

Giuliana Tumia

PERFORMATIVITÀ E PERFORMANCE: CONFINI DI GENERE E GENERE TEATRALE

Butler e la politica del performativo

I confini sono determinanti o vincolanti? La sottile quanto sostanziale differenza che si evince dalle possibili risposte alla questione apre uno squarcio riflessivo su ciò che i confini implicano. Il confine fisico o metaforico catalizza l'attenzione sullo spazio dentro il quale l'individuo agisce e interagisce: l'istituzione di confini – territoriali, disciplinari, comportamentali – disegna il quadro di ciò che è possibile e lecito fare e, di conseguenza, crea un altro territorio al di fuori del campo convenzionale delineato. L'individuazione e il mantenimento dei confini sono regolati dall'esercizio di potere dell'autorità riconosciuta e dal consenso tacito ed agito dei soggetti che vivono nella società così costituita.

Butler in *Excitable Speech: A Politics of the Performative*¹ trasla tale concetto sul piano linguistico: il conferimento di un nome, attraverso un processo di interpellazione, fonda il riconoscimento sociale dell'individuo. I termini utilizzati sono convenzionali e identificabili come tali: ciò che non è esprimibile linguisticamente viene confinato in una “terra di nessuno”, uno spazio in cui è relegato tutto ciò che non è riconosciuto come legittimo all'interno della società. L'interpellazione non determina solo l'esistenza linguistica dell'individuo, non è solo un'operazione verbale ma giunge a sancirne l'esistenza sociale, in un legame indissolubile tra riconoscimento corporeo e sociale e linguaggio.

Seguendo la teoria degli atti linguistici di Austin², la studiosa si interroga sul potere dell'atto linguistico e di conseguenza sulla capacità di azione del singolo rispetto a tale potere: in particolare focalizza la propria attenzione sul fenomeno sociale dello *hate speech*, espressione che racchiude quei discorsi che fomentano qualsiasi tipo di violenza discriminatoria, odio razziale o insulto di genere. In tali contesti i confini sociali delineati dal linguaggio sono barriere vincolanti e insormontabili oppure determinanti ma riscrivibili?

Ripensare il linguaggio da un punto di vista performativo apre le porte a una ridefinizione strategica del linguaggio come potere di azione dei singoli e non solo come azione del potere socialmente legittimato e riconosciuto. Butler parte dall'idea di Austin di una diretta corrispondenza tra enunciazione e atto enunciato quale frutto di convenzioni sociali e linguistiche sotto forma di rituali, la cui forza operativa deriva dalla loro ripetizione che ne garantisce la perpetuazione. Il concetto di ripetibilità e convenzionalità del performativo individuato da Austin quale potere del performativo stesso viene letto in maniera differente da Derrida e da Bordieu, sulla cui interpretazione e integrazione si concentra il lavoro di ricerca della studiosa in *Excitable speech*.

La convenzionalità come potere iterabile del performativo viene letta da Derrida³ come forza strutturale, indipendente dal contesto e quindi svuotata della connotazione rituale, socialmente intesa. Tale formulazione non soddisfa pienamente l'obiettivo di Butler della ricerca di una politica del performativo, ricerca che non può essere solo strutturale, prescindendo dal contesto in cui far agire il performativo stesso. Tuttavia è proprio nella formulazione di Derrida che emerge il potere trasformazionale del performativo: la forza del performativo è potere di azione in quanto ricitazione all'interno della catena semantica iterata dai singoli contesti; ne emerge una potenzialità di rottura rispetto ai contesti precedenti e quindi una possibilità di cambiamento.

La dimensione sociale viene recuperata, invece, nella visione di Bordieu che individua nella forza rituale del performativo il potere stesso delle convenzioni: tanto più il potere sociale è stabile e forte, tanto più la ripetizione sarà perpetuata. Ogni campo sociale, sostenuto da regole, istituzioni, sistemi di valori e condizioni di legittimità, si basa sull'*habitus* ovvero la matrice convenzionale del campo che si traduce in schemi percettivi di pensiero e azione, assunti e incorporati dall'individuo in maniera meccanica più che autocosciente. Al concetto di *habitus* Bordieu affianca quello di *illusio* per render conto del profondo coinvolgimento dell'attore sociale nella realtà del campo di appartenenza: l'individuo agisce secondo

¹ J. BUTLER, *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, ed.it., Raffaello Cortina, Milano 2010.

² J.L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, ed.it., Marietti, Genova 1996.

³ J. DERRIDA, *Firma, evento, contesto* in J. DERRIDA, *Margini della filosofia*, ed.it., Einaudi, Torino 1997.

un'attività rituale sedimentata, «una mimesi pratica (o mimetismo) che implica una relazione complessiva di identificazione e non ha nulla a che fare con un'imitazione [...]»⁴.

Butler sottolinea come la visione di Bordieu, nonostante la collocazione più pragmatica rispetto alla lettura decontestualizzata di Derrida, non preveda possibilità di trasformazione nel contesto sociale: il potere sociale fonda e produce forme di legittimità e dicibilità attraverso le convenzioni riconosciute come efficaci, anzi credute ad un livello individuale e collettivo talmente profondo – l'*illusio* – che la loro efficacia è inscritta nell'*habitus* dell'individuo. Il mantenimento della stabilità sociale all'interno del campo considerato non prevede e non mette in discussione gli assunti sociali alla base del potere legittimo e autorizzato.

Butler propone, quindi, di integrare le due prospettive in direzione di una teoria dell'iterabilità sociale del performativo ed in particolare focalizzando la propria ricerca sullo *hate speech* inteso come forza performativa i cui termini fondanti regolano i confini di ciò che è dicibile e legittimato e di conseguenza vivibile. Intendere il potere non come origine sovrana ma come politica nel senso di strategia, pratica performativa che ha bisogno della perpetuazione diacronica e della ripetizione sincronica dei suoi assunti fondanti per sopravvivere, ridimensiona la capacità di azione del singolo e l'attribuzione identitaria che genera i margini dell'esistenza sociale.

L'individuazione e la consapevolezza dei meccanismi di interpellazione e riconoscimento sociale con conseguente esclusione – spesso violenta – degli individui dai confini di legittimità e quindi vivibilità sociale sono alla base di una politica del performativo che si fonda sul potere di ricitazione dei e nei contesti violenti e discriminatori dello *hate speech*. La delineazione di una politica del performativo così matura e cosciente delle potenzialità ma anche delle insidie del performativo proprio perché rituale sedimentato e incorporato è il frutto di una ricerca partita dall'interesse di Butler verso uno specifico campo dello *hate speech*, la violenza di genere. Nell'ottica della strategia performativa di *Excitable speech*, si vuole rileggere e recuperare il legame tra la questione di genere e la dimensione teatrale, collegamento dichiarato dalla stessa studiosa nella prefazione del 1999 a *Gender Trouble*⁵ ma posto in secondo piano in *Excitable Speech*.

Theatre and Gender Trouble: performatività e teatralità del genere

Il riconoscimento di una performatività di genere consente di evidenziare l'interrelazione tra materialità e linguaggio: la dimensione linguistica e identitaria sostenuta da un'*illusio* collettiva si ripercuote a livello inconscio sull'*habitus* dell'individuo sociale. Considerare l'atto linguistico come un atto corporeo significa smontare l'atto in due parti: una è ciò che si dice e l'altra è la messa in atto corporea dell'enunciazione. In questo modo se il dicibile e l'indicibile sono prodotti dell'interpellazione sociale ed il soggetto è l'esecutore di questa storicità interpellativa, è proprio nell'esecuzione dell'enunciazione che il singolo cita e ha la possibilità – nella visione butleriana – di ricitare i retaggi d'uso, tanto più forti quanto più sono stati perpetuati nel tempo. Secondo Butler la forma della ripetizione di tali retaggi d'uso è legata ad un trauma sociale, rivissuto linguisticamente e a livello corporeo, originato da una forclusione identitaria che determina la dicibilità e la vivibilità sociale di genere dei soggetti, escludendone altre forme.

Nel saggio *Performative Acts and Gender Constitution*⁶ Butler già si prefiggeva di condurre una ricerca che coniugasse la critica genealogica delle categorie ontologiche del genere e l'analisi delle reificazioni di tali categorie, intese come costruite e imposte più che come intenzionali. La dimensione direttamente osservabile ed esperibile del genere è concepita da Butler sin dal principio come stilizzazione del corpo, come routine meccanica di gesti ed atti. È proprio su questo punto che la studiosa si proietta verso la dimensione teatrale per opporla al meccanismo performativo: se nella teoria mimetica dell'arte l'attore è cosciente di rappresentare un personaggio, nella realtà performativa del genere questo avviene a livello inconscio e perciò difficilmente padroneggiabile.

⁴ P. BORDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, ed.it, Il Saggiatore, Milano 2005 citato in J. BUTLER, *Parole che provocano*, p. 222.

⁵ «Inoltre, la mia teoria a volte oscilla tra una concezioni linguistica della performatività e una sua proiezione verso la dimensione teatrale. Sono arrivata alla conclusione che i due aspetti sono immancabilmente collegati, con un chiasmo, e che una riconsiderazione dell'atto del discorso come istanza di potere richiama immancabilmente l'attenzione sia sulla dimensione teatrale sia sulla quella linguistica.» J. BUTLER, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, ed. it., Laterza, Bari 2013, p. XXVI.

⁶ J. BUTLER, *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, «Theatre Journal», dicembre 1988, 40, 4, pp. 519-531.

Negli studi di Butler la dimensione teatrale viene sempre presentata come oppositiva per definire la performatività: tutto ciò che non è teatrale, è performativo. In questo binomio dicotomico risulta difficile valorizzare la funzione del teatro nella ricerca di una politica del performativo sulle questioni di genere.

Tuttavia nel saggio sopra citato Butler avanza la proposta del travestitismo non come rappresentazione del genere ma come parodia degli assunti eterosessuali alla base dei concetti culturali di uomo e donna per rendere palesi, attraverso la performance, i rituali e le abitudini incorporate. Alla luce di *Excitable Speech* si potrebbe parlare di performance dell'*habitus* sociale di genere, sostenuto dall'*illusio* collettiva di una tradizione identitaria mutilata all'origine e perpetuata nel tempo.

Ciò che si vuole evidenziare è il fatto singolare – e si ipotizza non casuale – che Butler nomini, nell'analisi degli atti performativi di genere, lo studio di Schechner⁷ e le influenze antropologiche di Turner come ricerca teatrale, nel contesto di un legame tra performatività e teatralità del genere. L'approfondimento specifico di tale connubio verrà sacrificato nello sviluppo successivo della ricerca butleriana a favore di un campo onnicomprensivo come quello dell'*hate speech*.

Recuperare e approfondire la dimensione teatrale, nel contesto di una più matura politica del performativo, rischia di essere un'operazione superflua o può fornire, invece, non solo un ausilio ma una chiave di lettura e un contesto pragmatico ad una questione teoricamente complessa?

Schechner e Turner: dramma scenico e dramma sociale nei Performance Studies

L'importanza conferita al contesto sociale quale osservatorio privilegiato degli effetti di una ritualità e convenzionalità consolidate trova nella transdisciplinarietà una prospettiva metodologica: la collaborazione tra Schechner e Turner ne è uno degli esempi più fulgidi. I rapporti tra il "dramma sociale" e la performance, tra il rito e il teatro e la valorizzazione esperienziale e conoscitiva della liminalità sono i punti cardine della ricerca teatrale di Schechner che porta allo sviluppo della *Performance Theory*.

Nel sistema quadripartito del dramma sociale così come concepito da Turner il rito e l'arte si configurano come azione compensatoria o riparatoria della rottura del contesto sociale nelle sue relazioni ordinarie e regolarizzate. Prodotti dell'interscambio umano in condizioni liminali e quindi ipotetiche, il rito e il teatro si manifestano come performance pubblica del limbo sociale rappresentato dalla condizione liminale: si tratta di un mondo al congiuntivo, di una scomposizione e ricomposizione ludica di assiologie culturali. In quanto tali la potenzialità in atto è legittimata solo nei confini del "come se": il teatro come il rito serve quindi a ristabilire l'equilibrio sociale, sostenuto dalle convenzioni e dagli atti reiterati degli attori sociali. Si potrebbe avanzare l'ipotesi di una correlazione tra la visione antropologica di Turner e quella sociale di Bordieu.

Il limite di tale visione però, come già sviscerato da Butler, sta proprio nel mantenimento dello *status quo* ovvero dei confini sociali prestabiliti che, nel loro potere determinante, escludono ai margini tutto ciò che non è contemplato come legittimo e vivibile socialmente, condizione ancora più evidente per quanto riguarda la questione di genere.

La metafora teatrale utilizzata da Turner mette in gioco un sistema culturale di luoghi comuni riguardanti il teatro, un concetto tradizionale che investe anche il modo di praticare e fruire il teatro: l'arte è il "come se" della vita. Questa similitudine non instaura un parallelismo ma una relazione gerarchica e dicotomica, questa prospettiva mimetico-estetica attribuisce all'arte uno statuto di valore inferiore rispetto alla realtà. È da questo fondamento che Schechner muove la propria ricerca in una prospettiva transculturale e sociale, nella convinzione che la *Performance Theory* sia una scienza sociale più che una branca estetica.

Schechner punta sullo scompaginamento delle categorie arte e vita per offrire una lettura critica del concetto di "dramma sociale" di Turner, in una riflessione che considera l'espressione artistica come prodotto culturale in un contesto sociale. La problematizzazione dei confini limitanti determinati da una visione estetica e mimetica dell'arte permette il passaggio dal teatro che è il "come se" della realtà al teatro come performance culturale. Schechner, partendo dalla forma storica del teatro mimetico occidentale, compie un viaggio culturale, antropologico, sociologico in una prospettiva performativa che parte dal teatro come confine limitante e si configura operativamente nel teatro come confine da oltrepassare: si parla di confini determinanti entro i quali agire ma non vincolanti e assoluti.

⁷ «Clearly, there is theatre which attempts to contest or, indeed, break down those conventions that demarcate the imaginary from the real (Richard Schechner bring this out quite clearly [...])» ivi p. 527.

In quest'ottica risulta significativa la disamina che Schechner compie in *Dramma, script, teatro e performance*⁸: il dramma non è il teatro *in toto* ma una forma specializzata dello *script* che è il codice fondamentale dell'evento, preesistente all'esecuzione. Più che comunicazione lo *script* è manifestazione, modello di azioni che nel dramma viene codificato e reso immutabile attraverso le parole scritte. *Dramma, script* e teatro sono sottoinsiemi del concetto onnicomprensivo di performance: per questo il teatro mimetico che si riconosce nel dramma, irretisce le potenzialità del modo di praticare e fruire il teatro. Il paradosso della sospensione dell'incredulità, la separazione tra attore e spettatore, la centralità del dramma fondano la ritualità convenzionale del concetto occidentale di teatro.

Allargare i confini del teatro nella prospettiva più ampia della performance permette a Schechner di rileggere i rapporti tra dramma scenico e dramma sociale, così come istituiti da Turner. Il teatro non è più rituale riparatore al servizio dell'equilibrio sociale, uno spazio vivibile e credibile solo come rappresentazione del reale ma diventa termine di raffronto per scandagliare e rivelare la struttura del dramma sociale.

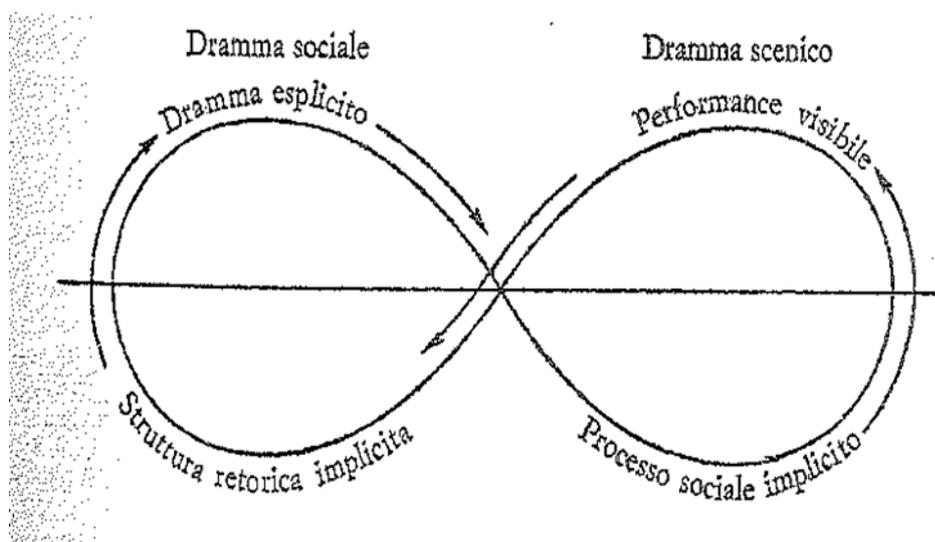


Immagine tratta da V. TURNER, *Dal rito al teatro*⁹.

Nella visione di Turner la rigidità e l'immutabilità dei confini alla base della struttura sociale vengono preservate dal dramma, mutilato nella sua potenzialità analitica della realtà: il teatro è strumento del potere. Nella prospettiva della performance di Schechner i confini sono analizzati e rivisti attraverso la performance che, come esperienza performativa e non mimetica, fa riemergere il potere dello strumento teatrale.

Tale esperienza performativa si basa sul "comportamento restaurato" ovvero la ri-scoperta e la restaurazione degli *script* che, in quanto sequenze di comportamento indipendenti dagli individui che le eseguono, possono essere recuperate e trasformate. Ciò avviene attraverso il processo *in fieri* delle fasi del percorso della performance: training, workshop, prove, riscaldamento, performance/decompressione. Restaurare gli *script* significa mantenere fertile un'interdipendenza cosciente delle relazioni e delle possibilità di scelta e azione tra passato e presente, in funzione di un progetto futuro che si manifesta

⁸ R. SCHECHNER, *La teoria della performance (1970-1983)*, (a cura di Valentina Valentini), ed.it., Bulzoni, Roma 1984, pp. 77-111.

⁹ L'immagine illustra la relazione dialettica e il movimento dinamico tra processo sociale e i generi delle performance culturali come frutto della ricerca di Schechner. È significativo il fatto che tale immagine venga inclusa da Turner nel suo volume *Dal rito al teatro* del 1982: è la testimonianza dell'evoluzione del pensiero turneriano sul concetto di dramma sociale, grazie all'influenza della *Performance Theory* di Schechner. *Dal rito al teatro* è il primo volume di una collana denominata "*Performance Studies Series*", curata da Richard Schechner: ciò cementa ancor di più la solidità e il mutuo contributo di questa ricerca transdisciplinare.

V. TURNER, *Dal rito al teatro* (a cura di Stefano de Matteis), ed.it., Il Mulino, Bologna 1986.

nell'evento pubblico che è produzione di possibilità del reale. Schechner non nega la ritualità teatrale ma la ridimensiona nel contesto performativo: il comportamento ritualizzato è parte preponderante dell'azione umana e la performance, a differenza del teatro mimetico, permette di individuare e rivivere coscientemente tale ritualità.

Sviluppare la consapevolezza della ritualità, recuperare il potere esplicativo del teatro, riqualificare la compresenza relazionale tra attore e spettatore e il loro contributo reciproco, vivere la performance non come messa in scena ma come "messa in visione" sono i punti cardine della ricerca di Schechner. L'operazione di ri-territorializzazione del genere teatrale, nella prospettiva performativa, consente di rimettere in gioco la funzione euristica del teatro. In questo senso la poetica schechneriana della performance è solo una questione estetica o può tramutarsi in un vero e proprio progetto di politica della performance e – nella prospettiva specifica di questo saggio – in contributo alla politica del performativo proposta da Butler?

Performance e performatività: per una politica dei confini di genere e non solo

È Schechner stesso a valorizzare il forte potenziale sociale e culturale della performance:

[...] il tipo di cose di cui ho trattato: azioni performative di grande potenza. Circostanze sceniche dirimpenti: l'emergere di mondi ipotetici in trasformazione: cambiamento della coscienza umana, l'inevitabile e interiorizzata consapevolezza dell'evoluzione psicofisica, la capacità di reintegrare un comportamento culturale d'adozione¹⁰.

La politica delle performance per Schechner è politica dell'immaginazione, in cui la componente immaginativa viene valorizzata come risorsa per descrivere futuri ipotetici ma profondamente connotati alla realtà: alternative reali proprio perché performative. L'idea dell'alternativa come riformulazione e proposta da considerare nell'ottica di una ricerca prolettica è congruente all'idea butleriana del performativo sociale come ricitazione che anticipa e prepara la strada ad una futura e differente ricezione. Alla base di entrambe le visioni vi è la convinzione che la performatività dei contesti – teatrali, sociali, culturali – sia la chiave di lettura per lo sviluppo di un progetto politico-culturale in cui l'atto linguistico-drammatico possa agire come reale alternativa.

Tornando alla specificità della questione di genere proprio perché è in tale contesto che si è evidenziato l'embrionale collegamento tra la ricerca di Schechner e quella di Butler, la proposta del travestitismo come performance che mette in scena e allo stesso tempo sfida il genere è un esempio delle reali possibilità di un progetto incrociato tra la dimensione linguistica e teatrale.

But the theatrical sense of an "act" forces a revision of the individualist assumptions [...] The act that gender is, the act that embodied agents are inasmuch as they dramatically and actively embody and, indeed wear certain cultural significations, is clearly not one's act alone [...] gender is an act which has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it¹¹.

La proposta del recupero e approfondimento della dimensione teatrale, posta in secondo piano nello sviluppo successivo degli studi di Butler, risulta una chiave di lettura che rende ancora più pragmatico ed efficace il progetto dell'iterabilità sociale del performativo, presentato in *Excitable Speech*. Butler paragona il genere allo *script* che Schechner proprio in *Dramma, script, teatro e performance* definisce come modello di azione e non di pensiero, ponendo l'accento sull'efficacia del rito dello *script* non come risultato dell'esecuzione ma come contenuta nell'esecuzione secondo lo *script*. Questa visione è fondamentale perché evidenzia l'efficacia di un rituale non come risultato ma come processo: processualità che Schechner recupera, come opera decostruttiva, nelle fasi di preparazione, prove e manifestazione pubblica della performance.

È proprio attraverso il comportamento recuperato e l'esperienza della performance che il performer e lo spettatore da "effetti" passivi di una visione mutilata del teatro diventano creatori corresponsabili di un teatro come "messa in visione", di una performance come comportamento cosciente a partire da un comportamento ritualizzato, di una politica appunto della performance che, attraverso un'esperienza vissuta entro ed oltre i confini determinanti e vincolanti dello *script* culturale convenzionale, propone alternative reali e svincolanti.

¹⁰ R. SCHECHNER, *La teoria della performance (1970-1983)*, op.cit., pp. 159 -160.

¹¹ J. BUTLER, *Performative Acts and Gender Constitution*, p. 525.

Questa proposta prolettica che si configura performativamente attraverso il lavoro decostruttivo del performer e l'osservazione partecipante dello spettatore è una restaurazione dello *script* che può essere visto, nel caso specifico della citazione da Butler, come il genere. Tale restaurazione non è mimetica, non è impositiva ed è rivedibile in ogni singolo evento pubblico che comporta la compresenza di performer e spettatore. In quest'ottica i singoli agenti dipendono dal contesto ma la loro capacità di azione e determinazione non è più violentemente irretita ma rinvigorita.

Ogni singolo irripetibile evento è la possibilità di una rottura del contesto performativo come azione coercitiva e impositiva del potere sull'identità di genere: non sarà la singola rottura a sovvertire la ripetizione diacronica ma la ripetibilità dell'intero processo performativo – dal workshop alla performance pubblica – a decostruire gradualmente il contesto. La recitazione cosciente del genere diventa ricitazione nel contesto performativo del genere.

Nella proposta di quest'ottica incrociata tra *Performance Theory* e *Queer Theory* ma inquadrata nella più approfondita e onnicomprensiva prospettiva della politica del performativo in *Excitable Speech*, si vuole evidenziare la potenzialità di uno studio metateorico in cui il *trouble* dei confini di genere e non solo può essere ulteriormente sviscerato attraverso il ripensamento teorico e pratico dei confini teatrali. In questo *fil rouge* in cui la chiave d'accesso è la performatività si riconosce un campo metateorico di difficile accessibilità – per la specificità nozionistica dei singoli studi – e di continuo e ambiguo spostamento inteso come interrelazione ma anche di potenziale accrescimento conoscitivo, non limitato al solo contesto teorico.

L'esperienza della performance che rimette in gioco le categorie fondanti della sua stessa istituzionalizzazione teatrale diventa una situazione paradigmatica che ha il potere di analizzare questioni al di là dell'ambito artistico, fondamenti di pensiero generali e sedimentati¹². Nella visione di Schechner gli *script* culturali vanno riscoperti e restaurati attraverso lo strumento teatrale che viene valorizzato nel suo potere euristico e non come strumento del potere.

In quest'ottica il panorama teatrale si apre a nuove prospettive e nuove possibilità che, se affrontate con consapevolezza delle basi specifiche e fondanti ma anche flessibilità e apertura alle influenze provenienti da altre discipline, possono “riaprire il sipario” su questi studi e valorizzare nuovamente la figura del critico teatrale. Nella confusione e ambiguità causata dai vari confini metodologici e disciplinari che lo studioso teatrale deve affrontare si trova la strada del rinnovamento potenziale della sua funzione e della valorizzazione del ruolo del teatro nel campo della conoscenza o la perdita identitaria degli studi teatrali stessi?

I confini performativi degli studi teatrali: l'osservazione (teatrale) partecipante

Si è evidenziata la potenzialità della proposta di una ricerca tra gli studi di Butler e Schechner, incentrata sul concetto della performatività dei contesti – teatrali, di genere, di attesa e ricezione degli stessi – che attraversasse e oltrepassasse allo stesso tempo i confini metodologici e disciplinari con lo scopo di problematizzare i confini imposti dall'atto linguistico come istanza di potere. Seguendo sempre la questione dei confini come determinanti e/o vincolanti e lo spazio che creano come legittimo e vivibile, relegando ai margini tutto ciò che è stabilito non rientri in tali parametri, ci si chiede se una riflessione simile possa rinnovare o distruggere i confini della disciplina teatrale.

Di fronte a un teatro che si rinnova nei propri elementi costitutivi e che aspira ad un differente ruolo nel panorama culturale, utilizzando spunti da altri ambiti disciplinari e sperimentando nuovi processi di formazione del percorso spettacolare, lo sguardo analitico dello studioso rischia di smarrirsi. L'approccio a nuove visioni e contesti ignoti può portare ad un maggiore ancoraggio alla propria specifica formazione, erigendo muri lì dove ci sono confini, oppure ancora alla marginalizzazione della tradizione storica teatrale a favore del rinnovamento rivoluzionario che avviene in scena.

Si ritiene che per valutare se un progetto teatrale, scenico o teorico, possa rappresentare un reale avanzamento conoscitivo sia fondamentale che lo studioso teatrale esca dai confini “puri” della propria disciplina, adottando uno sguardo prismatico che individui il valore dell'esperienza teatrale che non per forza coincide con un'identità di genere¹³: un metodo impuro che non implica che l'uso ne risulti improprio.

¹² Per la valorizzazione del paradigma teatrale nel più ampio contesto socio-culturale, si veda F. DERIU, *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Bulzoni, Roma 1988.

¹³ Si veda *Il critico impuro*, «Lo straniero», VII, 40, ottobre, 2003.

Traendo spunto dal metodo etno-antropologico dell'osservazione partecipante, si propone questa prospettiva metodologica, declinata in senso teatrale, come potenziale strada da intraprendere per rinnovare senza snaturare il ruolo dello studioso teatrale e i confini della funzione conoscitiva del teatro.

“Osservazione” e “partecipazione” sono due termini che, accostati nella definizione del metodo etnoantropologico di riferimento, racchiudono la tensione oppositiva che permea il ruolo di chi conduce l'indagine: la maggior produttività dei risultati è determinata proprio dal delicato mantenimento di questo contrasto. Lo studioso si immerge nel campo di studio, lo vive “da dentro” ma allo stesso tempo lo osserva con debita distanza: l'interconnessione e l'interdipendenza tra la fase operativa e la fase concettuale dipendono dallo studioso che compara costantemente teorie, esperienze sul campo e riflessioni a posteriori.

Lo spettacolo contemporaneo ha bisogno della prospettiva, proprio da parte di chi lo guarda dall'interno, di chi si cala nel suo epicentro. Necessita del bisturi capace di incidere per andare a cogliere le ragioni nascoste. Della connessione, dell'interpretazione. Per fare cultura teatrale contemporanea c'è bisogno di qualcosa dell'atteggiamento dello storico. Qualche volta, poi, è perfino necessario lasciare da parte la storia, la cultura, e guardare direttamente le cose, i processi materiali, senza filtri ideologici. Se il presente sarà raccontato con accuratezza e in modo problematico, fornirà materiali importanti anche allo sguardo del futuro¹⁴.

L'osservatore (teatrale) partecipante è la proposta di un nuovo ruolo attraverso il quale impostare la scelta prospettica e metodologica degli studi teatrali: mantenere una mobile ma consapevole interdipendenza tra la fase speculativa e l'esperienza scenica, senza che vi sia un rapporto gerarchico tra le due. Conciliare scientificità analitica, apertura al contributo proveniente da altri ambiti disciplinari, coscienza della tradizione storica ed esperienza teatrale richiede una formazione non solo accademica dello studioso ma anche esperienziale. La “presenza sul campo” che caratterizza la figura dell'antropologo viene traslata nel mondo teatrale non solo come un invito all'attività da spettatore ma soprattutto come uno spunto per creare una sinergia tra la coscienza storica del teatro e la contemporaneità del modo di praticare e fruire il teatro.

Alla luce del mutuo contributo disciplinare finora analizzato, si vuole evidenziare una specularità situazionale tra l'atto linguistico e l'atto teatrale che constano entrambi di un enunciato ed un'esecuzione dell'enunciato. Per far sì che il teatro si converta da strumento del potere a potere del mezzo per un reale avanzamento conoscitivo, i confini tra studio accademico e scena devono essere resi performativi e questo non vale solo per la figura dello studioso ma anche per quella dell'operatore teatrale. Si auspica la creazione di una sinergia tra la coscienza dell'enunciato, inteso come storia teatrale e drammatica, ed esperienza dell'esecuzione dell'enunciato, intesa come processo spettacolare. Non solo l'evento pubblico ma tutto il processo performativo a partire dalla fase del training, per passare a quella del workshop fino alle prove.

Se intendiamo la fase delle prove come la ricerca di un'impostazione rituale e fissa di scene, tale ritualità deve essere il risultato di un processo pregresso di svisceramento e scompaginamento degli *script* relativi alla particolare tematica affrontata. Nell'ottica incrociata di una politica della performance, incentrata sul concetto chiave di performatività, la potenzialità della ricitazione dell'atto linguistico è traslatamente potenzialità della ricitazione, e non della recitazione intesa come mimesi, degli *script*. Tale operazione viene svolta nella fase di training e workshop del processo spettacolare, fase in cui si crede che lo studioso teatrale dovrebbe essere coinvolto come esperto delle potenzialità e delle insidie dello strumento teatrale, nonché riferimento di una ricerca accademica – spesso transdisciplinare – sull'argomento socio-culturale su cui si intende costruire lo spettacolo. Naturalmente la consapevolezza deve investire anche il campo pratico della formazione dello spettacolo, motivo per cui la figura dell'operatore teatrale è imprescindibile come anche la rivalutazione del rapporto che si instaura tra performer, spettatore e performance.

La sospensione dell'incredulità come paradosso su cui è fondata l'idea occidentale di teatro priva il teatro stesso del suo potere esplicativo: si crea così lo spazio del margine del teatro, in cui tutto è concesso e legittimato purché rimanga nei limiti del gioco e della finzione, in uno spazio in cui le regole sono imposte e per questo gestibili. La potenza dello strumento viene minimizzata come alternativa immaginaria e non come reale alternativa: nella politica della performance, così come si è visto in Schechner, tale visione viene ribaltata, oltrepassando i confini del genere teatrale così come Butler oltrepassa quelli identitari di genere.

Tale connubio richiede un impegno costante, un aggiornamento continuo, un lavoro performativo appunto, una ricerca aperta nel senso di ricerca prolettica sia transdisciplinare che sulla specificità dello studio teatrale. La proposta non è di sovvertire violentemente i confini che spesso sono alla base delle crisi

¹⁴ M. MARINO, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Carocci editore, Roma 2011.

sociali ma compiere una graduale e ragionata lisi di tali confini, una ricitazione degli *script* per contribuire ad un allargamento dei confini esistenti e delle condizioni di vivibilità in essi.

Per rendere centrale la “domanda di teatro” inteso come percorso performativo, bisogna investire sulle “domande al teatro”, sia nella sua storicità, sia nella sua pratica: bisogna soprattutto avere una reale fiducia nella sua funzione euristica e politica.

BIBLIOGRAFIA

- J.L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, ed.it., Marietti, Genova 1996. (Ed.orig. *How to do things with words*, 1962).
- P. BORDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, ed.it., Il Saggiatore, Milano 2005. (Ed.orig. *Les règles de l'art*, 1992).
- J. BUTLER, *Performative Acts and Gender Constitution. An essay in Phenomenology and Feminist Theory*, «Theatre Journal», dicembre 1988, 40, 4, pp. 519-531.
- J. BUTLER, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, ed.it., Laterza, Bari 2013. (Ed.orig. *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*, 1990).
- J. BUTLER, *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, ed.it., Raffaello Cortina, Milano 2010. (Ed.orig. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, 1997).
- F. DERIU, *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Bulzoni, Roma 1988.
- J. DERRIDA, *Firma evento contesto* in *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, pp. 393-424.
- *Il critico impuro* in «Lo straniero», ottobre 2003, 7, 40.
- M. MARINO, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Carocci editore, Roma 2011.
- R. SCHECHNER, *Drama, script, teatro e performance* in R. SCHECHNER, *La teoria della performance (1970-1983)*, (a cura di Valentina Valentini), ed.it., Bulzoni, Roma 1984, pp. 77-111. (Ed.orig. *Drama, Script, Theatre and Performance*, 1973).
- R. SCHECHNER, *La rottura del contesto performativo: un discorso moderno sul postmoderno* in R. SCHECHNER, *La teoria della performance (1970-1983)*, (a cura di Valentina Valentini), ed.it., Bulzoni, Roma 1984. (Ed.orig. *The Crash of Performative Circumstances, a Modernist Discourse of Postmodernism*, 1981).
- V. TURNER, *Dal rito al teatro* (a cura di Stefano de Matteis), ed.it., Il Mulino, Bologna 1986. (Ed.orig. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, 1982).