

## *Studi teatrali e Performance Studies: alcune questioni aperte sugli attuali approcci metodologici* di Eva Marinai

Prendendo spunto dall'introduzione di Bial alla seconda edizione del fondamentale volume collettaneo, da lui curato, *The Performance Studies Reader* del 2007,<sup>1</sup> si può affermare che gli studi sulle arti della performance condividono una delle principali caratteristiche del loro stesso oggetto d'indagine: l'incertezza. Un insieme "vitale" di indefinitezza, variabilità e fluidità paradossalmente rassicurante o prosaicamente inquietante.

Ad ogni buon conto, se la svolta decisiva in ambito disciplinare risale agli anni Ottanta-Novanta del Novecento, come segnala Schechner<sup>2</sup> – allorché i dipartimenti universitari di teatro iniziano a ripensare la propria missione e i Performance Studies entrano nei curricula didattici<sup>3</sup> e nell'offerta formativa degli Atenei (anche italiani) – oggi stiamo vivendo un nuovo momento di passaggio, in conseguenza dei rapidi e radicali mutamenti culturali e socio-economici che investono *anche* il settore della formazione e della ricerca, per i modi stessi con cui la conoscenza umana viene organizzata, espressa, riprodotta, archiviata e trasmessa.<sup>4</sup>

Innanzitutto non dobbiamo dimenticare la lezione dei padri fondatori della disciplina, *in primis* Erving Goffman, Marvin Carlson e lo stesso Richard Schechner, secondo i quali il termine performance non va usato in contrapposizione a teatro. Concetto peraltro avvalorato, in ambito italiano, da Marco De Marinis nella prima edizione di *Capire il teatro. Elementi di una nuova teatrologia*, in cui l'autore auspica «uno sviluppo del dialogo *in statu nascendi* tra storia del teatro e nuove scienze dello spettacolo» (De Marinis 2008: 29). Ed anche il termine "spettacolo", tanto demonizzato nell'accezione debordiana, è invece utilizzato come termine di confronto da Erika Fischer-Lichte, nel solco della tradizione che fa capo a Max Herrmann, padre fondatore della *Theaterwissenschaft*.

Un concetto che – come ben chiarisce Tancredi Gusman nell'introduzione all'edizione italiana del volume sull'*Estetica del performativo* – «deve essere inteso non tanto e non semplicemente come

<sup>1</sup> Cfr. Bial (a cura di) 2007: 5.

<sup>2</sup> Cfr. Schechner 2001: 1-12.

<sup>3</sup> Cfr. Stucky e Wimmer (a cura di) 2002.

<sup>4</sup> Cfr. Citron, Aronson-Lehavi e Zerbib (a cura di) 2014.

“ciò che si offre allo sguardo” [...] quanto piuttosto, secondo la definizione di Hermann, come quello specifico gioco sociale [...] che si produce nell’interazione di attori e spettatori» (Gusman 2014: 13) grazie alla loro «co-presenza corporea».<sup>5</sup> Allo stesso tempo, però, il termine performance non può essere adoperato come sinonimo di “spettacolo teatrale”. Chiarificatrici, a tal proposito, le riflessioni di Fabrizio Deriu, che in più occasioni – richiamandosi alle letture dei già citati Carlson, Schechner, ma anche di Jon McKenzie e McLuhan – sottolinea l’essenza «intrinsecamente controversa» (Deriu 2011: 179)<sup>6</sup> del termine performance ed anche il valore anticonformista, nonché l’azione di contropinta, messi in essere dalle performing arts – dunque dall’ambito culturale delle performances – rispetto agli standard di “efficienza-efficacia” quali obiettivi principali del concetto *esteso* di performance.

Il caso di studio che mi ha portato ad elaborare questa prima riflessione, ancora in fase aurorale, sulle metodologie legate all’indagine in ambito teatrale/performativo e sui mutamenti teorico-culturali imposti dai nuovi paradigmi antropologici legati alla “rappresentazione del sé”, è costituito dall’*Antigone* del Living Theatre, a cui ho dedicato la mia ultima monografia (Marinai 2014a), scaturita da un lungo percorso di indagine sul processo esecutivo, sulla matrice performativa dello spettacolo che potremmo definire post-drammatico. Oltre naturalmente ad uno sforzo d’indagine transtestuale (secondo la lezione di Gérard Genette), l’argomento obbliga ad un confronto diretto con gli studi sulle avanguardie, non solo americane, e non solo degli anni Sessanta. Costringe, inoltre, ad affrontare il tema delle *irradiazioni* dei miti classici e il processo di ricezione del fenomeno – inteso come passaggio dall’opera teatrale come spettacolo compiuto, alla performance come azione che fluisce – da parte sia del mondo americano (fondamentale qui il lavoro di Cindy Rosenthal)<sup>7</sup> sia della critica europea. Un panorama così vasto di testi critici e di approcci interpretativi del medesimo fenomeno pone alcune domande, tra cui:

- I. Come la cultura europea ha recepito i Performance Studies? E come si è confrontata con la questione “memoria dello spettatore” di contro al fenomeno della sua sparizione/invisibilità in conseguenza del processo di medializzazione?

---

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> L’espressione traduce l’inglese «essentially contested concept» di Walter Bryce Gallie.

<sup>7</sup> Cindy Rosenthal è docente di Performance and theatre studies alla Hofstra-New York University e General Editor del Living Theatre Archive.

- II. Quali criteri metodologici si sono sviluppati per accedere all'analisi della "nuova scena" e, in particolare – fenomeno quanto mai attuale – delle riscritture sceniche contemporanee dei miti?
- III. Qual è il rapporto esistente tra le reali necessità della ricerca umanistica (e della sua riproduzione), che si avvale degli strumenti indispensabili e imprescindibili dell'interdisciplinarietà, della traduzione, della divulgazione, e gli standard di valutazione<sup>8</sup> di tali aspetti?

### *Performance e memoria*

Evitando di cadere nei rischi di una para *French Theory* (leggasi *American Theory*), definita da Cusset «un'interpretazione americana di letture francesi di filosofi tedeschi» (Cusset 2012), è evidente come lo stato dell'arte in Europa sia quanto mai complesso. In Germania (con l'estetica di Fischer-Lichte, il post-drammatico di Hans-Thies Lehmann, gli studi sul teatro-danza di Gabriele Brandstetter), in Inghilterra (basti citare qui il lavoro del Department of Drama, Theatre and Performance della Oxford University e in particolare Kelleher 2015) e in Italia, il dibattito sui Performance Studies si è aperto da tempo dando vita a nuovi approcci alla teatrologia; mentre la questione dell'accoglienza dei Performance Studies in Francia è singolare, poiché di fatto gli studi teatrali francofoni sono rimasti piuttosto impermeabili alle teorie della performance, ad eccezione del caso di Jean-Marie Pradier. D'altra parte si tratta di uno dei pochi francesi ad aver frequentato l'ambiente dei Performance Studies americani e i fondatori di PSi (Performance Studies international)<sup>9</sup>. Gli scritti di Schechner, la cui curatela italiana spetta a Valentina Valentini nei primi anni Ottanta,<sup>10</sup> sono stati pubblicati in traduzione francese solo nel 2008;<sup>11</sup> mentre la nozione di rappresentazione e l'interesse per il fenomeno teatrale in sé sono rimasti predominanti, malgrado lo studio pionieristico di Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, del 1965.<sup>12</sup> Recentemente Josette Féral, formatasi in Francia con Kristeva, poi attiva in Québec fino al 2011, ha creato a Paris VIII un nuovo gruppo di ricerca chiamato LIRA (Laboratoire International de Recherche sur les Arts) che si

<sup>8</sup> Per una sintesi dettagliata sui cambiamenti avvenuti con l'entrata in vigore della L. 30 dicembre 2010, n. 240, cfr. almeno Arcari e Grasso (a cura di) 2011.

<sup>9</sup> Il primo convegno italiano sui Performance Studies è *Archivi affettivi/Affective Archives*, organizzato da Pustianaz, Palladini, Sacchi, vincitore del bando Performance Studies International 2010.

<sup>10</sup> Cfr. Schechner 1984.

<sup>11</sup> Cfr. Schechner 2008.

<sup>12</sup> Per capire il punto di vista francese sulla questione cfr. Biet e Trau (a cura di) 2006; Garcia e Girard (a cura di) 2011.

occupa del complesso rapporto tra performatività e teatralità, e che ha provocato un notevole conflitto nell'Institut d'Etudes Théâtrales. In più occasioni, ella dichiara esplicitamente che

«tornare alle problematiche della teatralità oggi è una sfida. Ora che il mondo attorno a noi è improntato ad una “teatralizzazione” permanente, i cui effetti sono sempre più “spettacolari”, la nozione di teatralità sembra svuotata di senso a beneficio di quella di performatività: il tutto sotto l'influsso dei *performance studies* diventati il riferimento più attuale».<sup>13</sup>

La prospettiva non è tanto quella di riequilibrare campi disciplinari che riguardano territori linguistici e geografici diversi, o ancora pratiche accademiche distanti, quanto di interrogare i concetti e le idee che sono alla base di queste mutazioni. D'altronde, nel 2014 all'interno del *Colloque Théâtre, performance, philosophie*<sup>14</sup> è emerso un nuovo campo d'indagine, denominato Philo-Performance (Filosofia + Performance), che sottolinea l'aspirazione ad *incarnare* più che *drammatizzare* le idee da parte della scena contemporanea, intesa come luogo fisico, concreto e vivente. Un esempio di tali sessioni di Philo-Performance è rappresentato proprio dalla lettura-discussione pubblica di *Antigone* di Sofocle, nella traduzione di Anne Carson, con un *cast* di interpreti singolari, per lo più studiosi di filosofia ed estetica delle arti e della performance, costretti a confrontarsi direttamente e *fisicamente* con un ribaltamento della propria prospettiva ideologica: un esempio per tutti, Judith Butler, esponente di spicco degli studi di genere americani, di manifesta ispirazione poststrutturalista, e autrice di un testo fondamentale come *Antigone's Claim* (2000), ha interpretato Creonte.<sup>15</sup>

Ora, cosa accade invece per la ricezione vasta, extra-accademica? Nonostante si registri nel nostro secolo non tanto una spettacolarità diffusa (come nel Medioevo), bensì una spettacolarizzazione diffusa, e una indiscussa presenza sensibile dell'ampio fenomeno “performance” nel quotidiano, l'accoglienza riservata alle discipline dello spettacolo è tiepida se non addirittura sospettosa.

Volendosi tuttavia tener lontani dalle accuse di “integralismo umanista” (Bernardin e De Mauro,

<sup>13</sup> <http://theatrepublic.fr/theatrepublic-n°205>; cfr. anche Féral 2011.

<sup>14</sup> 26-28 Juin 2014, Université Paris-Sorbonne, Colloque international organisé par Flore Garcin-Marrou, Anna Street, Julien Alliot, Liza Kharoubi.

<sup>15</sup> *Antigonick* by Sophokles, translated by A. Carson: a Public Reading and Discussion curated by B. Hjorth Thursday, June 26<sup>th</sup>, Amphitheater Richelieu (Sorbonne University). Cast: Antigone: Avital Ronell, Ismene sister of Antigone: Elisabeth Angel-Perez, Kreon king of Thebes: Judith Butler, Haimon son of Kreon & Eurydike: Karen Shimakawa, Eurydike wife of Kreon, mother of Haimon: Freddie Rokem, Teiresias blind prophet of Thebes, led by a boy: Opie Boero Imwinkelried, Guard: Timothy Murray, Messenger: Paul Monaghan, Chorus of old Theban Men: Laura Cull, Jon McKenzie, and conference audience.

2003), è difficile non notare come in Italia, l'*intelligentzia* culturale "di massa" – basti vedere gli esempi di «La Repubblica» o «Il Corriere della Sera»<sup>16</sup> – denoti da tempo, ma ultimamente in modo più manifesto, una ostentata diffidenza nei confronti delle *humanities*, non mancando di argomentare, in modo assolutamente privo di basi scientifiche, sulla presunta bizzarria di certi corsi di laurea, di specializzazione o di insegnamento universitario, che a ben vedere non hanno compiuto altra trasgressione se non quella di tradurre in italiano una terminologia inglese, così come avvenuto *in primis* da parte del Ministero. È il caso, ad esempio, di "Spettacolo dal vivo", *Performing arts*, ossia il più diffuso – soprattutto in ambito musicale, *live*. La definizione comprende, appunto, lo spettacolo non riprodotto, il teatro (inteso come prosa e lirica), la danza e il concerto, distinto da un secondo gruppo che include i *media*: cinema, televisione, videoarte. Una differenziazione che, tra l'altro, conferma la convinzione, che non è soltanto di chi parla, ma che in ogni caso non è condivisa all'unanimità dagli studiosi del settore (tant'è che a p. 126 dell'edizione italiana dell'*Estetica del performativo*, la stessa Fischer-Lichte afferma: «il teatro e la televisione possono ben essere due media interattivi»), che il teatro non sia un *medium*, cioè non rientri nei *media*, catalogo che include gli spettacoli non solo tecnicamente ri-prodotti, ma tecnicamente *prodotti*;<sup>17</sup> una disciplina, quella del teatro, che – come altrove ribadito – pur «non coincidendo con alcun *medium*, è comunque caratterizzata dalla concertazione di segni differenziati» (Marinai e Vazzaz 2013: 100).

Il tema dello spettacolo *non ri/prodotto* e della sua fruizione/conservazione apre naturalmente a quello della memoria, che si inserisce a pieno titolo nel dibattito intorno ai Performance Studies, almeno per due motivi basilari. Dal lato creativo, lo statuto ontologico unico e irripetibile dell'azione del performer con l'offerta del proprio corpo in qualità di opera d'arte effimera, aperta e fluttuante, soggetta all'instabilità e alla mutevolezza dell'occasione e della reazione altrui, ne impedisce di fatto la conservazione e la riproduzione – pena la perdita totale della propria essenza. Dal lato fruitivo e recettivo, essa, intesa come "memoria dello spettatore", è un aspetto di carattere storico-antropologico tanto fondamentale quanto non adeguatamente studiato, malgrado già dalla metà degli anni Ottanta del Novecento, Marco De Marinis avesse evidenziato l'esigenza di

<sup>16</sup> Cfr. Zunino, «La Repubblica», 11 novembre 2014 e il «Corriere della Sera.it»: <http://cinquantamila.corriere.it/storyTellerArticolo.php?storyId=5461b0194a202>

<sup>17</sup> Su questi aspetti cfr. Deriu 1999: 157-159; ma anche Barsotti e Titomanlio (a cura di) 2012, che nel titolo e nell'Introduzione (quest'ultima anche a firma di chi scrive) esplicitano questa distinzione (Teatro e Media e non Teatro e Nuovi media, come in altri approcci).

affrontare lo studio dell'esperienza dello spettatore, individuando alcune possibili impostazioni metodologiche (De Marinis 2008: 28-32, 222-232; 1984; 1987b; De Marinis e Altieri 1985) e discutendo in proposito le tesi di Pavis (1983; 1985), Ruffini (1985) *et alii*. La questione, peraltro, è affrontata tangenzialmente anche nel progetto di *mise en histoire* del Nuovo Teatro in Italia coordinato da Lorenzo Mango.

Se dunque prima degli anni Sessanta, l'accusa nei confronti della critica teatrale era quella di valutare soltanto il prodotto e non il processo, lo spettacolo finito e non il percorso di costruzione attoriale e registica che precedeva quel momento "dimostrativo" ed ostensivo, dagli anni Ottanta in poi la questione si è ribaltata ed è indagata in maniera minore quella che potremmo chiamare "drammaturgia dello spettatore-testimone", intesa non solo come esperienza individuale, ma anche collettiva.

Al passaggio dal dramma alla scrittura scenica, così come alla sostituzione delle istanze speculative del personaggio con quelle concrete del performer, corrisponde la necessità, per lo spettatore comune così come per l'esperto – testimoni dell'evento e partecipi dell'esperienza rituale/festiva – di *fidarsi di* (*/affidarsi a*) i propri ricordi, rinunciando alla possibilità di "rivedere", di isolare il dettaglio, in pratica di rivivere, per la seconda volta o per quante volte egli voglia, l'evento in forma mediatizzata. Robert Lepage invita lo spettatore ad usare la propria inaffidabile memoria come strumento creativo: solo attraverso la memoria orale la storia può trasformarsi in mitologia.<sup>18</sup>

Cosa resta dunque della performance (non mediatizzata)? Resta la memoria umana dell'evento, di carattere associativo e immaginario, che plasma i ricordi alla luce del vissuto personale o che immagazzina le immagini attraverso le lenti distorte delle sensazioni e delle emozioni provate, dunque inattendibile e al contempo più attendibile del dato materiale, tangibile, che induce al feticcio e all'oggetto *cult*. Fischer-Lichte riporta ad esempio un'affermazione contenuta in Bormann e Brandstetter (1999) in cui si dichiara che

«l'arte della performance non si dovrebbe analizzare in base a un progetto artistico o all'esperienza soggettiva fatta dal corpo dell'artista, ma in base alla distanza tra la presentazione (*Präsentation*) e la percezione, una distanza che si articola nei documenti e nelle testimonianze degli osservatori» (Fischer-Lichte 2004: 134, n.1).

<sup>1</sup> <sup>8</sup> Cfr. Lepage a colloquio con Rémy Charest, TCG 1995: cit. in Monteverdi 2015.

In virtù di ciò, un aspetto ancora da capire è il seguente: di quale spettatore stiamo parlando? Chi sono, oggi, i due attori della relazione performer-spettatore? Se nello spettacolo medializzato viene a mancare l'altra polarità necessaria all'atto estetico, ossia il pubblico e soprattutto l'ascolto, in quel paradossale fenomeno che potremmo definire con Baudrillard «sparizione dello spettatore», sappiamo fin troppo bene come il tema centrale dalla Seconda Riforma in poi sia «la ricerca di un'azione credibile dell'attore e della sua relazione con lo spettatore» (Perrelli 2007: 4), e – aggiungo – la possibilità di rileggere questa relazione, come è avvenuto ad esempio per *Min fars hus* di Eugenio Barba, di cui sono state raccolte le testimonianze post-visione, pubblicate nel 1974 come *Lettere a Min fars hus* nella rivista dell'Odin. Ma attualmente, al di là di ogni approccio storico-archivistico o neuroscientifico, qual è l'identità, quali sono i valori, qual è la porzione di mondo che entra in relazione durante la performance?

Su questo tema, non solo legato all'*audience development* e all'utopia di uno *spettatore partecipante*, occorre riflettere di più e meglio, per capire se è possibile tracciare una sorta di “geografia delle relazioni”, individuando, in un momento epocale di grandi mutamenti socio-culturali, come si configuri e si ridefinisca il rapporto tra vissuto del performer e vissuto del pubblico.

### *Metodologia e deuterologos*

A questo punto, si apre la questione concernente la metodologia.

Il nucleo progettuale è quello di puntare ad attivare un confronto autentico, paritario e costruttivo sia con la critica tematica e gli studi sull'intertestualità, sia con i Performance Studies, senza perdere di vista le rispettive identità culturali e tradizioni di studi, bensì utilizzando gli strumenti migliori affinché tali specificità possano essere più efficacemente condivise in una dimensione transdisciplinare ampia, di respiro internazionale. Per restare all'esempio preso in considerazione, dalla seconda metà del Novecento in poi, le ricerche hanno dato esiti disparati. *In primis* occorre ricordare, come ha precisato Mango, che:

«è, insomma, nei primi anni Sessanta che il “discorso dell'avanguardia” da fatto storico – fondamentalmente concluso negli anni Trenta da quel *rappel à l'ordre*, come lo aveva chiamato

Cocteau, e poi tragicamente rimosso a causa del trauma collettivo della Seconda Guerra Mondiale – torna ad essere elemento di attualità» (Mango 2010: 11).

Difatti, è a quest'altezza cronologica che le premesse delle avanguardie storiche vengono «assunte e tessute» dentro un discorso concreto, dando corpo alle idee, e tra queste, anche, e in modo alquanto rilevante, al *deuteros-logos*: ossia alla “parola seconda” (il rito) assunta come parola prima (il mito).

È il caso di Artaud (che il Living Theatre scopre nella traduzione inglese non ancora pubblicata) ma è anche il caso di Sofocle-Brecht (quest'ultimo ancora sconosciuto in America) e della parola di Antigone, poiché in certe istanze i Maestri della ricerca teatrale trovano una corrispondenza ideale con i propri percorsi artistici e umani. Il *logos* archetipico si trasforma, assumendo nuove forme di difficile catalogazione.

Non esiste, infatti, un'epistemologia delle riscritture sceniche dei miti nella contemporaneità. Se è vero che «la scena teatrale ha sempre svolto un ruolo fondamentale nell'elaborazione collettiva della coscienza tragica» (Cascetta 1991: quarta), è soprattutto a partire dagli anni Sessanta-Settanta che tale elaborazione collettiva avviene non più – o non soltanto – attraverso la messinscena, ossia tramite il pensiero drammatico o la “parola parlata”, ma per mezzo del corpo del performer e di quell'atto performativo di cui parla Judith Butler, in grado di «convertire la parola in azione» (Butler 1999: 270), dove si realizza l'esperienza estetica come *esperienza di soglia* (Turner), capace di «trasformare coloro che vi partecipano» (Fischer-Lichte 2004: 14). Ed accade che, ad una insufficienza di strumenti analitici, che non siano prettamente filologico-letterari, filosofici o etno-antropologici (cfr. per questi due ultimi approcci, in particolare, l'opera di Gilbert Durand e Gaston Bachelard), corrisponda – di contro – una sovrabbondanza di materiali performativi che attingono alle figure della mitologia classica per dispiegare il proprio “corpo tragico”, lungi da ogni idea di ricostruzione archeologica o classicista.

È di nuovo, soltanto a partire dai primi anni Ottanta – mentre il teatro internazionale attraversa un momento di crisi, stemperata l'ansia di sperimentazione, sciolti i gruppi storici come il Living, e spentesi ormai le luci delle cantine romane – che si incrementano gli studi *mito-tematici* di tendenza interdisciplinare, capaci di coniugare approcci socio-antropologici e semiotici volti ad una decostruzione del concetto di mito (su cui fondamentali risultano gli studi di Hans Blumenberg,



Jean Bollack, Claude Calame), per arrivare poi, in anni più recenti, alla poetica comparata dei miti di Ute Heidmann (2003), che propone un approccio metodologico che concentri le indagini sulla “discorsività mitica”, articolata in ogni singola opera, come *ri-enunciazione*. In ogni caso, ferme restando le dinamiche decostruttive e ricostruttive degli studi sulla discorsività mitica, mi sembra sia carente, allo stato attuale, un’indagine capace di affrontare le modalità non solo e non tanto di enunciazione quanto di “incarnazione” (*embodiment*) del discorso mitico, nella sua declinazione politica e poetica, che tanto ha caratterizzato il teatro dalla Seconda riforma in giù, sino ad arrivare a prove recenti come quelle della Societas Raffaello Sanzio o dei Motus.

### *Riproduzione e divulgazione*

I due punti precedenti hanno aperto tre importanti questioni concernenti l’interdisciplinarietà, la traduzione e la divulgazione, cui si accennerà soltanto. Si tratta, anche qui, di aspetti “intrinsecamente controversi” e, aggiungerei, conflittuali. Come è emerso sino ad ora, infatti, i tre strumenti citati costituiscono probabilmente le fondamenta per un approccio metodologico efficace allo studio del Teatro. È gioco forza, dunque, che indispensabili a tale obiettivo scientifico e culturale siano la creazione di sinergie e gruppi di studio tra i più vasti ed eterogenei, che allarghino lo spettro anche al mondo della prassi o non soltanto a quello della teoria. Le nuove istanze del mondo accademico, anche umanistico, sembrano virare verso un sempre maggior sviluppo di saperi pratici e ampliamento delle competenze di “management performance” che, per realizzarsi, necessitano sempre più di una condivisione allargata di obiettivi e strategie.

Va peraltro segnalato come paia incombere sull’ambiente accademico una trasformazione dall’idea di “scienza come *agorà*” all’immagine dello studioso da solo sulla vetta dell’Olimpo (Benshop e Brouns 2003). Nell’economia della conoscenza, tale nozione di eroismo solitario (Bellavita 1991) contrasta con le reali necessità di transdisciplinarietà e interrelazione e con la possibilità di un raggiungimento di obiettivi realmente soddisfacenti e partecipati. Nutro forti dubbi, ad esempio, sull’obbligo – ai fini della valutazione – di indicare in lavori a più mani la paternità di ogni singolo brandello di testo. Richiesta non solo contraddittoria, in regime di interdisciplinarietà, ma contraria all’ottica della reale collaborazione.

Ne segue, tra l’altro, che, in un auspicabile clima di condivisione, un aspetto fondamentale venga ad essere la traduzione: di per sé elemento tanto importante quanto sottovalutato dai parametri

ufficiali. Mi sembra alquanto inutile sottolineare in questa sede come tradurre un testo non significhi soltanto trasporlo in un'altra lingua, spostare un segno da un codice ad un altro, bensì decifrare concetti, pensieri, interpretarli e dunque farli propri, per poi trasferirli in un diverso ambito culturale. Come insegna l'ermeneutica filosofica, traduzione significa *collocarsi oltre*. Dalla traduzione, poi, consegue, come è ovvio, un incremento di divulgazione. Essa permette la diffusione di pensieri altrimenti inaccessibili o accessibili sono parzialmente e in modo frammentario ed è quindi, peraltro da sempre, elemento centrale della comunicazione interculturale.

D'altra parte, nel mondo anglosassone e ormai anche nel nostro, *dissemination* indica la fase di comunicazione e diffusione dei risultati della ricerca, di un progetto, di un convegno. La Comunità Europea e gli istituti che finanziano la ricerca impongono la "disseminazione" degli esiti, non solo e non principalmente per "giustificare" i finanziamenti, ma per diffondere in modo capillare nuove acquisizioni e nuove esperienze anche al fine di supportare – come si dice – le politiche nazionali e internazionali nelle decisioni riguardanti i diversi settori della conoscenza. Il che non significa abbassarne il livello qualitativo: la chiarezza espositiva e la comprensibilità su più livelli non sono sinonimi di semplicismo o di superficialità. Malgrado ciò, l'aggettivo *divulgativo* è regolarmente usato da un certo accademismo in senso negativo e denigratorio, alla stregua di *pubblicistico*. Credo sia necessario invertire questa tendenza, cercando di non arricciare il naso di fronte allo sforzo di divulgare, diffondere. Mantenendo, come è ovvio e naturale, qualità, eccellenza, coerenza e integrità, è opportuno però, nonostante l'imperversare di troppe barbarie culturali, non chiudersi in un *hortus conclusus*, coltivando presunte superiorità intellettuali lontano dalla vita *oltre* il muro. La lezione del Living, di Julian Beck e di Judith Malina, è anche questa.

Poiché lo studio del fatto teatrale e della performance si basa imprescindibilmente sulla costruzione di relazioni all'interno di sistemi che organizzano l'esperienza, e poiché le arti performative (teatro, danza e musica) sono destinate a giocare un ruolo di primo piano nella società attuale e futura, anche in modi inediti e diversi da come li abbiamo immaginati sino ad ora, è indispensabile – ancor più che per "le scienze dure" – la creazione di gruppi di lavoro eterogenei, composti da studiosi di provenienze diverse, che siano in grado di incontrarsi con cadenza regolare condividendo realmente e attivamente il processo di ricerca e non soltanto i risultati o la suddivisione del *budget*. In tale ottica, sarà possibile intravedere nelle nostre pratiche di ricerca e

di scrittura (che ad oggi intrecciano o separano – a seconda dei casi – i *loci* canonici degli studi teatrali, siano essi storici, estetici, letterari o etnologici) il nucleo di un approccio meta-comunicativo e transculturale.

È partendo, dunque, dall'intrinseca ricchezza espressiva della nostra materia, che occorre infine saper sviluppare – in maniera concreta e con principi condivisi – non soltanto nuove convergenze tra aspetti storicamente o geograficamente disgiunti, ma anche nuovi criteri di valutazione dei percorsi e degli esiti di tali attività.

La speranza è che ad ogni livello di responsabilità ci si impegni per sanare le incongruenze e si raggiunga una nuova capacità di comprendere l'importanza dell'interazione di certi strumenti, percorsi e prodotti nella loro estensibilità, non solo per le prime due missioni universitarie, la formazione e la ricerca, ma anche per la terza: l'apertura al mondo, tesa a favorire l'applicazione diretta, la valorizzazione e l'impiego della conoscenza per la crescita culturale e umana della Società.

### *Bibliografia*

Arcari, Anna e Grasso, Giorgio, a cura di  
2011 *Ripensare l'Università. Un contributo interdisciplinare sulla legge n. 240 del 2010*, Giuffrè, Milano.

Arcari, Anna e Margaria, Gabriella  
2011 *La valutazione della ricerca. Indicatori e criteri per le scienze esatte e le scienze sociali*, in Arcari e Grasso, a cura di, 2011.

Auslander, Philip  
2003 *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Routledge, London.

Barsotti, Anna e Titomanlio, Carlo, a cura di  
2012 *Teatro e media*, Felici, Ghezzano (Pisa).

Baudrillard, Jean  
1988 *La sparizione dell'arte*, trad. it. di Elio Grazioli, Politi, Milano.

Bellavita, Christopher

- 1991 *The Public Administrator as Hero*, in «Administration & Society», 23 (2), pp. 155-185.
- Benschop, Yvonne e Brouns, Birgit  
2003 *Crumbling ivory towers. Academic organizing and its gender effects*, in «Gender, Work & Organization», 10 (2), pp. 194-211.
- Berghaus, Günter, a cura di  
2001 *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Atti del Convegno, Bristol, 21-23 marzo 1997, Niemeyer, Tübingen.
- Bernardin, Carlo e De Mauro, Tullio  
2003 *Contare e raccontare*, Laterza, Bari.
- Bial, Henry, a cura di  
2007 *The Performance Studies Reader*, Routledge, London-New York.
- Biet, Christian e Triaux, Christophe, a cura di  
2006 *Qu'est-ce que le théâtre?*, Gallimard, Paris.
- Blatanis, Kostantinos  
2003 *Popolar Culture Icons in Contemporary American Drama*, Fairleigh Dickinson University Press, London.
- Bollack, Jean  
1998 *La Grâce de personne, les mots sous le mythe*, Seuil, Paris.
- Bormann, Hans-Friedrich e Brandstetter, Gabriele  
1999 *An der Schwelle. Performance als Forschungslabor*, in Hanne Seitz, a cura di, *Schriben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*, Klartext, Essen, pp. 45-55.
- Borutti, Silvana e Heidmann, Ute  
2012 *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Brunel, Pierre  
1992 *Mythocritique, théorie et parcours*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Butler, Judith  
1999 *Performing Feminist: Feminist Theory and Theatre*, a cura di Sue Ellen Case, Johnson Hopkins University Press, Baltimore-London.  
2000 *Antigone's Claim*, Columbia University Press, New York (trad.it. *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, a cura di Isabella Negri, Bollati Boringhieri, Torino 2003).

Calame, Claude

2011 *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La narration symbolique d'une colonie*, Les Belles Lettres, Paris.

Cascetta, Annamaria, a cura di

1991 *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Vita & Pensiero, Milano.

Citron, Atay, Aronson-Lehavi, Sharon e Zerbib, David, a cura di

2014 *Performance Studies in Motion. International Perspectives and Practices in the Twenty-First Century*, Bloomsbury Methuen Drama, London-New York.

Cusset, François

2012 *French Theory*, Il Saggiatore, Milano.

De Marinis, Marco

1984 *L'esperienza dello spettatore. Fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale*, in «Documenti di lavoro», n. 138-139, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica Urbino.

1987a *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano.

1987b *Dramaturgy of the spectator*, in «The Drama Review», XXXI, n. 2, pp. 100-114.

2008 *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatologia*, Bulzoni, Roma (prima edizione La casa Usher, Firenze 1988).

De Marinis, Marco e Altieri, Leonardo

1985 *Il lavoro dello spettatore nella produzione dell'evento teatrale*, in «Sociologia del lavoro», n. 25, pp. 201-224.

Deriu, Fabrizio

1999 *Arti della visione, arti della performance*, in AA. VV., *Lo schermo e la scena*, a cura di Fabrizio Deriu, Marsilio, Venezia, 157-176.

2011 *Arti performative e performatività delle arti come concetti 'intrinsecamente controversi'*, in «Mantichora», n. 1, pp. 178-192.

Detienne, Marcel

1992 *L'Invention de la mythologie*, Gallimard, Paris.

Durand, Gilbert

1979 *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, Paris.

Féral, Josette

2011 *Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites*, L'Entretemps, Montpellier.

- Fischer-Lichte, Erika  
2004 *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di Tancredi Gusman, Carocci, Roma 2014).
- Garcia, Anne-Laetitia e Girard, Johan, a cura di  
2011 *Qu'est-ce que le contemporain?*, L'Harmattan, Paris.
- Gusman, Tancredi  
2014 *Introduzione a Erika Fischer-Lichte, Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma.
- Heidmann, Ute  
2003 *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Payot, Lausanne.
- Kelleher, Joe  
2015 *The Illuminated Theatre: Studies on the Suffering of Images*, Routledge, London-New York.
- Lehmann, Hans-Thies  
1999 *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main (trad. ingl. *Postdramatic Theatre*, a cura di Karen Jürs-Munby, Routledge, London and New York 2006).
- Mango, Lorenzo  
2010 *L'invenzione del nuovo*, in Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano, pp. 9-18.
- Marinai, Eva  
2014a *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, ETS, Pisa.  
2014b *Il corpo sonoro del Living Theatre per Antigone*, in «Mimesis Journal», 3, n. 2, dicembre, pp. 90-114.
- Marinai, Eva e Vazzaz, Igor  
2013 *Il riso nell'occhio. Sguardi e ipotesi di studio sul testo-corpo comico contemporaneo*, «Biblioteca teatrale», numero monografico dedicato a *Le arti performative e le nuove generazioni di studiosi II*, n. 107-108, luglio-dicembre, pp. 95-108.
- Monteverdi, Anna Maria  
2015 *Robert Lepage e la nuova epica orale di 887*, in «Teatro e Critica», 24 marzo 2015, al link:  
<http://www.teatroecritica.net/2015/03/robert-lepage-e-la-nuova-epica-orale-di-887/>.

Pavis, Patrice

1983 *Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire*, in «Revue des sciences humaines», LX, n. 189, pp. 51-88.

1985 *La réception du texte dramatique et spectaculaire: les processus de fictionnalisation et d'idéologisation*, in «Versus», 41, pp. 69-94.

Perrelli, Franco

2007 *I Maestri della Ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Roma-Bari.

Pradier, Jean-Marie

1997 *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, (Ve siècle av. J.-C.- XVIIIe siècle)*, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. «Corps de l'Esprit».

Pustianaz, Marco, Palladini, Giulia e Sacchi, Annalisa, a cura di

2013 *Archivi affettivi/Affective Archives. Un catalogo / A catalogue*, Edizioni Mercurio, Vercelli.

Ruffini, Franco

1985 *Testo/scena: drammaturgia dello spettacolo e dello spettatore*, in «Versus», n. 48, pp. 21-40.

Schechner, Richard

1984 *La teoria della performance: 1970-1983*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma.

2001 *What is Performance Studies anyway?*, in Günter Berghaus, a cura di, *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Atti del Convegno, Bristol, 21-23 marzo 1997, Niemeyer, Tübingen.

2008 *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, a cura di Anne Cuisset e Marie Pecorari, sous la direction de Christian Biet, Éditions théâtrales, Paris.

Stucky, Nathan e Wimmer, Cynthia, a cura di

2002 *Teaching performance studies*, Prefazione di Richard Schechner, Southern Illinois University Press.

Turner, Victor W.

1986 *The anthropology of performance*, PAJ Publications (trad. it. *Antropologia della performance*, a cura di Stefano De Matteis, Il Mulino, Bologna 1993).