singolo artista che, invece di rappresentare un personaggio convenzionale, utilizza spesso materiali e contenuti provenienti dalla quotidianità enfatizzando le azioni del corpo all'interno di un determinato luogo e in un certo tempo; dall'altra, troviamo spettacoli più elaborati non basati semplicemente sul corpo-mente del singolo artista, ma dedicati a mettere in scena una forma d'arte più visionaria e "concettuale" nella quale non si disdegna il contributo offerto dalla nuova tecnologia e dalla digitalità, riportando il pensiero di Marvin Carlson²⁸.

Questa ambivalenza intrinseca ai *Performance Studies* fa sì che, non solo tutto ciò che ci circonda è o può diventare una performance poiché esistono tratti performativi in qualsiasi comportamento umano²⁹, ma, a sua volta, per ogni performance vi sono modi diversi per performarla. Un'espressione universale, ma, allo stesso tempo, individuale, autobiografica e soggettiva in cui le ricerche iniziali di Schechner, seguendo il monito del dramma sociale turneriano, sembrano essere solamente una goccia nell'oceano dei *Performance Studies* capaci di assorbire idee e metodi da un'ampia varietà di discipline, non solo dall'antropologia. Come scrive Peggy Phelan, «this openness allowed performance studies to avoid the dead-end recitations of "hail to the chief" that most disciplines demand, and perhaps more radically, to escape the conventions of methodological allegiance to a particular field's system of knowledge. In the eyes of its adherents, performance studies was able to combine new work in critical theory, literary studies, folklore, anthropology, postcolonial theory, theatre studies, dance theory, and feminist and queer studies while

27 Cfr. R. Schechner, *Drama, Script, Theatre and Performance*, in «The Drama Review», vol. 17, n. 3, in «Theatre and the Social Sciences», settembre, 1973, pp. 5-36, tr. it a cura di V. Valentini, *Dramma, script, teatro e performance*, in R. Schechner, *La teoria della performance: 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Bulzoni Editore, Roma 1984, pp. 77-111.

28 M. Carlson, *Performance*, cit., p. 115. Questi, del resto, i tratti costitutivi della cultura postumanistica (e per certi aspetti post-antropocentrica) inaugurata con gli anni Novanta. Sul tema si segnalano: K. Hayles, *How we became Posthuman*, University of Chicago Press, Chicago 2009; C. Wolfe, *What is Posthumanism?*, University of Minnesota Press, 2010; R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013; C. Giaccardi, *The Posthuman condition: an introduction*, in «Comunicazioni Sociali», n. 3, 2015, pp. 279-289.

29 W. Sauter, *The theatrical event. Dynamics of performance and perception*, University of Iowa Press, Iowa City 2000, p. 45.

forging a new intercultural epistemology»³⁰.

Rivolgendosi all'insieme delle manifestazioni della vita quotidiana, questo approccio antropologico, sociologico e, insieme, politico, se agli esordi della teoria della performance e dei *Performance Studies* viene applicato allo studio di miti, danze locali, mimi, riti e rituali, con il consolidarsi delle ricerche e sulla grande ondata del movimento per i diritti civili, la sperimentazione allarga i confini disciplinari estendendosi ai temi e ai problemi emergenti, per esempio, sia dal processo per il riconoscimento sociale delle minoranze etniche, religiose e razziali, sia dalle lotte per la legittimazione delle questioni legate a genere, identità e sessualità³¹. Tutto ciò accade in nome di una perdita, progressiva e radicale, dell'oggetto-spettacolo. Come ricorda anche Carlson, la performance sembra divenire «as a kind of critical wedge, the metaphor of theatrically has moved out of the arts into almost every aspects of modern attempts to understand our condition and activities, into every branch of the human science – sociology, anthropology, ethnography, psychology, linguistics. And as performativity and theatrically have been developed in these fields, both as metaphor and as analytic tools, theorists and practioners of performance art have in turn become aware of these developments and found in them new sources of stimulation, inspiration, and insight for their own creative work and the theoretical understanding of it»³². In tal senso, «performance studies is what performance studies people do»³³: il “manifesto” di un movimento che, tuttavia, a nostro avviso, ne esplicita la profonda natura tautologica.

Nel loro resistere e rigettare qualsiasi tipo di definizione, tale “movimento”, se così lo si può definire, si colloca, come già ci ricorda Schechner, in una zona di *betweenness*: «performance- scrive Marvin Carlson – is a specific event with its liminoid nature foregrounded, almost invariably clearly separated from the rest of life, presented by performers and attended by audiences both of whom regard the experiences as made up of material to be interpreted, to be reflected upon, to be engaged in – emotionally, mentally and



30 P. Phelan, *Introduction: the ends of performance*, in P. Phelan, J. Lane (Eds.), *The ends of performance*, New York University Press, New York 1998, p. 4.

31 Ciò appare particolarmente evidente non solo da una veloce rassegna delle diverse annate della rivista di riferimento dei *Performance Studies*, *The Drama Review* (cfr. sito web in cui è presente l'intero archivio del periodico dall'anno di fondazione fino ad oggi: <http://www.mitpressjournals.org/loi/dram>, consultato il 19 marzo 2017), ma anche dalla composizione della Faculty del Dipartimento di Performance Studies della New York University e dagli ambiti di ricerca dei suoi membri che vanno dal teatro sperimentale e di protesta, dalle teorie femministe e *queer* agli studi sulla danza, dai *Sound Studies* alle teorie critiche della razza.

32 M. Carlson, *Performance*, cit., p. 6. Va sottolineato che tale testo dello studioso americano rappresenta un volume imprescindibile per coloro che desiderano approfondire la materia in quanto offre una panoramica lucida, ampia e approfondita del fenomeno della *performance* e della sua ricaduta (o sconfinamento) nelle varie discipline umanistiche, dall'antropologia alla sociologia, dalla psicologia alla linguistica. In particolar modo, come si evince dalla citazione riportata, Carlson presuppone una certa linea di continuità, negli Stati Uniti, tra gli esiti del fenomeno della *Performance Art* e quanto si verificò, circa un decennio dopo, con i *Performance Studies*. Un rapporto e una discendenza che, tuttavia, dati gli ambiti culturali e i contesti storici differenti in cui entrambi i movimenti nacquero, richiederebbero una maggiore problematizzazione.

33 H. Bial (Ed.), *The Performance Studies reader* (2004), Routledge, London, New York 2007, p. 1.

perhaps even physically»³⁴. Una caratteristica così pervasiva da essere divenuta, paradossalmente, una “norma”³⁵.

Come ricorda lo stesso Schechner, «in terms of PS, this means between theatre and anthropology, folklore and sociology, history and performance theory, gender studies and psychoanalysis, performativity and actual performance events, and more – new interfaces will be added as time goes on, and older ones dropped. Accepting “inter” means opposing the establishment of any single system of knowledge, values, or subject matter. Performance studies is unfinished, open, multivocal, and self-contradictory»³⁶.

Un *liveness* che, tuttavia, sembra non tenere conto della seconda navigazione schechneriana di *Restoration* in cui la performance (e con essa i *Performance Studies*) appaiono allo studioso americano «sia come un vasto campo esplorato in cui tradizione, vita quotidiana, dimensione sociale si intrecciano, sia come un ambiente chiuso e ristretto in cui una nicchia di artisti ha dato vita a ricerche estremamente personali, a ciò che loro appellano come “avanguardia”»³⁷. La performance viene piuttosto fissata nell'*Actual* dell'opera di un performer che “agisce” per improvvisazioni strutturate le quali, offerte allo spettatore nell'istante stesso in cui si svolgono, non possono essere ripetute, registrate, documentate e nuovamente partecipate. Dandosi solamente attraverso la presenza di un corpo vivente in un tempo presente – questa l'idea di “effimero irrimediabile” di Phelan³⁸ –, la performance può *ri-vivere* solamente nella memoria dell'interprete e dello spettatore³⁹.

Tuttavia, è proprio l'invasività della performance e dei suoi utilizzi che appare, agli occhi

////////////////////

34 M. Carlson, *Performance*, cit., pp. 198-199.

35 Cfr. J. McKenzie, *Perform or else. From discipline to performance*, Routledge, New York, London 2001, in particolare pp. 166 ss.

36 R. Schechner, *What is Performance Studies anyway?*, in P. Phelan, J. Lane (Eds.), *The ends of performance*, cit., pp. 359-360.

37 M. Giraldo, *Richard Schechner: da Restoration ai Performance Studies*, cit., p. 147.

38 P. Phelan, *The ontology of performance: representation without reproduction*, in Id., *Unmarked. The politics of performance* (1993), Routledge, London, New York 1996, p. 146. Infatti, se Schechner crede ancora nella possibilità di dar vita attraverso la performance a “nuovi reali” possibili, Phelan afferma, invece, che le attuali sperimentazioni stanno dimostrando proprio l'incapacità e l'impossibilità della performance di “scoprire” o “inventare” in un qualche modo il reale (vedi nota 2 di P. Phelan, *Afterword: notes on hope*, in Id., *Unmarked. The politics of performance*, cit., p. 192).

39 Una sottolineatura in cui si giocherà anche la diatriba di posizione tra Diana Taylor e Rebecca Schneider, entrambe interessate ad esaminare ciò che “rimane” della performance in questa sua intrinseca precarietà e inafferrabilità. La prima propone di considerare i materiali che sopravvivono “oltre” la performance come atti performativi in sé, e da qui la nozione, da una parte, di *reenactment* e, dall'altra, la metafora del *corpo-archivio* (cfr. R. Schneider, *The explicit body in performance*, Routledge, London, New York, 1997; Id., *Resti performativi*, in V. Gravano, E. Pitozzi, A. Sacchi (Eds.), *B. Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, n. 1, Costa&Nolan, 2008, pp. 13-30; Id., *Reactuals: from personal to critical and back*, in J. M. Harding, C. Rosenthal (Eds.), *The rise of performance studies. Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, Palgrave MacMillian, London 2010, pp. 135-151; Id., *Performing remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, Routledge, London, New York, 2011). La seconda afferma, invece, che la performance, avvenendo all'interno di determinati codici, convenzioni e linguaggi che la rendono accessibile allo spettatore, possa essere, proprio grazie ad essi, riproducibile, ripetibile, rinnovabile (D. Taylor, *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americans*, Duke University Press, Durham, 2003; Id., *Performance and/as history*, in «The Drama Review», vol. 50, n. 1, Spring, 2006, pp. 67-86).

di chi scrive, la causa scatenante non solo della sempre maggiore perdita per il teatro della sua autonomia, ma anche dell'esperata spettacolarizzazione della vita quotidiana. Come scrive Valentini: «l'inflazione della performance come paradigma attraverso cui leggere la realtà è espressione della spettacolarizzazione della vita quotidiana, dell'onnipresenza dei media in ogni campo dell'esperienza che traducono in fatto pubblico il gesto e l'azione privata che esiste e diventa autentica solo se mediata dall'occhio della telecamera che la ripresenta sullo schermo. L'iscrizione di qualsiasi azione in un frame teatrale vale come certificazione di esistenza»⁴⁰. Questa, in fondo, la sorte prognosticata anche dal suo stesso fondatore, dapprima, in *Decline and fall of the (American) Avant-garde*⁴¹ e, successivamente, ribadita nel saggio *The conservative avant-garde*⁴². Una sorte "infausta" da attribuire a quel "trionfalismo culturale"⁴³ che contraddistingue la proposta più recente dei *Performance Studies* e che ha portato, secondo Schechner, a «dare sempre maggiore spazio al dibattito teoretico e troppo poco alla sperimentazione pratica»⁴⁴. Tale dimensione, per lo studioso americano, è andata dimenticata nel momento stesso in cui i principi dei *Performance Studies* si sono allineati con le istanze dei *Cultural Studies*: «I'm not all together happy with the alignment with cultural studies. I wish there were more "real performance" being studied. (...) I know my call for more "real performance" sounds weird coming from me because I am the champion of the "broad spectrum approach". I am not backing away from that. What I want is theory based on practice, fieldwork, participant observation, and practical experimentation»⁴⁵. Tali perplessità sembrano essere ribadite anche da Wallace A. Bacon, Professore Emerito della Northwestern University: «Are we to become a discipline in which we study only the performance of others but no longer study how to perform? Do *all* acts become acts of performance? When everything is performance, does the word not begin to lose meaning altogether? Are there any boundaries now to the meaning of performance? Are we to continue to teach students how to perform, or are we concentrate on studying cultural and political and sociological acts of those who "do" perform in these areas? (...) What remains of our disciplinary center?»⁴⁶.

40 V. Valentini, *Dopo l'avanguardia: la performance della crisi*, in B. Marranca, *American Performance*. 1975-2005, cit., p. XI.

41 R. Schechner, *Decline and fall of the (American) Avant-garde*, in «Performing Art Journal», vol. 5, n. 3, 1981, pp. 9-19. Una versione rivista è presente in R. Schechner, *The end of humanism: writings on performance*, Performing arts journal publications, New York 1982, pp. 11-76. Inoltre, la traduzione italiana, *Declino e caduta dell'avanguardia Americana*, è stata pubblicata, dapprima, per la rivista «Il patologo. Annuario dello spettacolo» n. 3, Milano, Ubulibri, 1981, pp. 177-185 e, successivamente, in F. Cruciali, C. Faletti (Eds.), *Civiltà Teatrale del XX secolo*, cit., pp. 329-350.

42 Schechner R., *The conservative avant-garde*, in «New Literary History», vol. 41, 2010, pp. 895-913. Il contributo è stato inserito successivamente nel volume Id., *Performed imaginaries*, Routledge, London, New York 2015, pp. 16-32 e tradotto in italiano da F. Deriu, *L'avanguardia conservatrice*, per «Biblioteca teatrale», n. 95-96, luglio-dicembre 2010, pp. 29-52.

43 M.S. Strine, *Mapping the "cultural turn" in Performance Studies*, in S.J. Dailey (Ed.), *The Future for Performance Studies: Visions and Revisions*, NCA National Communication Association, Annandale 1998, pp. 3-9.

44 M. Giraldo, *Richard Schechner: da Restoration ai Performance Studies*, cit., p. 147.

45 Cfr. R. Schechner, *The 60s*, TDR, and *Performance Studies*, in Id., *Performed Imaginaries*, Routledge, London, New York 2015, p. 52.

46 W.A. Bacon, *Point od View*, in S.J. Dailey (Ed.), *The Future for Performance Studies: Visions and Revisions*, cit., p. 68.

La ri(n)voluzione postmoderna

La storiografia del secondo Novecento considera il teatro postmoderno come custode dell'eredità neoavanguardistica poiché rompe con la tradizione che lo ha preceduto, ma continua a tracciare quel solco⁴⁷. E allargare i confini del teatro nel *maremagnum* di una performance che include tutto il pensabile e il visibile (*Performance Studies*) o del rituale e dell'antropologia (*Antropologia Teatrale*) non sembra, come abbiamo cercato di dimostrare, aver facilitato le cose: in quanto *live set* che non può aspirare a una sua teorizzazione, il teatro, portato fuori dal campo degli oggetti artistici ed estetici e posto fra le scienze umane e sociali, è divenuto un'arte che ha perso la propria specificità, a discapito della sua stessa identità epistemologica ed estetica⁴⁸. Privilegiando il processo, piuttosto che il prodotto, e considerando le opere solamente per il loro valore performativo, l'unico motto postmoderno sembra essere quello della libera sperimentazione: da una parte, sperimentando il teatro si è posto "fuori" dal teatro stesso e, dall'altra, i vari studi che, con approcci disciplinari estremamente eterogenei (antropologia, sociologia, politica, ecc.), lo hanno indagato, hanno fatto sì che tale linguaggio fosse posto, a livello generale, "al di fuori dell'arte" stessa.

Pertanto, pur operando nell'esplorazione delle fratture prodotte dalle avanguardie, il teatro degli anni Ottanta sembra non essere riuscito nel suo preliminare intento di "affermare qualcosa di nuovo". Probabilmente aveva ragione Schechner a concludere che, a partire dagli anni Settanta, nulla a teatro può più considerarsi "nuovo"⁴⁹ e, come lo stesso studioso americano sottende in *Conservative Avantgarde*, né *Antropologia Teatrale* né *Performance Studies* si sono rivelati scelte attuabili. O meglio, attuabili sì, perché, di fatto, sono state delle traiettorie percorse, ma incapaci di indicare possibili orizzonti futuri, convincenti sul piano sia teorico sia pratico: «la chiamo "Nicchiaguardia" perché gruppi, artisti e rispettivi lavori si fanno pubblicità, occupano spazi e operano nella stessa identica maniera dei "marchi di fabbrica" (*brand*) distintamente caratterizzati e ben conosciuti. I gruppi più giovani si alleano ai loro progenitori, secondo il modello familiare tanto riguardo alla tradizione quanto al marketing: prendi un bel pezzo, cambia qualcosa qui e là, e fai in modo che qualche anticaglia sembri nuova ed eccitante. (...) Gran parte di questo lavoro, di alto livello dal punto di vista concettuale, performativo e tecnico, è però profondamente conservatore dal punto di vista estetico»⁵⁰. E ancora, «oggi l'avanguardia abita il già conosciuto, e viene commercializzata secondo l'idoneità a specifiche categorie. Gli spettatori, gli studiosi, i finanziatori e i curatori di festival sanno cosa aspettarsi quando scelgono il Wooster Group, Lee Breuer, Richard Foreman, Laurie Anderson, Robert Wilson, Anne Bolgart, Builder's Association, Elevator Repair Service, o chicchesia»⁵¹. Del

////////////////////
47 V. Valentini, *Détournement dell'avanguardia*, cit., pp. 18-19.

48 M. Giraldo, *Richard Schechner: da Restoration ai Performance Studies*, cit., p. 147.

49 Cfr. R. Schechner, *Five avanguards ... or none?*, in M. Huxley, N. Witts (Eds.), *The Twentieth-Century performance reader*, cit., pp. 342-359.

50 R. Schechner, *L'avanguardia conservatrice*, per «Biblioteca Teatrale», tr. it. a cura di F. Deriu, n. 95-96, luglio-dicembre 2010, pp. 29-30. Il saggio originale in inglese, *The conservative avant-garde*, è stato pubblicato, dapprima, in «New Literary History», vol. 41, pp. 895-913 e, successivamente, in *Performed imaginaries*, cit., pp. 16-31.

51 *Ivi*, p. 33.

resto, già lo stesso Claudio Meldolesi si chiedeva, provocatoriamente, in un saggio del 1986 se la teoria della performance e la sua costitutiva apertura al sociale, al culturale e all'antropologico si facesse promotrice di una nozione di "teatrale" che guadagnava più in estensione che in profondità⁵².

Tale riflessione è portata avanti anche dalla studiosa Bonnie Marranca, la quale, attestando (e denunciando) la profonda alienazione dei protagonisti della scena, del loro pubblico e della critica, sottolinea come lo slittamento radicale dal testo allo spettacolo, dalla compagnia teatrale al lavoro individuale abbia causato l'assenza di dialogo fra critica, artisti e pubblico generando così un vuoto che rende impossibile il costituirsi di un nuovo linguaggio indipendente dalle scienze umane o dalle scienze della⁵³. Questo, il *medioevo postmoderno* di cui parla Schechner che ha favorito la formazione di un nuovo *establishment* molto attento alle logiche (economiche) del mercato e popolato delle medesime figure che, sulla carta, si erano autoproclamate gli "interpreti" del nuovo teatro.

Nell'indifferenziato *maremagnum* della performance, antropologica e postmoderna, sembra non esistere un *dàimon* che accomuni le diverse ricerche. Uno dei più recenti, nonché importante, tentativi di definire la performance viene dallo studioso americano Carlson il quale, nell'introduzione al suo volume *Performance: a critical introduction*, indaga i differenti utilizzi della parola riconoscendo ad essa il suo carattere profondamente contestuale e, allo stesso tempo, il fatto di rivendicare una propria autenticità contro la finzione e l'artificio teatrale. Ciò che la lettura di Carlson ci restituisce è un concetto di performance che, a fronte del suo attuale sconfinamento, appare intrinsecamente controverso. Una pluri-semanticità che, tuttavia, a differenza di quanto sottolinea Fabrizio⁵⁴, attanaglia tanto il termine quanto lo stato dei *Performance Studies* e dell'*Antropologia Teatrale*.

Pertanto, se, da un lato, certamente la nozione di performance rappresenta l'apice di un'indagine che, caratterizzando gli studi teatrali e non, dagli anni Ottanta in poi, ha fornito un punto di vista *altro* nel dibattito teatrale che trova dimora nella sconcertante varietà di attività dell'uomo contemporaneo, dall'altro, questa estrema e globale apertura ha portato le ricerche sperimentali dell'epoca, non solo a non parlare più teatro, ma anche a confonderne la già precaria identità legittimando quell'idea che, per via della natura effimera del suo oggetto, delle sue tecniche e delle sue pratiche, qualsiasi aspetto della realtà possa considerarsi "performativo" e *liveness*⁵⁵.

Infatti, sebbene il teatro si sia mostrato insufficiente per rendere ragione delle differenti attività performative che accadono in quella stessa vita di cui il teatro si vuole fare "narratore in azione" per eccellenza, allo stesso tempo, questa necessaria e profonda dilatazione dei suoi confini, fisici e concettuali, ci obbliga a riflettere sul senso e sulla natura di queste avvenute trasformazioni.



52 C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e Storia», anno I, n. 1, ottobre, 1986, p. 146.

53 Cfr. B. Marranca, *La politica della performance*, cit.

54 F. Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni Editore, Roma 2012, p. 95.

55 Cfr. E. Fichte-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2004), tr. it. a cura di Tancredi Gusman, Carocci, Roma 2014.

Non si tratta solamente, come sostiene Marco De Marinis, di un'*identità frantumata ed esplosa*⁵⁶, bensì di «una forma anti-teatrale che sostituisce all'illusione il tempo reale, al personaggio la personalità, alla capacità la spontaneità, all'artificio il banale. Valorizza l'idea rispetto all'esecuzione; l'artista e le sue idee sono più importanti del lavoro stesso che non ha alcuna autonomia al di fuori del suo creatore e del momento della sua creazione. È una specie di arte dello spreco»⁵⁷ in cui il *work* è diventato *show* o *shock*. Le forme finali della reificazione.

Dunque, se tutto è performance e se ciò che conta è il processo non necessariamente finalizzato a un prodotto, allora assistiamo all'esibizione di un performer "democratico" la cui presenza è sorretta non tanto grazie a un training lungo, duro e impegnativo, quanto da un legame intimo e soggettivo con la propria autobiografia. Questo iper-autobiografismo mediale, immediato e precario, espressione fedele e calcolata di una cultura che mira a raccontare "storie" in cui ciò che resta è l'*ego* a discapito del ruolo culturale ed estetico del performer e della sua preparazione. Una perdita di valore che probabilmente era annunciata già nello slittamento etimologico dall'attore al performer: «l'impressione è che di attore (inteso novecentescamente come soggetto creatore, autonomia espressiva, presenza scenica significante) ce ne sia ben poco; e quando c'è, per quel poco che c'è, gioca a nascondersi o ad essere nascosto, a negarsi o ad essere negato, come attore»⁵⁸. Una conclusione che, ancora una volta, era stata profeticamente predetta da Schechner come una delle sei cause del declino dell'avanguardia: «il fallimento della trasmissione di quanto si era imparato a una nuova generazione di artisti. (...) La mia generazione non è riuscita a produrre tecniche di addestramento per i giovani artisti. Per questa sola ragione il lavoro degli ultimi vent'anni può essere sterile»⁵⁹. Sterile nel momento in cui il performer chiede di poter aver accesso direttamente al pubblico, sbarazzandosi del testo letterario e del regista per dare vita, con un temperamento esasperatamente individualistico, alla propria autobiografia su un palcoscenico vuoto che gli consente di spiccare ed essere visto più chiaramente: «l'elasticità – recitare molti ruoli diversi l'uno dall'altro – è l'obiettivo di un attore maturo, ma quello di un performer è esprimere se stesso. Non più effetti scenici, non più altri performer, non più testi scritti o cuciti insieme da altri. Ciò che resta è quello che abbiamo; brillanti ma non abbastanza; personali piuttosto che interessati alla *polis*, la città, la vita della gente»⁶⁰. Come se l'essere attore-performer rappresenti un punto di arrivo e, non più, un punto di partenza.

In questo teatro, predominio di una cultura orale, sociale e antropologica in cui ogni



56 M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, p. 342. Di questa perdita di identità De Marinis ne traccia tre principali cause: la proliferazione delle estetiche e delle poetiche teatrali; la progressiva caduta dei generi e delle divisioni tradizionali fra i vari settori delle arti dello spettacolo; la crescente frattura nella distinzione, esistente in passato, tra professionismo e non-professionismo. Tali cause, come si evince, non aggiungono nulla di nuovo a quanto Schechner e Marranca già nel 1981 sostenevano, rispettivamente, in *Decline and Fall of (American) Avantgarde* e in *The politics of performance*.

57 B. Marranca, *La politica della performance*, cit., p. 57.

58 M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, cit., p. 350.

59 R. Schechner, *Declino e caduta dell'avanguardia americana*, cit., p. 333.

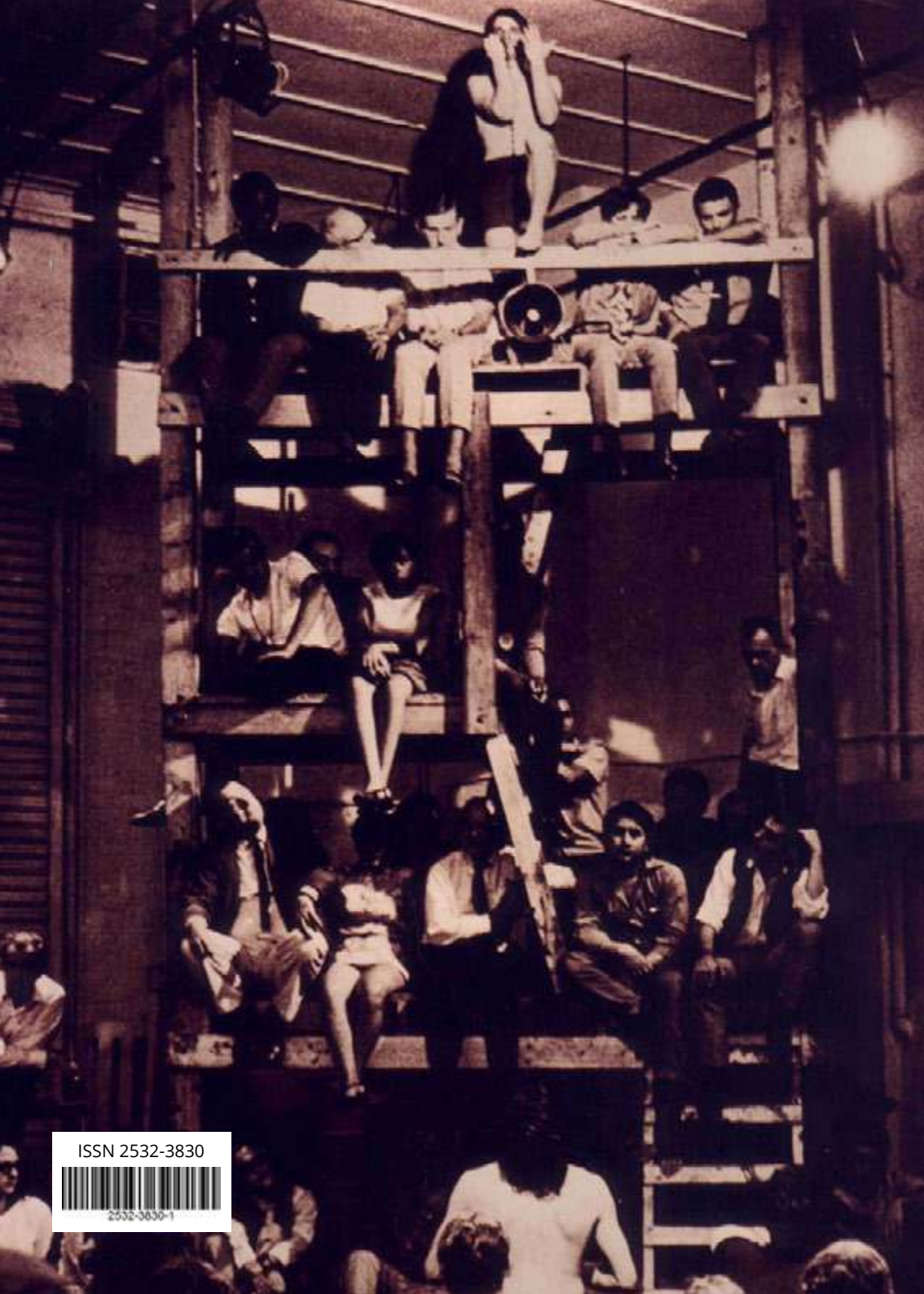
60 *Ivi*, p. 345.

performance si lascia dietro solo delle tracce di se stessa (una fotografia, un frammento video, immagini fugaci nella mente dello spettatore)⁶¹, a farne le spese sono, da un alto, lo spettatore e, dall'altro, il testo letterario. Il primo viene obbligato ad accettare criticamente, più come testimone che come partecipante, il punto di vista del performer. Si pensi ai lavori del Workcenter in cui il "denudarsi da dentro" del performer dà vita a un intreccio che, causa una levatura estremamente intima, sentimentale e soggettiva, non riesce ad essere comunicato e allo spettatore non resta altro che presenziare a questo fenomeno estatico. Non diverso destino spetta al testo relegato ad assumere forme che sono "una, nessuna, centomila", a volte in nome di una sua estensione semiotica e concettuale, altre per negarne l'esistenza a favore di un'egemonia dittatoriale della performance: «the actions of the performers are not illustrating text. And the text is not telling a story in that direct kind of way customary to the modern theatre. Surely a story can be extrapolated from the actions and words and environment»⁶². Questa la strada percorsa, in modo particolare, dalla maggior parte degli artisti dei *Performance Studies*, di un'actual descrivibile non dalla pagina scritta, ma solamente dalla parola verbale.

Di fronte a questa rinnovata tradizione orale e iper-autobiografica, non si tratta di fondare un "altro (ennesimo) teatro", piuttosto di capire ciò che è stato per individuare nuove possibili traiettorie perché «il tempo della decostruzione è finito»⁶³. Ripartire, dunque, dalle pratiche, "attrici non protagoniste" della postmodernità, che ci restituiscono la chiave dei problemi, le lenti attraverso cui rintracciare e tracciare poetiche ed estetiche alla ricerca di un'epistemologia che sappia ri-conferire al teatro una propria autonoma riflessione teatrale su se stesso, in quanto disciplina, ma che sia in grado, soprattutto, di ridefinirne il linguaggio e le speculazioni che gli sono propri.



- 61 B. Marranca, *La performance. Una storia personale*, Id., *American Performance. 1975-2005*, cit., p. 139. Il saggio in inglese, *Performance. A personal history*, è la versione rivista di una conferenza tenuta all'International Theatre Studies Congress (titolo: *Transformations: Theatre in the Nineties*) presso la Freie Universität Humboldt di Berlino il 31 ottobre 1998. Un'idea ripresa anche in B. Marranca, *Bodies of action, bodies of thought: performance and its critics*, in Id., *Performance Histories, Performing Arts Publication*, New York 2008, p. 137 (tale saggio è stato originariamente incluso in P. Schimmel (Ed.), *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, Thames and Huson, London, New York 1998, e pubblicato in «Journal of Performance and Art», vol. XXI, n. 1, January, 1999, pp. 11-23).
- 62 R. Schechner, *The end of Humanism*, in Id., *The end of Humanism. Writings on performance*, Performing Arts Journal Publications, New York 1982, p. 100. In questo volume, come nell'introduzione a *Performance Studies: an introduction* e in *Conservative Avant-guard*, il regista americano auspica a un ritorno al testo, grande vero esiliato in questo turbinio performativo.
- 63 V. Valentini, *Alla ricerca di storie perdute*, in «Biblioteca Teatrale», voll. 74-76, aprile-maggio, 2005, p. 53. Il saggio del 1987, in forma abbreviata, è comparso originariamente in inglese, *In search of lost stories*, in «The Drama Review», vol. 32, n. 3, autumn, 1988, pp. 109-125.



ISSN 2532-3830



2532-3830-1