

L'Attore Eurasiano: Dall'Esotismo al Transculturalismo

Marco de Marinis*

Resumo: O artigo procura desenvolver uma análise do ator do século XX, a partir das confluências Oriente/Ocidente no teatro ocidental contemporâneo.

Palavras-chave: ator, teatro ocidental, teatro oriental.

L'attore eurasiatico è l'attore nuovo del Novecento che arriva a scoprirsi tale, e cioè eurasiatico, soltanto verso la fine di questo secolo, ma in realtà lo era stato già prima, molto prima.

Raccontare come l'attore nuovo novecentesco arriva a scoprirsi eurasiatico significa affrontare in qualche modo la vicenda dei rapporti Oriente/Occidente nel teatro contemporaneo. Tema complesso e delicato di per sé, visti anche i tanti equivoci accumulatisi nel tempo in proposito. Tema tanto più complesso e delicato oggi, a un anno dal fatale 11 settembre 2001.

DOPO L'11 SETTEMBRE

“Dopo l'11 settembre tutto è cambiato, niente sarà più come prima.”

È diventato quasi obbligatorio ormai far cominciare ogni discorso sull'attualità, o sul futuro, che si tratti di politica, di economia o di cultura, con questa premessa; poco più di una formula rituale, in realtà, di un mero espediente retorico.

E tuttavia, vorrei provare ugualmente a chiedermi: è vero questo anche nel caso nostro, e cioè per la teoria teatrale, per la teatrologia, per la storia del teatro? (Naturalmente, *si parva licet...*, se è permesso confrontare il piccolo mondo del teatro con il grande mondo.)

* O autor é Prof. Titular do Departamento de Música e Espetáculo da Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Bologna, Itália.

Volendo cominciare a rispondere, una cosa appare certa: per tutta una serie di ragioni (che potremo esaminare solo in parte e comunque solo per cenni), il teatro non ha aspettato l'11 settembre 2001 per porsi seriamente il problema dell'esistenza dell'Altro e della relazione con l'Alterità (che, in qualche modo, gli è propria costitutivamente). Dunque, la drammatica riscoperta dell'Altro che è stato, anche, l'11 settembre non lo ha colto di sorpresa.

Questo è anzi uno di quei casi in cui il piccolo mondo del teatro, se si avesse l'umiltà di degnarlo di un po' di attenzione, potrebbe addirittura insegnare qualcosa al vasto mondo di chi decide dei nostri destini, di chi si occupa di economia, politica, diplomazia, relazioni internazionali.

In effetti, con l'attore eurasiatico siamo dinanzi a una vicenda esemplare, cioè all'esito, profondamente proficuo, di una storia secolare, riguardante i rapporti fra teatro occidentale e teatri orientali; una storia segnata – come dicevo in apertura – da tutti gli equivoci, i fraintendimenti, le leggende, le incomprensioni tipiche degli incontri-scontri fra civiltà diverse; tipiche, in particolare, degli incontri-scontri fra Oriente e Occidente, e ridiventate oggi tragicamente attuali.

GOETHE E/O KIPLING

Esistono due riflessioni illustri, diversissime fra loro (almeno a prima vista), le quali, messe insieme dialetticamente, condensano molto bene l'estrema difficoltà e, nello stesso tempo, l'indispensabilità-inevitabilità dell'incontro Oriente/Occidente, oggi (ma in realtà già da tempo).

– Kipling: “Oh! L'Oriente è l'Oriente e l'Occidente è l'Occidente e le due metà non si potranno mai incontrare”¹.

– Goethe: “Chi conosce sé e gli altri sa bene anche questo: l'Oriente e l'Occidente non sono più da separare. Prendo come regola di stare in un sapiente equilibrio fra i due mondi, e perciò la scelta sia sempre il moto fra Est ed Ovest” (si tratta di due quartine postume legate alla composizione del *Divan Occidentale-Orientale*)².

Oggi, ovviamente, si potrebbe essere tentati di dar ragione frettolosamente al pessimismo di Kipling (che del resto sapeva di che cosa stava parlando). Ma in realtà la provocazione di Kipling diventa utile, perdendo gran parte del suo

1. Citato in Nicola Savarese, *Il teatro eurasiatico*, Bari-Roma, Laterza, 2002, 10, senza nessun altro riferimento.

2. Citato in Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 68.

qualunquismo reazionario (alla Oriana Fallaci, per intenderci), solo se la si rilegge insieme e non in opposizione all'esortazione goethiana a non separare più Occidente e Oriente e ad operare quindi sempre la scelta del moto fra Est ed Ovest (Ah, se i nostri politici conoscessero meglio Goethe!).

IL MOTO FRA EST ED OVEST E (È) IL TEATRO DEL NOVECENTO

In ogni caso, è in questo moto fra Est ed Ovest che si installa il teatro del Novecento. Anzi, di più; come ha scritto Eugenio Barba commentando Goethe: "In questo moto, abita il teatro del Novecento alla ricerca di un nuovo senso per quel residuo archeologico che è la sua attuale condizione"³.

In altri termini, questo significa che il rapporto con l'Oriente non è soltanto un aspetto, più o meno importante, del teatro del XX secolo, ma costituisce l'aspetto in cui si svela meglio la sua identità profonda, nascosta, sotterranea.

Forse il moto fra Est ed Ovest è il teatro del XX secolo.

Comunque sia, e con buona pace di gran parte dei manuali correnti di storia del teatro, è impossibile capire per davvero l'importanza delle rivoluzioni sceniche del Novecento senza considerare quello che Goethe chiama il moto fra Est ed Ovest, e cioè i rapporti che si sviluppano, a partire almeno dalla seconda metà del XIX secolo, fra teatro occidentale e teatri orientali.

Si tratta di rapporti sempre oscillanti fra mito e realtà, fra leggenda e dato storico, pregiudizio e conoscenza diretta, desiderio dell'alterità e paura del diverso. Questa oscillazione non scompare mai interamente; e tuttavia, nel corso del tempo, noi assistiamo ad un progressivo fuoriuscire dei rapporti fra teatro occidentale e teatri orientali dalla dimensione del mito e del pregiudizio (insomma, dell'*esotismo*) e al farsi strada di una più adeguata conoscenza storica e pratica, con l'esito finale (non del tutto imprevedibile ma pur sempre sorprendente, visto che si era partiti dal riconoscimento di una alterità assoluta, affascinante e spaventevole insieme) della scoperta di una problematica teatrale unitaria, addirittura di un'identità professionale condivisa, o condivisibile: il teatro eurasiatico, appunto, l'attore eurasiatico.

Ancora una citazione da Barba in proposito: "Per tutti coloro che nel Novecento hanno riflettuto in maniera competente sull'attore, i confini tra teatro europeo e teatro asiatico non esistono"⁴.

3. Ivi, p. 68.

4. Ivi, p. 74.

L'unità eurasiatica è insomma, nello stesso tempo, un dato di fatto storico novecentesco e una prospettiva critico-operativa, un' "unità attiva". Come spiega Nicola Savarese, adottare l'ottica di un teatro eurasiatico significa operare come se "teatri di tradizione europea e teatri di tradizione asiatica appartenessero a un orizzonte culturale unificato"⁵.

Tuttavia, alla presa di coscienza di questa unità si arriva – ripeto – solo al termine di un lungo percorso, che per comodità possiamo dividere in tre momenti, contrassegnati da altrettante nozioni-denominazioni: Teatri Orientali, Teatri Asiatici, Teatro Eurasiano.

TEATRI ORIENTALI

Riguarda il periodo che va dalla fine dell'Ottocento alla prima metà del Novecento. È l'epoca d'oro dell'esotismo, basata sulla costruzione di un'immagine leggendaria dell'Oriente e dei suoi teatri.

Il mito del Teatro Orientale, ovvero il Teatro Orientale come mito, ha funzionato in Europa, fra Ottocento e inizi del XX secolo, come vero e proprio *modello di alterità*, cioè come un modello radicalmente alternativo rispetto al teatro di tradizione occidentale (o più esattamente il teatro dell'istituzione in Occidente): a) in quanto non testocentrico ma scenocentrico, b) in quanto basato sull'arte dell'attore (per giunta codificata minuziosamente *ab antiquo*), c) in quanto risultato di una ininterrotta tradizione plurisecolare, addirittura millenaria (cosa, questa, perlopiù non vera o non del tutto vera), d) e quindi connotabile, nel complesso, come originario, autentico (lo confermerebbe il suo persistente legame col rito e col sacro – da tempo spezzatosi nel teatro europeo secolarizzato).

Ovviamente, una delle condizioni indispensabili per il definirsi e l'affermarsi di questo mito fu la scarsa conoscenza diretta delle varie realtà dei teatri asiatici. I maestri di teatro occidentali della prima metà del Novecento non viaggiano in Oriente, è l'Oriente che viene da loro, per esempio con la grandi Esposizioni Universali. Di conseguenza si tratta quasi sempre di un Oriente parziale, decontestualizzato, mai del tutto autentico, se non altro perché decontestualizzato. Due soli esempi ma

5. Nicola Savarese, *Teatri orientali ed asiatici. Dall'esotismo al teatro eurasiatico*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. III: *Avanguardie e utopie del teatro*, Torino, Einaudi, 2001, p. 1168.

celebri: la scoperta fatale del teatro-danza balinese da parte di Artaud nel padiglione olandese dell'Esposizione Coloniale a Parigi, nell'estate del 1931; l'incontro fra Brecht e il celebre attore dell'Opera di Pechino Mei Lanfang a Mosca nel marzo del 1935.

Dalla scarsa conoscenza diretta di quelle lontane realtà, da parte degli uomini di teatro occidentali, discese – complice la fascinazione esotista – tutta la serie interminabile di equivoci, straniamenti, giochi di specchi, che sostanzia gli incroci e gli intrecci fra teatro occidentale e teatri orientali agli inizi del Novecento, facendo sì, ad esempio, che molto spesso si prendesse per autentico quello che non lo era (le vicende di Sada Yacco e di Hanako, ma anche quella di Michio Ito, molto ben raccontate da Savarese, sono esemplari al riguardo)⁶ o anche viceversa, come nel caso dello scetticismo di Charles Dullin di fronte alle scenografie dipinte del Kabuki.

Si trattò comunque, è il caso di precisarlo subito, di fraintendimenti quasi sempre fecondi. È anche grazie ad essi se, per alcuni grandi uomini di teatro del XX secolo, “i teatri orientali apparvero come la realizzazione, sotto diversi tropici, della propria utopia di teatro”⁷. E il pensiero corre a Craig, a Yeats, a Mejerchol'd, a Ejzenstejn, ai già citati Artaud e Brecht.

TEATRI ASIATICI

Questa nozione si viene progressivamente sostituendo a quella di Teatri Orientali nella seconda metà del Novecento, grazie soprattutto a un massiccio progredire delle conoscenze dirette, sul campo, che portano fra l'altro alla nascita degli Asian Theatre Studies, branca della teatrologia molto sviluppata in particolare nei paesi anglosassoni.

Ma oltre agli studiosi ora sono anche gli artisti di teatro a viaggiare: Barba, Grotowski, Julian Beck e Judith Malina, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, etc. Talvolta si tratta di artisti-teorici, come Barba, il cui studio sul Kathakali è di fatto il primo a circolare in Occidente fra gli addetti ai lavori⁸.

Lo slittamento terminologico e concettuale da Teatri Orientali a Teatri Asiatici comporta un progressivo (mai completo) passaggio da una visione mitico-leggen-

6. Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari-Roma, Laterza, 1992.

7. Nicola Savarese, *Il teatro eurasiatico*, cit., p. 49.

8. Eugenio Barba, *Il teatro Kathakali*, “Teatro”, 1, 1968; 2-3, 1969.

daria a una concezione più fondata storicamente e filologicamente e quindi un progressivo (mai completo) superamento degli equivoci e dei fraintendimenti. Con una doppia e apparentemente contraddittoria conseguenza:

1) l'alterità-diversità dei teatri asiatici (fino a quel momento carburante inesauribile per l'alimentazione del mito orientale) può diventare finalmente oggetto d'indagine scientifica e di esperienza pratica e quindi venire apprezzata nella sua indubbia consistenza reale;

2) allo stesso tempo, però, la conoscenza diretta delle realtà teatrali asiatiche soprattutto quando vede protagonisti gli uomini di teatro, porta a mettere l'accento non tanto sulle ovvie, enormi, indiscutibili differenze quanto piuttosto sugli elementi comuni, e cioè sulla problematica artistica e professionale unitaria che si rivela progressivamente, man mano che procede la loro esperienza ravvicinata di questi teatri, e che potremmo sinteticamente definire così: *le basi transculturali dell'arte dell'attore*.

Da questo punto di vista, i percorsi e le progressive prese di posizione di Grotowski e Barba risultano particolarmente significativi. È soprattutto grazie ad essi se emerge e si consolida una prospettiva eurasiatica, sia nel lavoro artistico sia negli studi.

TEATRO EURASIANO

Mano a mano che avanzano nella loro conoscenza pratica diretta dei teatri asiatici, Grotowski e Barba sono portati sempre meno a enfatizzare le differenze, a farsene affascinare, sviluppando un'atteggiamento di imitazione, o di contaminazione *interculturale* (come invece accade per Ariane Mnouchkine, ad esempio) e sono spinti sempre di più a sviluppare una prospettiva *transculturale*, la quale comporta due conseguenze di grande rilievo, una di tipo storico-critico, un'altra di tipo teorico-pratico:

1) La prima conseguenza è che diventa possibile rileggere retrospettivamente l'intera storia del Novecento teatrale in chiave eurasiatica, valorizzando fra l'altro adeguatamente, o riscoprendo *ex novo* in certi casi, il carattere multiculturale, cosmopolitico, di molti suoi protagonisti d'inizio secolo, sia asiatici che occidentali: da Kawakami a Uday Shankar, da Ruth Saint Denis ad Anna Pavlova, da Ernest Fenollosa e Ezra Pound a William Butler Yeats, oltre alle già citate Sada Yacco e Hanako. Si prende così coscienza, finalmente, che il nuovo teatro del XX secolo è

stato, a ben vedere, un teatro eurasiatico e che quello del XXI secolo non potrà non esserlo, a maggior ragione.

2) La seconda conseguenza è che, su queste basi, si aprono vastissimi campi inediti di ricerca pratica-creativa e di indagini teoriche, per i quali in questa sede mi limito a citare semplicemente i nomi di due esperienze celebri: il Teatro delle Sorgenti di Grotowski (un progetto svoltosi fra 1978 e 1982, ma con sviluppi successivi importanti nell'Objective Drama e nell'Arte come Veicolo, che vide la partecipazione di esperti di tecniche rituali e di performing arts di vari continenti⁹; l'International School of Theatre Anthropology (ISTA) fondata da Eugenio Barba nel 1980, e tuttora operante, con sessioni periodiche in tutto il mondo, durante le quali studiosi e artisti di teatro, maestri occidentali e maestri asiatici si confrontano sul piano pratico e teorico, nel quadro delle ipotesi dell'antropologia teatrale (l'ultima sessione dell'ISTA, la XII, si è tenuta a Bielefeld, in Germania, nel 2000)¹⁰.

Ma in realtà non è giusto limitarsi a Grotowski e a Barba. Anzi, almeno da un punto di vista cronologico viene prima, e non può certamente essere dimenticata, la creazione a Parigi del Centre International de Créations Théâtrales (CICT) da parte di Peter Brook, fra 1970 e 1973. Quello a cui dette vita il grande regista inglese è forse il primo gruppo teatrale multietnico in assoluto. Con esso e grazie ad esso, il suo obiettivo artistico di fondo, da allora, diventa (che si lavori su Shakespeare o su Checov, su un poeta persiano medievale o su un drammaturgo sudafricano contemporaneo) la riscoperta del teatro come mezzo di comunicazione e di relazione primario, capace di scavalcare le differenze di lingua e di cultura, essenzialmente sulla base della corporeità e dell'oralità, valorizzate nelle loro potenzialità transculturali¹¹.

Questa ricerca di Brook, inaugurata originalmente da Orghast al festival di Persepoli (Shiraz) del 1971, culmina (anche se certo non si conclude) nella ciclopica impresa del Mahabharata (1985), nel quale – come scrive Savarese –

9. Cfr. Sista Bramini, *In margine al Teatro delle Sorgenti di Jerzy Grotowski: considerazioni di metodo*, "Biblioteca Teatrale", 33, 1995, pp. 93-156; Lisa Wolford-Richard Schechner, *The Grotowski Sourcebook*, London-New York, Routledge, 1997.

10. Cfr. Eugenio Barba-Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Lecce, Argo, 1996; Kirsten Hastrup (a cura di), *The Performers' Village. Times, Techniques and Theories at ISTA*, Graasten (Danimarca), Drama, 1996.

11. Cfr. Peter Brook, *Il punto in movimento. 1946-1987* (1987), Milano, Ubulibri, 1988; Id., *I fili del tempo. Memorie di una vita* (1998), Milano, Feltrinelli, 2001.

Un vasto ensemble di attori provenienti dai diversi continenti interpretavano i numerosi personaggi dello sterminato poema indiano senza servirsi delle peculiarità stilistiche delle rispettive tradizioni d'origine, in una messa in scena che teneva altrettanto conto delle convenzioni teatrali europee e di quelle dei teatri asiatici, soprattutto indiano e balinese¹².

Può essere utile affiancare al Mahabharata di Brook il *Theatrum Mundi* di Barba, cioè lo spettacolo-dimostrazione che da sempre conclude le sessioni dell'ISTA, e che in particolare dall'87 in avanti ha preso le caratteristiche di una grande Opera eurasiana, ovvero di un Worttdrama multiculturale, se si preferisce, con un sottotesto, o filo conduttore, o pretesto drammaturgico, che nel tempo è stato Amleto, Don Giovanni, Faust¹³.

Qui, per lasciare ancora una volta la parola a Savarese,

L'ensemble dei maestri dell'ISTA, guidati da Barba, ha tradotto nell'evidenza di un grande spettacolo il proprio modo di concepire la collaborazione delle diverse tradizioni teatrali nella reciproca autonomia¹⁴.

Più concretamente, ogni gruppo (di musicisti e di performers) resta dentro il proprio stile, la propria tradizione e la propria lingua scenica, ma è capace di interagire con gli altri a livello pre-espressivo: azione-reazione, ritmi etc., sia improvvisando e fissando insieme nuove partiture, sia riutilizzando partiture preesistenti. Barba ha parlato in proposito di "metodo romanico":

Nel Medioevo, i costruttori di chiese in quello stile che fu chiamato romanico (perché diffuso nelle regioni in cui si era parlata la lingua di Roma) praticavano l'arte del montaggio. S'era perduta la sapienza artigianale necessaria per scolpire un capitello o tornire una colonna di marmo pregiato, né c'erano più le risorse economiche e tecnologiche per estrarre e trasportare i marmi. I chierici-architetti, allora, sceglievano pietre rozze o intagliate; frammenti di statue; capitelli ionici, dorici o corinzi, colonne scompagnate che trovavano nei diversi edifici deserti dell'Antico Impero. Questi frammenti disparati venivano ricomposti in un'unità nuova, tra gli squarci di luce e laghi d'ombra dei templi dove si pregava davanti al pane e al

12. Nicola Savarese, *Il teatro eurasiano*, cit., p. 125. Su questo capolavoro di Brook, si veda anche Vito Di Bernardi, *Mahabharata. L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 1989.

13. La versione elaborata nel 2000 per la sessione di Bielefeld, ma presentata in anteprima a Bologna in occasione delle manifestazioni per la capitale della cultura europea, si intitolava *Ego Faust*.

14. Nicola Savarese, *Il teatro eurasiano*, cit., p. 122.

vino. Le tradizioni sceniche degli attori del *Theatrum Mundi* non sono certo stili abbandonati. Ma il mio modo di procedere assomiglia a quello dei chierici-architetti dello stile romanico. Non intervengo sui frammenti proposti dagli attori, li scelgo e li metto in relazione. Uno spettacolo composto di frammenti resta frammentario, se non scava la strada verso un'unità più profonda. Per raggiungerla, occorre lavorare a livello pre-espressivo, nel territorio del ritmo e dei contatti, della tecnica e delle relazioni. I frammenti diventano allora azioni che possono interagire e quindi creare un contesto. Sono gli attori stessi che, pur appartenendo a tradizioni e culture diverse, trovano durante le prove un'unità organica costituita da azioni e reazioni, impulsi e controimpulsi. Attraverso questo linguaggio che appartiene al bios del teatro, sono capaci di dialogare fra loro e instaurare la comunicazione con lo spettatore all'interno di un processo a cui partecipo come regista¹⁵.

Ma il campo delle pratiche sceniche eurasiche è molto più vasto e molto più ricco di possibilità e varianti, da entrambe le sponde, Est ed Ovest. Mi limiterò in questa sede ad elencare semplicemente alcuni nomi di particolare importanza e suggestione, rinviando ai libri di Savarese, fra l'altro, per maggiori approfondimenti: Ariane Mnouchkine, Tadashi Suzuki, la danza Butoh, Richard Schechner e Peter Sellars, che con *Peony Pavillon* (1998) ha dato vita al "tentativo di creare una forma transculturale di opera lirica"¹⁶.

CONCLUSIONI

A ben vedere, questi nomi e queste esperienze spingono ad attenuare l'opposizione fra *interculturale* e *transculturale* cui mi sono riferito sopra in maniera forse troppo rigida, trasformandoli di fatto in due possibilità (o insieme di possibilità) non incompatibili tra loro fra le tante offerte dalla prospettiva unitaria del teatro eurasiatico.

A conti fatti, ad essere realmente importante non è tanto la scelta fra un approccio interculturale (o multiculturale), più incline alla contaminazione e al sincretismo, e un approccio transculturale, più portato a ricercare ciò che unisce al di là delle differenze, o prima di esse, quanto piuttosto il rigore e la qualità dell'approccio stesso.

15. Dal programma di sala di *Ego Faust*.

16. Nicola Savarese, *Il teatro eurasiatico*, cit., p. 126.

Due mi sembrano sopra tutte le componenti indispensabili a questo proposito per garantire qualità e rigore: da un lato, il rispetto delle identità culturali originarie e, dall'altro, la consapevolezza della sostanziale unità eurasiatica del teatro come unità *profonda*. Alla base delle esperienze multiculturali più importanti del teatro negli ultimi decenni troviamo sempre l'una e l'altro, necessariamente insieme.

Ed è chiaro perché. Perché solo così, solo a queste condizioni si riesce a evitare i due rischi opposti sempre in agguato, veri e propri Scilla e Cariddi degli esperimenti culturali e artistici nell'era della globalizzazione: l'appropriazione selvaggia (neo-coloniale) del diverso, da un lato, e, dal lato opposto, la riemersione di localismi e autonomismi regressivi e sostanzialmente anacronistici, basati come sono su un'idea di purezza della cultura che nei fatti è stata superata ormai da tanto tempo.

Sta qui, se la si volesse cogliere davvero, la lezione eurasiatica che viene dal piccolo mondo del teatro a questi nostri tempi di nuove intolleranze, di nuovi razzismi, di nuovi fondamentalismi, di nuovi colonialismi, di nuove guerre sante, di nuove crociate, troppo spesso (per non dire sempre) in difesa di interessi inconfessabili ma soprattutto basati su presupposti culturali e antropologici terribilmente sorpassati e inadeguati.

Ricordiamoci ancora e sempre dell'esortazione di Goethe: "e perciò la scelta sia sempre il moto fra Est ed Ovest".

Abstract: The article develops the analysis of the actor in the XX century, based on the confluences West-East in the contemporary western theatre.

Keywords: actor, western theatre, eastern theatre.