

antropologia e teatro

ARTICOLO

Il ponte e lo specchio di Fabio Mangolini

Abstract – ITA

L'articolo prende spunto dall'esperienza personale della pratica teatrale e del contatto dell'autore con altre culture teatrali, in particolare dell'Asia e ancor più in particolare del Giappone, per analizzare le ragioni della reciproca fascinazione e attrazione fra forme teatrali e pratiche tipicamente occidentali quali quella che si definisce genericamente come *Commedia dell'Arte* e quelle, altrettanto genericamente, definite con la formula di *Teatri orientali*. Le ragioni di questa attrazione hanno spesso, seppure inconsciamente, origini non solo puramente teatrali, ma piuttosto culturali o, meglio ancora, di visioni culturali. All'immagine della *Commedia dell'Arte*, una tradizione re-inventata nel corso del XX secolo e resa mitica nell'immaginario collettivo dalle avanguardie teatrali nell'ottica di un profondo rinnovamento del teatro europeo, corrisponde una visione di un generico "teatro dell'Oriente" depositario di una sorta di purezza immaginaria non contaminata e rimasta inalterata nel corso dei secoli, le cosiddette *tradizioni viventi*. Queste visioni teatrali sono, a loro volta, frutto della costruzione di identità culturali indotte, di visioni distorte dell'Altro, entrando quindi nel dominio di una *imagologia* culturale che poggia sulla sedimentazione di costrutti ideologici che spaziano dalla mitopoiesi all'esotismo fino a corrispondere addirittura con una visione identitaria, indotta, del Giappone e dell'Italia. Riportando il discorso in un ambito prettamente artistico, si valuta infine l'importanza delle dinamiche che portano all'ibridazione dei linguaggi, terreno fertile per la connessione e la costruzione di ponti culturali e pratica euristica, peraltro, propria alla *Commedia dell'Arte* che fece dell'ibridazione la sua essenza modulandosi e rigenerandosi nei teatri europei, e non solo, dal '500 ad oggi.

Abstract – ENG

Starting point of the article's thesis is the author's personal experience of theatrical practice and contact with other theatrical cultures, especially in Asia and, even more, in Japan. Aim of the text is to analyse the reasons for the mutual fascination between typically Western theatrical forms and practices, such as what is generically defined as *Commedia dell'Arte* and others that, equally generically, are defined as *Oriental Theatres*. This attraction has origins (even if subconscious) that are not only theatrical but rather cultural, or even better, related to cultural visions. The image of the *Commedia dell'Arte* - a tradition re-invented in the course of the 20th century and made mythical in the collective imagination by the theatrical avant-gardes in the perspective of a profound renewal of European theatre - corresponds to a vision of a generic *Theatre of the East*, repository of a sort of imaginary purity that has remained uncontaminated and unchanged over the centuries - the so-called *living traditions*. These theatrical visions are, in turn, the result of the construction of induced cultural identities, of distorted visions of the *Other*. They are thus part of a cultural *imagology* that rests on the sedimentation of ideological constructs ranging from mythopoiesis to exoticism, and even corresponds to an induced vision of identity of Japan and Italy. Finally, by returning the discussion to a purely artistic sphere, the importance of the dynamics leading to the hybridisation of languages is assessed, a fertile ground for the connection and construction of cultural bridges and a heuristic practice, moreover, typical of the *Commedia dell'Arte*, as it made hybridisation its essence, modulating and regenerating itself in European theatres, and not only, from the 16th century onwards.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 13 (2021)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/13920

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Giuseppe Liotta

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Il ponte e lo specchio

di Fabio Mangolini

Soltanto l'essere umano di fronte alla natura possiede la capacità di unire e di dividere.

Georg Simmel, *Brücke und Tür*, 1909

In another moment Alice was through the glass, and had jumped lightly down into the Looking-glass room. The very first thing she did was to look whether there was a fire in the fireplace, and she was quite pleased to find that there was a real one, blazing away as brightly as the one she had left behind. "So I shall be as warm here as I was in the old room," thought Alice: "warmer, in fact, because there'll be no one here to scold me away from the fire. Oh, what fun it'll be, when they see me through the glass in here, and can't get at me!"

Lewis Carroll, *Through the Looking-glass*, Chapter 1

Oh, East is East and West is West, and never the twain shall meet...

Rudyard Kipling, *The Ballad of East and West*

Il ponte è un *artificio* umano. Supera la separazione imposta dalla natura. Il ponte è una struttura architettonica che permette di passare da una sponda all'altra di un corso d'acqua, di superare luoghi impervi, di collegare fra di loro territori altrimenti inaccessibili. Un ponte si trova alla fine di un cammino e, al di là, c'è un *altro* mondo. Per riunire questi due mondi si è costruito un ponte. È lo spazio del transito e della congiunzione, funzionale ad unire esseri, terre, ad aprire contatti e a rafforzarli. Da una parte del ponte sta il mondo conosciuto, familiare, quello che si lascia alle spalle per oltrepassare il "non luogo" che porta altrove, nel mondo che non si conosce, l'incerto. La volontà di attraversare è un atto di coraggio, varcare il ponte è un atto decisivo. Una volta giunti sulla nuova sponda, si potrà osservare il mondo da cui si proviene, ora da un altro punto di vista. Il ponte è fissato come la forma per eccellenza che unisce ciò che per natura è separato, ma che, proprio nel suo atto di unire quanto prima era diviso, ne mostra l'originaria separatezza.

Lo specchio è una superficie regolare capace di riflettere la radiazione luminosa incidente. L'immagine vista attraverso uno specchio è detta *virtuale*, in quanto sembra provenire da una direzione diversa rispetto all'oggetto e non può essere proiettata su uno schermo.

L'immagine si raddoppia e appare reale, si duplica e si inverte. Lo specchio replica il mondo. Lo specchio è una protesi che mi permette di entrare in relazione con me stesso, crea autoriconoscimento. Per Lacan è il primo strumento per il riconoscimento del proprio io. Lo specchio crea il mondo alla rovescia. Nello shintoismo lo specchio riflette ogni cosa come appare, simboleggia la mente senza macchia dei *kami*¹, gli dei dell'olimpico shintoista, e allo stesso tempo è considerato l'incarnazione simbolica della fede dell'adorante nei confronti del *kami*. Lo specchio impone una presenza che vi si ponga di fronte. Attraverso lo specchio possiamo vedere ciò che sta dietro di noi, ma lo specchio ci impedisce la vista di ciò che sta davanti.

Per individuare se stessi si ricorre inevitabilmente allo *sguardo dell'altro*, il che comporta la proiezione interna di una prospettiva altrui; ovvero è difficile immaginare una soggettività individuale, sociale o storica che si formi autisticamente in totale isolamento e autonomia. Lo stesso vale per le arti. E ancora di più per le arti performative. "Se quindi ogni identità personale e collettiva si forma come *identità specchiata*, il problema riguarda piuttosto il rapporto con questo specchio e in particolar modo il tipo di immagini che esso riflette." (Miyake, 2010: 68).

Il ponte e lo specchio sono spazi che Michel Foucault avrebbe definito *eterotopici*: luoghi che coincidono e nei quali chi si specchia non si trova effettivamente, luoghi connessi a tutti gli altri spazi che li circondano, luoghi che al loro interno ne contengono altri in un gioco infinito di passaggi e di immagini riflesse. Il ponte è realizzato per essere attraversato. Lo specchio per riportarci nell'immaginario da dove proveniamo o in cui vorremmo rivederci.

Le riflessioni che seguono prendono lo spunto dall'esperienza personale della pratica teatrale e del contatto, del confronto, della collaborazione possibile, con altre culture teatrali, in particolare dell'Asia e ancor più in particolare del Giappone. Cercherò di analizzare quali modalità, strategie, ho utilizzato nel corso degli anni per mettere in relazione pubblici, attrici e attori, studenti di teatro con una pratica teatrale che definiamo genericamente con il termine "Commedia dell'Arte" apparentemente così distante dal pubblico a cui ci si rivolge e che, ciononostante, riscuote sempre enorme interesse. Nelle note che seguono cercherò soprattutto di analizzare le ragioni di questa attrazione che hanno spesso, seppure inconsciamente, origini non solo puramente teatrali, ma piuttosto culturali o, meglio ancora, di visioni culturali. In questo senso cercherò di spiegare, seppur sommariamente, che l'immagine della *Commedia dell'Arte*, di una tradizione re-inventata nel corso del secolo scorso e resa mitica nell'immaginario collettivo dalle avanguardie teatrali del XX secolo nell'ottica di un profondo

¹ *Kami* sono le "divinità", le presenze naturali, le anime dei defunti e quant'altro si affermi come epifania all'interno dell'universo scintoista.

rinnovamento del teatro europeo, corrisponde ad una visione, anch'essa mediata dalle avanguardie teatrali europee per tutto il secolo scorso, di un generico "teatro dell'Oriente" e, altrettanto genericamente, depositario di una sorta di purezza immaginaria non contaminata e rimasta inalterata nel corso dei secoli, le cosiddette tradizioni viventi. E che queste visioni teatrali sono, a loro volta, frutto della costruzione di identità culturali indotte, di visioni distorte dell'Altro. Di come, in sostanza, il successo che riscuote oggi la *Commedia dell'Arte*, al pari dell'attrazione continua verso il generico "teatro orientale", rientri nel dominio di una *imagologia* culturale che poggia sulla sedimentazione di costrutti ideologici che spaziano dalla mitopoiesi all'esotismo fino a corrispondere addirittura con una visione identitaria, indotta, del Giappone e dell'Italia. Cercherò infine di analizzare, riportando il discorso in un ambito prettamente artistico, l'importanza delle dinamiche che portano all'ibridazione dei linguaggi, terreno fertile per la connessione e la costruzione di ponti culturali e pratica euristica, peraltro, propria alla *Commedia dell'Arte* che fece dell'ibridazione la sua essenza modulandosi e rigenerandosi nei teatri europei, e non solo, dal '500 ad oggi.

Quando il 20 maggio del 1992 partii per il Giappone, il mio primo viaggio in Oriente, avevo con me una valigia con gli indumenti per diversi mesi e una valigetta con alcune maschere in cuoio di *Commedia dell'Arte*. Partivo con una borsa di studio della Japan Foundation, l'*Artist Fellowship Program*, per studiare il *Kyōgen* e il *Nō* e per portare la *Commedia dell'Arte* in uno scambio di lavoro e di ricerca con uno dei più grandi maestri dell'arte del *Kyōgen*, Nomura Kosuke². L'obiettivo era passare diversi mesi in Giappone al seguito della famiglia Nomura, da secoli a capo della Scuola Izumi di *Kyōgen*. Avevo conosciuto Kosuke a Parigi, l'anno prima, e mi aveva invitato a raggiungerlo a Tokyo per costruire, insieme, un ponte fra il *Kyōgen* e la *Commedia dell'Arte*³. La famiglia Nomura collabora strettamente con la famiglia Kanze del *Nō* e il nonno di Kosuke, così come il padre, era stato Tesoro Nazionale Vivente. Manzō Nomura VI, il nonno di Kosuke, aveva partecipato nel 1960 con Hisao Kanze all'incontro con Jean-Louis Barrault e lì si erano parlati delle rispettive tradizioni teatrali in quello che fu considerato uno fra i primissimi scambi di lavoro fra artisti occidentali e orientali. Kosuke conosceva bene l'Europa e il teatro europeo, era stato all'ISTA ospite di Eugenio Barba, aveva collaborato con la famiglia Sartori in Italia. Fu nel gennaio del 1991, durante un *workshop* che teneva all'ARTA di Parigi, l'*Association de Recherche des Traditions de l'Acteur*, che mi invitò a seguirlo a Tokyo.

² Nomura Kosuke (1959-2004) prese il nome Mannojō (V) e in seguito Manzō (VIII), seguendo la tradizione familiare. All'epoca del nostro primo incontro, nel 1991, il suo nome era ancora Kosuke.

³ In questo senso ci piace ricordare anche altre esperienze che si sono sviluppate negli ultimi anni, partendo da quello stesso nucleo di ricerca, come l'*En-nen Project* condotto da Yosuke e Ogasawara Tadashi, anch'essi allievi di Nomura Kosuke, in collaborazione con Angelo Crotti e Andrea Brugnera (cfr. Casari, 2020).

La stima personale corrisposta e l'utopia teatrale della collaborazione fra due giovani artisti, quali eravamo all'epoca, che vedevano reciprocamente la possibilità di cercare punti di contatto fra arti diverse, provenienti da culture diverse, celava in realtà uno dei più grandi paradossi e *misunderstanding* culturali del Novecento. E noi, totalmente inseriti e figli di quel Novecento amplificatore di specchi culturali distorti, ne eravamo completamente viziati, senza esserne consci. Per me, Kosuke rappresentava l'essenza del teatro, l'orizzonte mitico che le avanguardie teatrali (occidentali) del Novecento avevano cercato nel "teatro orientale". Negli anni della mia formazione teatrale a Parigi erano ancora forti gli echi dell'incontro di Jacques Copeau e di Etienne Decroux con il *Nō* e di Charles Dullin con la *Commedia dell'Arte*, di Jean-Louis Barrault e dei suoi incontri teatrali a Tokyo, di Marcel Marceau e delle sue narrazioni sul "teatro giapponese". Per Kosuke, invece, io incarnavo la tradizione teatrale italiana, europea, dell'attore delle origini, quella del gioco e della creatività al di là dei vincoli di un testo, dell'improvvisazione.

Ci trovavamo in un gioco di specchi, nostro malgrado, a rappresentare l'uno per l'altro due tra le più grandi forze ispiratrici e mitizzate del teatro del Novecento: il "teatro orientale" e "il teatro del corpo occidentale". Miti costruiti e sedimentati per decenni nel corso del Novecento ed entrati in maniera talmente potente nell'immaginario collettivo attraverso uno schema così persuasivo da apparire reali. Miti costruiti, alimentati spesso senza alcun fondamento, e dettati dal desiderio di giustificare la propria volontà di cambiamento dentro una cornice archetipica di riferimento. Tradizioni teatrali prese in prestito. Certo, come sosteneva Bertolt Brecht nel suo *Über die japanische Schauspieltechnik* "occorre pensare che nell'arte esista una sorta di standard tecnico, qualcosa che non sia individuale né del tutto sviluppato; qualcosa di "installabile", di "trasportabile" (cfr. Fischer-Lichte, 2001: 27-42). E se è vero che "nei teatri del Novecento si è scoperta, si è cercata, la necessità di fare esistere la tradizione non come qualcosa di dato, che esiste nel passato, ma come una memoria del futuro" (Cruciani, 1995: 229), è però altrettanto vero che spesso di quelle tradizioni se ne aveva una conoscenza alquanto approssimativa, frammentaria e, in ogni caso, eurocentrica (Fischer-Lichte, 2014: 116-140).

Nel nostro caso non si trattava quindi, come immaginavamo in un primo momento, di un semplice confronto e incontro fra arti, di possibili e normali contaminazioni future, di "baratti" di tecniche. Se nella nostra idea iniziale c'era la ricerca di punti di contatto fra il *Kyōgen* e la *Commedia dell'Arte*, l'opportunità di rifarci reciprocamente a una *culture source* e a una *culture cible* (Pavis, 1990: 9; Lo – Gilbert, 2002: 39-40) alla ricerca di possibili contaminazioni che potessero generare nuovi e magari insperati percorsi, ci trovavamo, Kosuke e io, all'interno di un vortice, di un cortocircuito ideologico, che andava ben oltre le nostre possibilità di ricerca artistica ed investiva direttamente le visioni della cultura che ci avevano portato a quell'incontro. Noi ci stavamo guardando come ci era stato suggerito di guardarci e non come avremmo potuto se avessimo eliminato quello che dell'*altro*

ci aspettavamo che fosse. Per trovare la genuinità di quell'incontro artistico dovevamo, in altre parole, andare a *contestualizzare storicamente* il nostro incontro eliminando, per quanto possibile, ogni forma di stereotipo, di pregiudizio, di visione distorta e stratificata, imposta da altre culture egemoni e costruite su un'idea fortemente eurocentrica di Oriente e di Occidente. Dovevamo muoverci, insomma, oltre una nozione di *interculturalismo* perché, come ricordava Rustom Bharucha,

Before theorizing about any performance tradition, I believe it is necessary to question what it could mean to its own people for whom it exists in the first place. Unfortunately, this does not seem to be a priority for most interculturalists, who are more concerned with strengthening their own visions rather than representing other cultures in their own contexts. (Bharucha, 1993: 5)

Si trattava, in sostanza, di posare gli specchi che ognuno di noi aveva in mano e che costituivano il conglomerato ideologico sedimentato nel tempo e di cui noi, inconsciamente, eravamo portatori. Come tenterò di spiegare nelle prossime pagine, paradossalmente la stessa *Commedia dell'Arte*, arte occidentale, si situa all'interno di una specifica connotazione culturale frutto di una *imagologia eurocentrica* non troppo distante da una forma di *orientalismo* così come delineato da Edward Said (Said, 1977). E ancora, lo stesso concetto di "teatro eurasiatico" che tentava di contestualizzare storicamente e geograficamente in un'accezione antropologica la ricerca di *universalità* della pre-espressività presenti tanto in un vago *Oriente* quanto in un altrettanto indefinito *Occidente* (Savarese, 2002), covava al suo interno una matrice sostanzialmente eurocentrica (Cfr. Min Tian, 2018: 4). Nel corso del Novecento le culture performative dell'Asia considerate tradizionali al pari della *Commedia dell'Arte*, e pertanto canonizzate o canonizzabili, non sono state considerate all'interno dei loro contesti storici, ma sempre distorte attraverso la prospettiva degli artisti occidentali: la spontanea genialità improvvisativa della *Commedia dell'Arte* e l'austera sacralità, la "purezza", del teatro giapponese (genericamente inteso). E se Nomura Kosuke, e con lui tutta la sua famiglia, erano comunque eredi diretti di una *living tradition*, per quanto mi riguardava, invece, non ero neppure portatore di una tradizione se non di *re-invenzione* di una tradizione assurda a *tradizione vivente* attraverso una serie di incomprensioni più o meno ricercate e una mitopoiesi della *Commedia dell'Arte* costruita in Francia nel corso del XIX secolo da Maurice Sand e continuata fino a Dario Fo e ancora oggi. Al nostro incontro portavo, in sostanza, una cultura teatrale di cui si era ricostruita un'aura ancor prima di una pratica. Per cercare la permeabilità o l'impermeabilità delle nostre culture d'origine avevamo bisogno di sbarazzarci di occhiali ideologici, degli stereotipi. Da parte mia mi dovevo sbarazzare del modo in cui vedevo il Giappone e, soprattutto, in cui lui mi chiedeva che lo vedessi, dall'altro lui doveva allontanare la visione che gli era stata

imposta dell'Italia perché la *Commedia dell'Arte* era considerata come un paradigma dell'"identità" italiana, dell'"italianità". Per giungere alla *productive reception* (Fischer-Lichte, 1990: 284; Fischer-Lichte, 1997: 154-5) che stavamo cercando dovevamo annullare innanzi tutto le reciproche aspettative. Come suggeriva ancora Rustom Bharucha,

from whose point of view do we see this scenario of colliding cultures? Instead of 'exchanging civilities', to use Patrice Pavis's phrase, on the intricate process of transporting, translating and 'restoring' behaviours of different cultures and body-languages, it would be much more useful, I think, to exchange differences not just about 'theatre' but about where we see ourselves in 'the world'. A valid theory of interculturalism can be initiated only through a respect for individual histories out of which a 'world' can be imagined in which the colliding visions of theatre can meet. (Bharucha 1993: vii, viii)

Quello sforzo vicendevole di guardarci per dialogare, Kosuke e io, di entrare nell'essenza di due arti apparentemente simili, è stata per me la chiave per costruire successivamente ponti possibili e per tracciare cammini per una pratica e una pedagogia teatrale che permettesse il contatto con universi teatrali e culturali diversi e reciprocamente *sconosciuti*. Di più, per quanto mi riguarda, quella pratica mi ha portato, nel corso degli anni, a sfrondare da ogni accumulo identitario quel fenomeno teatrale che si definisce genericamente come *Commedia dell'Arte* recuperandone invece ogni volta la sua matrice ibrida che, in fondo, ne definisce l'essenza. Da dove provenivano le nostre visioni reciproche? Perché, nella nostra lingua franca che era l'inglese, le parole chiave che Kosuke usava costantemente erano "collaboration" e "improvisation"? Tentare di offrire spunti di comprensione di questo nodo concettuale può fare luce sull'approccio che, stavolta oltre il nostro rapporto e al di là delle differenze linguistiche e culturali, si ha molto spesso nei confronti della *Commedia dell'Arte*.

Ponti e passerelle

Per comprendere l'intricata relazione e riflettere sulla geografia immaginaria che vede l'Italia come l'*altro* culturale in Giappone bisogna rifarsi dapprincipio alle macro-categorie di "Oriente" e "Occidente" e a come queste sono andate declinandosi: "*Seiyō* e *Tōyō* sono i termini con i quali si è venuti a *tradurre* nel Giappone moderno le parole e le nozioni europee rispettivamente di 'Occidente' e di 'Oriente'" (Miyake, 2010: 37). Si tratta di vettori terminologici con i quali si è andati a definire, di volta in volta, un mondo euro-centrico (euro-americano) posto in contrapposizione ad un mondo genericamente asiatico (e islamico). Il Giappone è stato fin dalla sua nascita "Oriente", ma se in una prospettiva *sino-centrica*, precedente al XVII secolo, che definiva la Cina come centro civilizzato, l'Oriente (*tōyō*) era riferito alla "periferia" orientale in una configurazione tripartita

(periferia occidentale, centro e periferia orientale), nel nuovo ordine euro-centrico, affermatosi in Europa fra il XVIII e il XIX secolo, il posizionamento culturale e identitario del Giappone si presenta in un'ottica bipolare in cui da "Oriente" ne diventa "Estremo Oriente" (Dale, 1988: 201-227).

Una nozione pionieristica di questo rapporto euro-centrico, in chiave egemonica, la si può trovare in un rapido passaggio dei "Quaderni dal Carcere" di Antonio Gramsci in cui vengono evidenziati gli aspetti relazionali intersoggettivi e reciproci di subalternità:

Per intendere esattamente i significati che può avere il problema della realtà del mondo esterno, può essere opportuno svolgere l'esempio delle nozioni di «Oriente» e «Occidente» che non cessano di essere «oggettivamente reali» seppure all'analisi si dimostrano niente altro che una «costruzione» convenzionale cioè «storico-culturale» (spesso i termini «artificiale» e «convenzionale» indicano fatti «storici», prodotti dallo sviluppo della civiltà e non già costruzioni razionalisticamente arbitrarie o individualmente artificiali). [...] È evidente che Est e Ovest sono costruzioni arbitrarie, convenzionali, cioè storiche, poiché fuori della storia reale ogni punto della terra è Est e Ovest nello stesso tempo. Ciò si può vedere più chiaramente dal fatto che questi termini si sono cristallizzati non dal punto di vista di un ipotetico e malinconico uomo in generale ma dal punto di vista delle classi colte europee che attraverso la loro egemonia mondiale li hanno fatti accettare dovunque. Il Giappone è Estremo Oriente non solo per l'Europeo ma forse anche per l'Americano della California e per lo stesso Giapponese, il quale attraverso la cultura politica inglese potrà chiamare Prossimo Oriente l'Egitto. (Gramsci, 1975; 1419-1420, XI, § 20)

L'egemonia è per Gramsci un concetto fluido, rinegoziabile, e qui si pone l'accento non solo sul rapporto egemonico unidirezionale che sarebbe stato poi evidenziato da Edward Said nel suo saggio *Orientalismo* (Said, 1977), ma anche su quello reciproco, non solo passivo o estorto con la coercizione: "il Giappone è Estremo Oriente non solo per l'Europeo ma forse anche [...] per lo stesso Giapponese".

In questa articolazione bipolare e dualistica, i principi fondativi sono legati all'identificazione con la *modernità* (Occidente) in contrasto con la *tradizione* (Oriente) secondo paradigmi caratterizzanti la modernità stessa quali la razionalità, l'universalismo, la tecnica-scienza, la libertà democratica, l'individualismo, in antitesi a quelli attribuiti alla tradizione, quali l'irrazionalità, il particolarismo, la natura-superstizione, la tirannide, il collettivismo. In sostanza una contrapposizione fra un *Occidente* moderno e fondato su principi illuministi, e un *Oriente* pre-illuminista e pre-moderno. *Modernità vs. tradizione*, appunto.

Alla condizione egemonizzata messa in luce dall'Orientalismo corrisponde la visione egemonica dell'Occidentalismo. Non si tratta, tuttavia, di un Orientalismo rovesciato, speculare, quanto della stessa possibilità di esistenza dell'Orientalismo: dell'auto-definizione in epoca moderna, prima da parte europea e poi statunitense, dell'essere "Occidente". Come spiega Fernando Coronil in *Beyond the Occidentalism*:

Occidentalism, as I define it here, is thus not the reverse of Orientalism but its condition of possibility, its dark side (as in a mirror). A simple reversal would be possible only in the context of symmetrical relations between "Self" and "Other"-but then who would be the "Other"? In the context of equal relations, difference would not be cast as Otherness. The study of how "Others" represent the "Occident" is an interesting enterprise in itself that may help counter the West's dominance of publicly circulating images of difference. Calling these representations "Occidentalism" serves to restore some balance and has relativizing effects. Given Western hegemony, however, opposing this notion of "Occidentalism" to "Orientalism" runs the risk of creating the illusion that the terms can be equalized and reversed, as if the complicity of power and knowledge entailed in Orientalism could be countered by an inversion. (Coronil, 1996: 56)

La storia moderna e contemporanea giapponese vede spesso l'intreccio di Orientalismi e Occidentalismi fino ad arrivare, dopo la forzata apertura alle potenze occidentali nel 1853, al varo dell'ideologia del *bunmei kaika* ('civiltà e progresso') che avrebbe contribuito a dar vita ad un rapido processo di modernizzazione e di occidentalizzazione. Sin dal periodo Meiji (1868-1912), tuttavia, iniziano a delinearsi tanto posizioni anti-occidentali, soprattutto fra i politici preoccupati della minaccia imperialistica portata dai paesi euro-americani, quanto filo-occidentali, soprattutto fra gli intellettuali che guardano all'Occidente come a "immagine della civiltà" (*bunmei imēji*). È il periodo, questo, della modernizzazione forzata in cui la diffusione dello slogan dello 'spirito giapponese, sapere occidentale', messo in risalto dall'ideologia del *bunmei kaika*, articola l'imperativo al progresso giapponese attraverso una prospettiva conoscitiva europea (illuminismo, liberalismo, evolucionismo sociale...) per cui lo stesso invito all'occidentalizzazione è qualcosa che eccede la mera imitazione strumentale. L'incontro del Giappone con la modernità occidentale in epoca Meiji provoca un dilemma di fondo: come diventare "moderni e civilizzati" nei termini posti dall'Occidentalismo euro-americano senza venire oggettivizzati o inferiorizzati in quanto asiatici e orientali. Tuttavia lo *specchio occidentale*, il modello che si decide di utilizzare, è asimmetrico e gerarchico proprio in quanto eurocentrico ed è per questo che l'imitazione dei paesi euro-americani in epoca Meiji "è alimentata dalla necessità di formare uno stato-nazione moderno riconoscibile come tale e legittimato allo sguardo delle grandi potenze euro-americane, tanto da implicare anche un'emulazione della loro politica imperialistica ai danni dei vicini paesi asiatici" (Miyake, 2010: 71).

Nel periodo successivo alla Seconda Guerra Mondiale, gli USA diventano per la prima volta l'equivalente dell'Occidente *superiorizzato* e da considerarsi come modello culturale come già in precedenza erano state l'Olanda, la Francia, la Gran Bretagna e in ultimo la Germania. Quest'ultima, in particolare per quanto riguarda la scienza, l'esercito e la filosofia. Ma anche nel periodo post-bellico, dopo una prima fase di transizione, si ripropone il dilemma dell'epoca Meiji tra modernizzazione euro-americana e tradizionalismo autentico, tra uno specchio orientale e uno occidentale. L'espressione più eclatante di questa neo-retorica dell'identità giapponese è riassumibile nel nome generico di *nihonjiron* ('teorie sui giapponesi') che riproduce tanto un neo-Occidentalismo quanto un *auto-Orientalismo*⁴. Si tratta di una forma di "nazionalismo culturale" che riprende i temi dell'Orientalismo euro-americano di fine Ottocento (modernità razionale vs. tradizione irrazionale) insistendo sulla presunta natura intuitiva o emotiva della cultura giapponese. Tradizione, quindi, non più come sinonimo di arretratezza rispetto alla modernità, ma come sua cifra nobilitante, inafferrabile dalla ragione occidentale: l'unicità giapponese. Non più Oriente e neanche Occidente ma un *altro* Oriente, un *Estremo* Oriente, in cui convivono la modernizzazione, portata ai suoi più estremi livelli, e la tradizione in una "dialettica della differenza". Il *nihonjiron* si articola in una fitta serie di dicotomie che toccano tutti gli ambiti dell'esistenza: continentalità/insularità, mescolanza etnica/omogeneità etnica, dieta carnivora/dieta vegetariana, logica, ragione, oggettività, prolissità / emotività, soggettività, silenzio (Dale, 1988: 38-50). Nella nuova situazione di apertura verso l'esterno e di accresciuto peso del Giappone nel contesto internazionale, si sviluppa anche il concetto di *kokusaika* ('internazionalizzazione'), apparentemente legato ad una retorica più aperta e cosmopolita, ma con forti connotazioni esclusivistiche e nazionaliste. All'interno di questa nuova ideologia internazionalista "il contatto e l'esposizione ad elementi stranieri o internazionali possono paradossalmente diventare funzionali a far risaltare per contrasto esotico o per assimilazione l'integrità della propria cultura o identità nazionale" (Miyake, 2010: 86). Quindi, il Giappone come superpotenza economica globalizzata, sempre più aperta alla modernità e, al contempo, depositaria dell'unicità della tradizione. Viene strutturata in questo periodo ed in questo modo quella particolare convinzione per cui i giapponesi avrebbero non solo peculiari capacità di imitazione di qualsiasi prestito culturale proveniente da modelli occidentali, ma anche di assorbimento e di addomesticamento, in una parola di *nipponizzazione*:

The image of Japan as the great assimilator arises to explain away any epistemological snags or historical confusions: Japan assimilates, if not immigrants and American automobiles, then everything else, retaining

⁴ cfr. Befu, 2001; Morris-Suzuki, 1995 e 1998; Kawamura, 1988.

the traditional, immutable core of culture while incorporating the shiny trappings of (post)modernity in a dizzying round of production, accumulation, and consumption. (Ivy, 1995: 1)

Ed in questo quadro, risulta ancora più netta la rivendicazione di un posizionamento di terzietà del Giappone rispetto ad una dialettica bipolare tipicamente euro-americano-centrista (occidentale) e *altra* (orientale) a noi contemporanea. Come rileva il sociologo Kōichi Iwabuchi,

On the other hand, in reclaiming Japan's geopolitical significance in the clash of civilizations thesis, Japan has been able to reemphasize its longstanding mission of reconciling tensions between East and West in an emerging chaotic and antagonistic world order. The major tone of the discussion is that Japan should not identify itself with either side, West or East, but rather should attempt to play a mediating role between the two in an age of global interconnection which otherwise supposedly engenders a sense of uncertainty and antagonism to cultural difference in the world at large. (Iwabuchi, 2002: 13)

Se tutto questo ha comportato degli evidenti vantaggi interni a livello di coscienza nazionale, coesione, mobilitazione, ha prodotto altrettanti vantaggi di tipo esterno. Da un lato l'attribuzione al Giappone di una superiorità nei confronti dell'"Occidente" (considerato come moderno, razionale, materialistico) sottolineando la propria *orientalità* (tradizionale, emotiva, spirituale), dall'altro una superiorità del Giappone nei confronti dell'"Oriente" perché più "occidentale" e moderno. Una strategia identitaria ibrida (di facciata) "volta a sottolineare la propria unicità o superiorità per essere la nazione ad aver coniugato "il meglio dell'Occidente" e "il meglio dell'Oriente" (Miyake, 2010: 93). Non devono sorprendere allora le parole di uno studioso attento e acuto quale era Raymond Williams che quasi in forma di aforisma, alla voce "Western" del suo *Keywords*, scriveva:

There are now some interesting uses of Western and the West, in international political description. In some cases the term has so far lost its geographical reference as to allow description of, for example, Japan as a Western or Western-type society. Moreover the West (to be defended) is notoriously subject to variable geographical and social specifications. (Williams, 1983: 264)

Torniamo quindi da dove si era partiti e alla frase di Gramsci per cui "il Giappone è Estremo Oriente non solo per l'Europeo ma forse anche per lo stesso Giapponese", perché è in questo scenario identitario, così marcato dall'Occidentalismo, che si va ad inserire la visione dell'Italia e, come vedremo, della *Commedia dell'Arte* in particolare in quanto immagine rappresentativa dell'"italianità", almeno fino agli anni Novanta del secolo scorso.

In quel periodo, infatti si è visto un cambiamento di atteggiamento e di accresciuto interesse nei confronti dell'Italia, una repentina popolarità del *made in Italy* che ha portato l'Italia ad essere uno fra i paesi più amati dai giapponesi (Miyake, 2010: 95-96).

Secondo una prospettiva essenzializzata e collaudata nel paradigma *imagologico* di Occidente/Oriente/Estremo Oriente, Italia e Giappone si collocano come due poli diametralmente opposti. Mentre al Giappone è attribuito (o si è auto-attribuito) il ruolo privilegiato non tanto di luogo d'origine, quanto di depositario e interprete più vivo delle tradizioni religiose, culturali o artistiche dell'Asia, l'Italia è considerata per il suo retaggio romano, cristiano e rinascimentale, come *culla* della civiltà occidentale.

In verità, le idee sull'Italia nel Giappone moderno hanno costituito per più di un secolo un ruolo molto marginale nella formulazione della nozione egemone di 'Occidente', modellata piuttosto sulla Gran Bretagna, la Francia, la Germania, e in seguito sugli Stati Uniti. In parte per i limitati rapporti diretti fra i due paesi e in parte perché la nozione di Occidente era mediata dallo sguardo egemone di impronta nordeuropea, che ha contribuito sin dagli inizi a configurare l'Italia allo sguardo giapponese come paese europeo, ma *sui generis*: meridionale ed arretrato rispetto ai paradigmi fondativi dell'Occidente moderno. Un'Italia considerata per molti versi come pre-moderna, e quindi *orientalizzata*, secondo la tradizione turistico-letteraria del *Grand Tour*, che almeno dalla metà del XVI secolo, ha contribuito a creare un'*imagologia* di un'Italia come paese decadente e con un'enorme ricchezza artistica eredità del passato. Sin dai primi diari dei viaggiatori giapponesi alla fine del XIX secolo, l'Italia viene filtrata attraverso le letture di relazioni di viaggio inglesi, francesi e tedesche. Anche nei resoconti ufficiali della missione diplomatica del 1873 capeggiata dall'ambasciatore e plenipotenziario Iwakura Tomomi, missione che aveva tra i suoi scopi lo studio dei sistemi amministrativi, educativi, industriali delle potenze occidentali, si ritrovano *cliché* quali l'Italia depositaria di gloriose civiltà passate e popolata da gente pigra, ma allegra e lirica. La missione Iwakura toccò dodici paesi e durò quasi due anni dedicando all'Italia la parte finale del viaggio. In Italia i diplomatici giapponesi visitarono le città del *Grand Tour* care a britannici, francesi e tedeschi (Firenze, Roma, Napoli e Venezia) restandone meravigliati, ma il loro itinerario non toccò le città del neonato "triangolo industriale" quali Milano, Torino e Genova. Si soffermò sulle bellezze del Rinascimento, sulle rovine di Pompei e di Ercolano, sulla scultura, sulla pittura, sull'artigianato d'arte, in questo certamente guidati dagli accompagnatori italiani che ne organizzarono le tappe. Fu quella un'occasione determinante, in Giappone, per la creazione di un "immaginario" legato all'Italia. E se per modernizzare il nuovo stato-nazione in epoca Meiji negli ambiti maggiormente strategici, quali l'industria, le infrastrutture, la scienza, vennero invitati in Giappone consulenti dalla Francia, dalla Gran Bretagna, dalla Prussia e dagli Stati Uniti, dall'Italia provennero solo pittori, scultori e architetti. Nella scala delle priorità della modernizzazione non certo ai primi posti. L'Italia, in epoca

Meiji, è quindi intesa dal Giappone come la parte spirituale e artistica dell'Occidente che non potrà certo aiutare il paese a industrializzarsi, ma che può eventualmente dialogare con la sua componente *orientale*, quella innatistica e contrapposta a quella modernista, che rimane sottesa al Giappone moderno che si va delineando. Natura e antichità sono, d'altra parte, due fra i temi più ricorrenti nella letteratura del *Gran Tour*:

Dopo la natura, altro termine entro cui si colloca il *Voyage* è costituito dall'antichità: secondo una tradizione che da Caylus a Winckelmann serpeggia nell'Europa dei Lumi, è la storia che consente di recuperare la natura attraverso l'antichità, di attingere a questa sorgente purificatrice. Questa fonte non è ancora contaminata dalla civiltà, la storia al suo primo apparire non ha ancora spezzato il sodalizio con la natura. La perdita unità di natura e storia è quello che il *Voyage pittoresque* insegue, senza averne forse chiari i termini teorici, ma il Sud rappresenta l'ultima spiaggia di questa condizione che l'imbarbarimento della *civilisation* fa apparire, in tutta la sua crudele evidenza, come un'utopia. (De Seta, 2014: 313)

L'Italia, ben prima che emerga un'idealità risorgimentale che ne porterà all'unità politica, è riconosciuta come unità civile e culturale dalla tradizione del *Grand Tour* le cui origini possono essere fatte risalire già alla seconda metà del XVI secolo, proprio nel periodo in cui si sviluppa e si espande in tutta Europa la *Commedia dell'Arte* attraverso i suoi professionisti. Da Erasmo, da Montaigne in poi, fino a Goethe, Byron, Stendhal, il *voyage en Italie* diventa uno dei doveri di ogni uomo di cultura nordeuropeo. Da iniziativa privata di un artista o di un gentiluomo diventerà addirittura programma dello Stato e da esso sostenuto economicamente: nel 1666 viene fondata a Roma l'Accademia di Francia che sancisce in modo inequivocabile che l'Italia è la fonte a cui bisogna attingere. Ed è nello specchio del *Grand Tour* che l'Italia assume coscienza di sé. Sul *Grand Tour* si modella l'immagine dell'Italia e quella che l'Italia ha di se stessa. Fino ai nostri giorni. Prendendo due esempi cinematografici contemporanei a noi vicini, Kenneth Branagh ambienta la sua versione di *Much Ado about nothing* (1993) in una Toscana molto vicina ad un'ideale Arcadia, in quella zona che viene anche ironicamente chiamata *Chiantishire*, appellativo dovuto alla folta presenza di residenti di origine britannica. All'inverso in *Good Morning Babilonia* (1987) dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani, i due giovani protagonisti, scalpellini emigrati negli Stati Uniti e impiegati come scenotecnici nella nascente industria cinematografica, rispondono al loro capo che li aveva rimproverati dicendo loro che gli italiani sono tutti bugiardi, bravi a parole, scansafatiche con la frase: "Queste mani hanno restaurato le cattedrali di Pisa, Lucca, Firenze... Di chi sei figlio tu? Noi siamo i figli, dei figli, dei figli di Michelangelo e Leonardo; di chi sei figlio tu?". L'Italia come metaforica e, pur operante, concettualizzazione ideale, meta del viaggio di formazione di giovani, e facoltosi, gentiluomini nordeuropei, ma anche la terra di banditi strettamente collegata all'idea di italiano subdolo e avvelenatore: la patria di Leonardo

ma anche di Cesare Borgia. Come un *puzzle* che si viene montando nel corso di almeno tre secoli e il cui disegno finale è l'immagine che si ha dell'Italia. Il *pictoresque travel* è un'esperienza fondante, da cui si ritorna trasformati, arricchiti, e che si citerà di continuo attraverso la propria opera, che sia letteraria, figurativa, musicale, una volta fatto ritorno in patria. Letterati, musicisti, pittori e incisori viaggiano alla ricerca delle fonti dell'arte italiana. La penna e il pennello diventano strumenti di conoscenza di un immaginario fantastico che diviene reale nel momento stesso in cui viene narrato. L'esperienza si cristallizza in una nuova opera d'arte il cui fascino ambiguo è dovuto alla sua specularità. Le immagini di Jacques Callot, pittore e incisore francese, sono un chiaro esempio di traduzione fantastica di un modello reale. Una ricostruzione fantastica di quella che, probabilmente, era stata un'esperienza. Considerare le immagini in primo piano de *I Balli di Sfessania* come un modello iconografico di quello che si presume essere una tradizione gestuale legata alla *Commedia dell'Arte* è un colossale errore concettuale, oltre che storico. L'ennesima mitopoiesi. Era la "visione di ritorno". Un indice diventato simbolo, piuttosto che un'icona. Ma lo stesso vale per altri come, ad esempio, i fiamminghi Lodewyk Toeput o Karel Dujardin (Katrizky, 2006). *Charlatans in an italian landscape* di Dujardin è l'esempio più calzante della costruzione di uno stereotipo: la fusione in un unico quadro di rovine romane, paesaggio bucolico e scena dal colore popolare con un palcoscenico e una compagnia scalagnata di attori che recitano, suonano e cantano. Dujardin dipinse il quadro nel 1657, nel suo periodo francese, per un pubblico francese, dopo aver vissuto per anni in Italia: in quel quadro combinava l'*italianità* in tutti i suoi ingredienti e, per quanto ci riguarda, i frammenti che concorreranno a costruire la leggenda della *Commedia dell'Arte* così come è arrivata fino ai nostri giorni. Leggenda nata da visioni, ambiguità, luoghi comuni, incomprensioni da più parti.

Dopo il 1853, quando il Giappone fu costretto ad aprirsi all'Occidente e a ricostruire la propria immagine e identità alla luce della modernizzazione, anche il teatro fece parte del conglomerato culturale imposto dall'Occidente industrializzato e innestato nel paese. Nacquero nuove forme, spurie, come lo *shimpa*, vero e proprio braccio estetico della nuova ideologia, e lo *shingeki*, il "nuovo teatro", in cui si mettevano in scena Shakespeare, Ibsen, Molière, Chekov, secondo canoni occidentali. Come riconosce Christopher Balme attraverso un'illuminante analogia,

But how and under what conditions did this come about from? A crucial role, I argue, was played by the openness of Western forms. To take an analogy from digital culture we could say that Western theatre was open source; its forms and practices could be easily adapted to local conditions and there was no particular dependency between software and hardware, although in practice the hardware (the proscenium theatre) was imported too. (Balme, 2017: 43)

Ma la *Commedia dell'Arte* non è stata fra le pratiche teatrali occidentali ad essere assorbite in Giappone. E questo per diverse ragioni. La prima è che in epoca Meiji la *Commedia dell'Arte* delle origini aveva cambiato pelle e si era evoluta: quella *Commedia dell'Arte* detta "all'improvvisa" era già stata sepolta da almeno un secolo. Certo era entrata nelle opere di Molière, di Goldoni, di Beaumarchais, si era ibridata con altre forme di teatro come in un sistema carsico, ma non esisteva più la *Commedia* di Alberto Naselli, Barbara Flaminia, Vittoria Piissimi, Tristano Martinelli, Vincenza Armani, Pier Maria Cecchini, Flaminio Scala, degli Andreini e dei Fiorilli, di Evaristo Gherardi, Domenico Biancolelli, Luigi Riccoboni. La seconda ragione è che ne stava nascendo proprio in quegli anni una nuova leggenda con la pubblicazione di *Masques et Bouffons* di Maurice Sand (1862) che l'avrebbe consegnata, a partire dallo stesso titolo, ad un canone minore. La terza ragione è perché, come abbiamo visto, si trattava di un "teatro italiano delle origini", non percepito nelle sue forme evolutive contemporanee e l'immagine dell'Italia era filtrata attraverso la visione di altri paesi europei. In ultimo un quarto motivo che porta in sé una doppia valenza: una *tradizione* teatrale non sarebbe stata congruente con i fondamenti ideologici del *modernismo* e, di conseguenza, l'avrebbe avvicinata troppo a quel Giappone del passato che l'epoca Meiji e l'ideologia del *bunmei kaika* cercava di negare.

Lost in translation: tra Marco Polo e Sophie Coppola passando per Lemuel Gulliver

Oggi non più di dodici ore di volo separano qualsiasi città europea dotata di aeroporto da Tokyo. Per tutto il corso del viaggio una mappa virtuale permette di seguire l'evoluzione del percorso, la traversata aerea della Siberia e del Mar della Cina. All'epoca della navigazione a vela, non più di centoventi anni fa, la traversata dall'Europa al Giappone si calcolava in mesi se non in anni. La lontananza, l'infinita lentezza del viaggio, ha certo, nel tempo, offerto il vantaggio di aprire le porte dell'immaginazione e, spesso, dell'affabulazione. La Chipango di Marco Polo, la terra oltre il Regno di Mezzo (la Cina), oltre il mare, oltre...

Verso il 1543 un gruppo di mercanti portoghesi approdarono a Tanegashima, piccola isola al sud di Kyushu. Sei anni più tardi, il 15 agosto 1549, sbarcava a Kagoshima Francisco Xavier, gesuita navarrese di cui si celebra la santità nel calendario cristiano, non per commerciare con gli abitanti di Chipango ma per evangelizzarli. Restò due anni in Giappone, visitò Kyoto distrutta dalle guerre civili e fondò diverse comunità cristiane. Così come Hernàn Cortés al suo arrivo nel Nuovo Mondo, Francisco Xavier aveva bisogno di qualcuno che lo introducesse. Allo stesso modo del conquistatore del Messico, la priorità del gesuita fu quella di cercare un interprete prima ancora di giungere a destinazione. Cortés si servì dell'india Marina, dopo averle insegnato i rudimenti del castigliano, per spiegare a Montezuma che lui, l'uomo bianco che veniva dal mare, era davvero quel dio Quetzacoatl che da secoli gli Aztechi stavano aspettando. Francisco Xavier, al contrario, non dovette insegnare

la sua lingua a nessun abitante dell'arcipelago, anzi la apprese da Anjiro, un giapponese cui un lungo soggiorno nelle Molucche e a Goa aveva permesso di imparare il portoghese. Il primo europeo a conoscere il giapponese fu dunque allievo del primo giapponese a conoscere una lingua europea. L'iniziativa linguistica, spiazzante, per una volta non era venuta dall'Europa. Sospettoso nei confronti del lessico che gli offriva il buddhismo in fatto di religione o di metafisica, Francisco Xavier credette opportuno inserire un giorno nella conversazione il termine latino, o portoghese, "Deus" senza riuscire poi a capacitarsi della generale ilarità provocata. Le regole della pronuncia giapponese avevano trasformato di fatto "Deus" in "Deusu", impossibile da distinguere da "daiusu", "grande menzogna", "cosa molto ridicola". Francisco Xavier scoprì con ammirazione che in Giappone una parte considerevole della popolazione sapeva leggere e scrivere, ma rimase disorientato dai sistemi grafici in uso nell'arcipelago, che lo stupirono. Chiedendo ad Anjiro perché mai usassero scrivere dall'alto verso il basso e non invece alla maniera occidentale, da sinistra verso destra, la risposta dell'interprete fu concisa e convincente: "Perché non siete piuttosto voi a scrivere nel nostro modo? La testa sta in alto e i piedi in basso". Immagine netta per incrementare da subito leggende di "mondi alla rovescia". Francisco Xavier annotava che "quando parlano non si comprendono ma quando scrivono riescono a capirsi attraverso la scrittura: conoscono la significazione delle lettere anche se le lingue rimangono fra loro diverse" (Lidin, 2002).

Lemuel Gulliver, il celebre personaggio di Jonathan Swift, inizia il suo terzo viaggio, al solito, con un naufragio e prima di giungere a *Laputa*, prima tappa di un lungo itinerario che lo avrebbe portato molto vicino al Giappone, viene fatto prigioniero da un gruppo di pirati capeggiati da un giapponese fra i cui sottoposti vi è un pirata olandese:

I observed among them a Dutchman, who seemed to be of some Authority, although he were not Commander of either Ship. He knew us by our Countenances to be Englishmen, and jabbering to us in his own Language, swore we should be tyed Back to Back, and thrown into the Sea. I spoke Dutch tolerably well; I told him who we were, and begged him in Consideration of our being Christians and Protestants, of neighboring Countries, in strict Alliance, that he would move the Captains to take some pity on us. This inflamed his Rage; he repeated his Threatnings, and turning to his Companions, spoke with great Vehemence, in the Japanese Language, as I suppose; often using the Word Christianos.

The largest of the two Pyrate Ships was commanded by a Japanese Captain, who spoke a little Dutch, but very imperfectly. He came up to me, and after several Questions, which I answered in great Humility, he said we should not die. I made the Captain a very low Bow, and then turning to the Dutchman, said, I was sorry to find more Mercy in a Heathen, than in a Brother Christian.

Lemuel Gulliver risponde al capitano giapponese, che gli parla in una *lingua franca* benché imperfetta, con grande *umiltà*. E i due riescono a comprendersi. Quanto meno tendono ad intuirsi cercando, innanzi tutto, di ascoltarsi. Non è cosa da poco. Così come non è cosa da poco tentare di andare oltre le somiglianze e le ambiguità linguistiche che nascondono spesso incomprensioni fatali: il *daiasu* di Francisco Xavier e Anjiro con intenzioni diverse, sonorità simili ed esiti disastrosi. Ma anche, per tornare in campo teatrale, a quanti continuano a mettere in relazione diretta il *Tarōkaja* del Kyōgen con l'*Arlecchino* della *Commedia dell'Arte* o viceversa: li possiamo avvicinare, certo, ma non sono in relazione. E la presunta somiglianza crea ambiguità, incomprensione. Mi rivolgo all'altro attraverso la mia lingua e, ancora una volta, tengo in mano uno specchio che non fa altro che riflettere la mia immagine impedendomi di vedere oltre. Nella ricerca di un incontro, nella tensione dovuta al tentativo reciproco di incontrarsi, può esserci interesse. È necessaria la ricerca di una *lingua franca*, diversa da quella parlata da ciascuno dei due che, insieme, concentri e annulli le differenze. Sarebbe questo un passo fondamentale per il reciproco riconoscimento ed un fertile terreno d'incontro. Al contrario, il tentativo di intesa cercando i punti comuni di contatto, gli *universali*, porta a livellare le differenze fino ad annullarle, eliminandone la ricchezza. Non è altro che intestardirsi nella volontà di decifrare i suoni degli echi di una lingua sconosciuta. E non potremmo individuare noi stessi se, ricorrendo allo *sguardo dell'altro*, ne ritrovassimo uno specchio.

Per cercare una *lingua franca* abbiamo bisogno di fare piazza pulita, per quanto possibile, di tutte le narrazioni "di seconda" e addirittura di "terza mano", sedimentate nel tempo e fatte costantemente rimbalzare in un gioco prismatico e labirintico acquisendo lo *status* di mito: la *Commedia dell'Arte* mediata dalle avanguardie del primo Novecento, al pari delle visioni dei "teatri orientali", per dar vita alle proprie aspirazioni di rinnovamento; le nebbie di una presunta tradizione alla quale rifarsi; la leggenda di un'ancestrale purezza da recuperare e da consegnare alla contemporaneità; la modellizzazione di una forma teatrale su un'idea imagologica di paese (la *Commedia dell'Arte* come specchio dell'*italianità*); infine, l'invenzione contemporanea di una presunta "autenticità" modellizzante da far risalire a secoli passati (XVI? XVII? O forse XVIII secolo?) alla quale fare continuo riferimento.

Alcuni anni fa, in un incontro internazionale in una importante università del Nord America, incontro che riuniva diverse personalità, esperti, pedagoghi che si occupano di *Commedia dell'Arte*, durante una lezione uno degli esponenti maggiormente conosciuti della pedagogia della *Commedia* si infuriò, perse letteralmente le staffe, perché dopo aver fatto una rapidissima dimostrazione della sedicente "marcia dello zanni", saltellando prima su una gamba e poi sull'altra, un giovane studente non aveva tenuto la gamba in aria esattamente a 45 gradi di inclinazione così come gli era appena stato insegnato. Ora, la gamba in aria con il ginocchio inclinato di 45 gradi

era una pura invenzione dell'eminente pedagogo che nascondeva la volontà di codificare un movimento canonizzandolo e concedendogli un'aura di immutabilità. In nessuno scritto di comici dell'Arte, in nessun trattato d'epoca sull'arte dell'attore in commedia – penso, ad esempio, a Pier Maria Cecchini o Luigi Riccoboni –, in nessuna lettera fra attori, in nessun canovaccio di *Commedia* si troverà mai questo genere di codificazione, almeno fino ad oggi. Come non si troveranno neanche dizioni come “la posizione dello Zanni in combattimento” o “la posizione dello Zanni a riposo”, come ho avuto modo di udire nel corso degli anni da altri illustri pedagoghi che girano il mondo insegnando “la vera e genuina”, l’“autentica”, “really italian” *Commedia dell'Arte*.⁵

Su questa enorme menzogna, ancora una volta attraverso ripetute sedimentazioni, si è arrivati a far credere che quella sia “la” *Commedia* esportandola nel mondo. Dietro a quella stranissima, e ridicola, idea della gamba alzata e piegata a 45 gradi così come dietro alla figura dello “Zanni in posizione di combattimento”, c'è la sedimentazione di un'altra menzogna direttamente legata all'iconografia alla quale la sedicente “autentica” *Commedia dell'Arte* si richiama. Mi riferisco in particolare alle immagini fantastiche, di “colore locale”, di schizzi di disegno da *Grand Tour*, quali sono *I Balli di Sfessania* di Jacques Callot. Quelle stampe, soprattutto se confrontate con il ben più documentale *Recueil Fossard*, non sono altro che una interpretazione fantasiosa di un'artista. *I Balli di Sfessania* non sono un documento iconografico di riferimento, ma vanno associati al genere della pittura grottesca al pari dei buffoni disegnati dallo stesso autore nella raccolta de *Les Gobbi*. Le figure in primo piano de *I Balli di Sfessania* sono una gustosissima interpretazione frutto di un ricordo da *Grand Tour* del loro autore e nascondono solo nella parte in secondo piano, sullo sfondo, nelle scene che vi si narrano, un documento iconico. La gamba alzata a 45 gradi del pedagogo italiano prende in considerazione solo la figura in primo piano, l'interpretazione giocosa di Jacques Callot, e ne fa un documento, la semantizza fissandola come icona della *Commedia dell'Arte*, costruendone e alimentandone così una falsa *tradizione* e congelandola in una forma museale.

E a questo genere di “falsi iconici” accompagnati agli scritti di Maurice Sand, alle sperimentazioni di Meyerhold, ai desideri di rinnovamento di Copeau e, infine, ai pedagoghi della “gamba alzata a 45 gradi” che si deve la grande menzogna della *Commedia dell'Arte* così come ci è stata trasmessa dalla seconda metà del XX secolo fino ai nostri giorni. Come ricordava il compianto Roberto Tessari,

⁵ Ancora oggi è possibile trovare siti internet che pubblicizzano corsi di *Commedia dell'Arte* accompagnandoli con queste parole: “In the absolute respect of all the historical data our reconstruction is unique and original in the precise relationship between the design of the bodies and the quality of their relation with the external environment, and therefore with the anthropological principles of the characters. From this basis they originate both an innovative process of definition of the voices, and a solid and progressive training of preparation to the scenic composition and the improvisation. The “new” *Commedia dell'Arte* moreover finds and underlines all the points of contact and exchange with the formalized theatres of all the world, in a trans-cultural creative perspective.”

Fare piazza pulita, eliminare tutte le scorie che impediscono di vedere la Commedia dell'Arte come si trattasse di una figura geometrica complessa capace di irradiare luminosità diverse. Non esiste, quindi, “una” commedia, “un” dispositivo fenomenologico, “un” codice normativo (ammesso che quest’ultimo sia mai esistito), così come non esiste “un canone”. Le avanguardie, ponendo in valore maschere, tipi, schematismi corporali e improvvisazione, non tenevano conto di quanto invece oggi viene riconsiderato come essenziale al fenomeno in questione: le abitudini comportamentali e produttive tipiche dei suoi esponenti – ad esempio: nomadismo, modalità di composizione del repertorio, abitudine a talune forme di improvvisazione, etc. – che continuano a distinguere parte delle *routine* teatrali fino ai nostri giorni. (Tessari 2013: VIII)

Certo, risuonano le parole dell’altrettanto compianto Ferdinando Taviani: “la storia della Commedia dell’Arte è forse la storia del suo mito e nient’altro” (Taviani – Schino, 1982: 295). Eppure questo mito si è protratto fino a noi, ha travalicato frontiere e culture e si nasconde in quei due termini che Nomura Kosuke riportava costantemente: “collaboration” e “improvisation”. Riprendendo il pensiero di Ferdinando Taviani e di Mirella Schino:

Un solo elemento attraversa sempre apparentemente uguale i disparati fenomeni e i diversi momenti di teatro raccolti nell’idea di Commedia dell’Arte: l’improvvisazione. Sembra essere questo il nocciolo reale di quell’immagine ideale di teatro emanata – soprattutto nell’emigrazione – dalle multiformi attività dei comici italiani. I loro disparati teatri sarebbero, cioè, riconducibili ad un’unica varietà, ad una specificità che li apparenta, poiché il tema dell’improvvisazione, dalla metà del Cinquecento alla fine del Settecento, offrirebbe una continuità tale da giustificare che, a dispetto di ogni altra considerazione, si parli di un teatro unitario, di uno stile, forma o genere preciso. La tecnica dell’improvvisare, dagli italiani – soli fra tutti – posseduta, sviluppata, trasmessa di generazione in generazione, costituirebbe il segreto della Commedia dell’Arte, sia esso un semplice segreto di fabbricazione o un più sostanziale segno di saggezza teatrale (Taviani – Schino, 1982: 309)

Ma quel “segreto di fabbricazione”, si è evoluto nel tempo, modificandosi, adattandosi, mutuando elementi e arricchendosi. Era *fatto* teatrale e *saggezza* teatrale e pertanto *sapere* teatrale, materiale in movimento, capace di reinventarsi costantemente. Riprendendo ancora le parole di Roberto Tessari,

Se appare evidente che il fascinoso atto dell’improvvisazione teatrale, al pari di quella poetica, debba svilupparsi seguendo con attenzione i parametri di una tecnica particolare, non andrà dimenticato che quest’ultima non permane ognora uguale a se stessa, bensì conosce, nel tempo, significativi mutamenti. (Tessari, 1969: 225)

È un cambio di prospettiva che presuppone un sapere teatrale antico e sedimentato. Eppure, almeno per quanto riguarda la *Commedia dell'Arte* in Italia, si tratta di un sapere che è riuscito a riconoscersi, quasi paradossalmente a rigenerarsi, attraverso l'invenzione di una tradizione, come insegna Eric Hobsbawm:

'Invented tradition' is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past. [...]. However insofar as there is such reference to a historic past, the peculiarity of 'invented' traditions is that the continuity with it is largely fictitious. In short, they are responses to novel situations which take the form of reference to old situations, or which establish their own past by quasi-obligatory repetition. (Hobsbawm – Ranger, 1983: 1-2)

Re-invenzione di una tradizione, quindi, e re-invenzione a noi contemporanea così come altre re-invenzioni hanno avuto luogo nel corso dei secoli per un teatro che non si è mai voluto né dichiarato come modello replicabile, ma che ogni volta si è presentato come funzionale a modellizzazioni e a nuove generazioni. Non modello, ma modellizzante. Per quanto riguarda la *Commedia dell'Arte* non si tratta di una storia continua, ma frammentata, disseminata di fratture di cui si è persa la memoria e che ogni volta hanno germinato, poi attecchito, germogliato e fatto sbocciare altre forme, sempre contemporanee (Fisher-Lichte, 1990: 284). Se c'è relazione fra *Arlecchino* e *Tarōkaja* si tratta di relazione analoga, ma fra *Arlecchino* e *Charlot*⁶ o fra un *canovaccio* della *Commedia dell'Arte* e una serie televisiva americana, la relazione è omologa.

Deve quindi essere rivista nel suo inestimabile valore storico di re-invenzione e di insemminazione, quale crocevia fondamentale di una rigenerazione, artistica e impresariale, la messa in scena di Giorgio Strehler per il Piccolo Teatro di Milano, nel 1947, del *Servitore di due padroni* di Carlo Goldoni. La sua straordinaria fortuna dal suo debutto ai nostri giorni, pur con le sue tante revisioni, ne ha fatto uno spettacolo icona della *Commedia dell'Arte* nel mondo. Tuttavia l'enorme successo ha ingenerato l'enorme ambiguità, alimentata spesso da molti pedagoghi "di seconda mano", che nel *Servitore* di Strehler si nascondessero gli stilemi attoriali e le forme espressive della *Commedia dell'Arte*, la gestualità, la vocalità, il ritmo scenico, in una parola lo *style de jeu*, tramandati da generazioni e da generazioni gelosamente custoditi. Con la messa in scena del *Servitore*, non è stato rigenerato uno stile d'azione chiuso in sé e al quale tutti gli attori del genere devono conformarsi. Come ricorda Alice Bragato,

⁶ Il personaggio di Charlie Chaplin *The Tramp*.

Il lavoro di Strehler con *Arlecchino servitori di due padroni* fu qualcosa di eccezionale sotto vari aspetti, perché se i russi, nel recupero della Commedia dell'Arte, avevano trovato un mezzo per sperimentare le loro teorie, la propria estetica avanguardistica, il maestro della regia italiana andò oltre, permettendo all'*improvvisa* di tornare ad essere quello che era alle origini: un prodotto commerciale. Se da un lato, infatti, egli dà vita ad un autentico "metodo", ossia la creazione di una nuova pedagogia teatrale che riuniva in sé le moderne teorie sul corpo attorico ed il recupero della tradizione dell'Arte con l'approfondimento del concetto d'improvvisazione e lo studio degli antichi canovacci, una fusione, cioè, tra passato e futuro, dall'altro Strehler, a differenza di un Vachtangov o di un Meyerhold', non dimentica che la Commedia dell'Arte implicava anche il concetto di professionismo e dunque, di conseguenza, di spendibilità. I comici dovevano poter vivere della loro arte e per questo furono definiti dai loro contemporanei, con una connotazione spesso dispregiativa, "mercenari" e fu perciò in questa prospettiva – naturalmente, in questo caso, scevra di ogni giudizio di valore – che il regista del *Piccolo* fece del suo *Arlecchino* uno spettacolo accessibile a tutti, addetti ai lavori e pubblico comune. Con Strehler, la rinascita della Commedia dell'Arte può dirsi completa. Da qui in poi, in Italia e all'estero, essa tornerà ad essere un'arte pienamente viva (Bragato, 2015: 120-121)

La *Commedia dell'Arte* di Strehler, spazio semiotico aperto, si rigenera e si reinventa attraverso le stesse caratteristiche che hanno permesso, nel tempo ad altre forme del teatro europeo di rigenerarsi a loro volta attraverso le tante metamorfosi della *Commedia dell'Arte*. Per Strehler la *Commedia dell'Arte* era lo spazio dell'ibridazione, il luogo fisico degli incroci e delle mutazioni, materiale organico da plasmare e da utilizzare in scena, per la scena. In quella del *Servitore* sono stati inventati stilemi gestuali propri, in buona parte dovuti alle qualità degli attori che definivano la troupe, che non hanno nulla a che vedere con stilemi di *Commedia dell'Arte* presenti in altri lavori firmati dallo stesso regista. Strehler ha inserito due personaggi della *Commedia dell'Arte* nella sua versione del 1977 della *Tempesta* di Shakespeare facendo di *Trinculo* un *Pulcinella* e di *Stephano* un *Brighella*. In uno scambio epistolare dell'agosto del 1977 con Agostino Lombardo, che con lui si era occupato della traduzione in italiano del capolavoro shakespeariano, Strehler rifletteva sul fatto che le caratteristiche di *Pulcinella* corrispondevano a quelle di *Trinculo*, personaggio eccessivo, passivo, timoroso, così come quelle di *Stephano*, un maggiordomo ubriacone, potevano riportare a quelle di *Brighella*. In quella coppia, Strehler cercava i meccanismi - ritmici, linguistici - di una coppia comica. A questo - e non a difendere stili di gioco definiti e ripetibili - serviva a Strehler la *Commedia dell'Arte*. E terminava la sua lettera all'amico traduttore con una frase definitiva: "il palcoscenico definisce tutto, senza pietà".

Giorgio Strehler aveva colto l'essenza della *Commedia dell'Arte* e della sua supposta tradizione ciò che rimane e che è pervenuto fino a noi dalla seconda metà del XVI secolo: il teatro dei professionisti che utilizzavano al

meglio tutte le loro abilità; la maschera come sinonimo di tipo; la varietà linguistica e quindi la diversità delle sonorità; il repertorio e l'abilità dell'attore di farne uso (l'improvvisazione); gli scenari (i *canovacci*) come forma drammaturgica prototipica; l'interconnessione fra aspetti drammaturgici e capacità performative; e, infine, il primato del palcoscenico ovvero dell'incontro con il pubblico.

A questo punto pare chiaro che per quanto riguarda la *Commedia dell'Arte* si può solo parlare di una presunta tradizione o, quanto meno, di una tradizione che si rigenera costantemente a contatto con la realtà – storica, culturale – con cui viene a contatto. Allo stesso modo per parlarne non si può utilizzare il termine di “autenticità” per la semplice ragione che non si tratta di una realtà univoca, ma in costante mobilità e mutamento e che fa della sua adattabilità la sua cifra. Risulta impossibile, nell'incontro fra la *Commedia dell'Arte* con qualsiasi arte performativa orientale, così come con qualsiasi pubblico, parlare quindi di maggiore o minore familiarità o vicinanza. Analogamente risulta impraticabile sovrapporre paradigmi. Non si tratta più di capire cosa nella *Commedia dell'Arte* ci sia *familiar* o *unfamiliar*, ma di cosa possiamo cogliere da un'essenza di una forma teatrale che è andata mutando e, conoscendone le mutazioni, come possiamo utilizzarla per continuare a creare teatro che abbia vitalità. Certo occorre creare le condizioni, il contesto in cui sia resa possibile da un lato la funzione dell'adozione, e dall'altro il processo stesso di adozione. Come spiega Juri Lotman per introdurre il concetto di *semiosfera*, ovvero quello spazio semiotico in cui un incontro fra due culture è reso possibile: “the process of 'infection' needs certain external conditions to bring it about and needs to be felt to be necessary and desirable. As with any dialogue a situation of mutual attraction must *precede* the actual contact” (Lotman, 1990: 147). L'unica attrazione possibile rimane quella legata alla scoperta. Se pubblici e teatranti occidentali, italiani compresi, immaginano di avere maggiore familiarità con la *Commedia dell'Arte* rispetto a quelli provenienti da altre culture, è solo perché nella loro cultura teatrale contemporanea ne appaiono in qualche modo gli echi. Non vi è stata da parte dei comici dell'Arte la volontà di trasmettere i propri “segreti” alle generazioni future per il mantenimento di una purezza artistica o di un livello estetico (Rimer – Yamazaki, 1984). Se trasmissione c'è stata, è stata quella propria della cultura orale con tutte le metamorfosi che comporta nel momento del passaggio, una conoscenza trasmessa *in bottega*, artigianale, esperienziale, destinata a perire se non trasmessa a sua volta nella sua modificazione. Gli stessi trattati sull'arte dell'attore (Pier Maria Cecchini, Luigi Riccoboni) racchiudevano consigli per l'arte teatrale e non per una sua forma specifica: i comici dell'Arte erano professionisti che passavano spesso da un genere all'altro, dalla farsa alla tragedia, alla pastorale fino alla nascente Opera. Ciò che di scritto ci è giunto sono note, appunti, polemiche, libri pubblicati talvolta più per riconoscimento sociale che per vocazione intellettuale, in una sorta di grande movimento *open source*:

Dal disordinato intersecarsi dell'asse ereditario verticale, legittimato spesso dalla stampa e dal sangue paterno, con le mutazioni trasversali della tradizione manoscritta (ma anche orale), nacquero i repertori di molte compagnie e anche di molti attori singoli. Così le edizioni a stampa di canovacci e di commedie scritte per esteso furono da una parte il prolungamento di una tradizione pluriennale di intrecci e di tipi ricevuti dalle generazioni precedenti e dalla edizioni cinquecentesche; dall'altra quei libri furono anche la registrazione, sotto il nome di un autore, del patrimonio accumulato grazie ai prestiti di singoli attori: i quali, per parte loro, non potevano dirsi rispetto ad un *lazzo* e a una tirata, più proprietari e autori di quanto non lo fossero rispetto alle sentenze di San Tommaso. [...] Alcune opere a stampa, sebbene firmate, conservano tracce evidenti di addizioni successive eseguite per linee trasversali. E tali addizioni quasi sempre dipendono da banali accidenti. Non sono il risultato di una strategia compositiva, studiata a tavolino, rispondente a criteri d'autore. Anche qui l'autore non c'entra. Mette solo la firma. I modi e i tempi delle addizioni dipendono da fattori esterni, da incidenti di percorso delle compagnie, da opportunità pratiche, da meschini calcoli. (Ferrone, 1993: 199-200)

*Two points of view are not mixed, but set against each other dialogically*⁷

La nozione di "teatro interculturale", così come è stata elaborata (Pavis, 1990; Fischer-Lichte – Riley – Gissenwehler, 1990) e successivamente rivista (Lo – Gilbert, 2002), indica generalmente un rapporto di incontro, di contaminazione o di semplice contatto fra due realtà culturali, una *source culture* e una *target culture*, che si incontrano in un rapporto di pari dignità. In questa idea di corrispondenza reciproca, però, si è sempre andati ad indicare l'incontro di culture in cui una delle due era occidentale. Nel suo *Théâtre au croisement des cultures*, Patrice Pavis ne delimita il campo introducendo anche le nozioni di "intraculturale", "transculturale", "ultraculturale", "preculturale", "postculturale" e, infine, "metaculturale" (1990). Ma se con la prima nozione, "intraculturale", vengono solitamente prese in considerazione esperienze collegate all'incontro fra culture teatrali extra-occidentali genericamente intese (e allora anche un confronto fra due tradizioni teatrali provenienti dall'India, pur fra loro estremamente distanti, vengono fatte rientrare in questa categoria così come, ad esempio, parte delle ricerche e dei lavori di Tadashi Suzuki), con le seguenti il rapporto è bipolare, possibilmente dialogico ma sostanzialmente vettoriale, da una *source culture* e una *target culture*. E in questi casi uno dei due poli, con cui bisogna quindi confrontarsi, è occidentale. Certo, la *source culture* e la *target culture* non vengono mai fuse in una: c'è sempre un modello di traduzione sotteso al trasferimento culturale

⁷ Bakhtin, 1981: 360

che si manifesta attraverso la messa in scena, lo scambio interculturale, ecc. e dovrebbe sempre essere possibile operare la ricostruzione per decifrare la cultura d'origine.

Ogni performance interculturale si misura con il proprio teatro e con le tradizioni *altre* da cui ha tratto gli stilemi, tuttavia frequentemente nasconde un'appropriazione occidentale dell'*Altro*. L'asimmetria del rapporto consiste spesso in quanto è concesso alla cultura occidentale e alla cultura *altra*: alle culture occidentali l'universalismo, il particolarismo a tutto il resto. Vale a dire che le "performance interculturali" che utilizzano un testo occidentale (Shakespeare, Ibsen, Chekov, Sofocle...) partecipano del suo universalismo, mentre le "tradizioni dell'arte dell'attore" esprimono il "particolarismo" delle altre culture (Fischer-Lichte, 2017: 18). E questo si traduce, spesso, in una presa in prestito di modalità, tecniche espressive, discipline, codici, arti trapiantate in un'altra cultura per mettere in valore, sotto un'ottica diversa, il proprio teatro. Il teatro *altro* non occupa quindi un interesse di primo piano, l'obiettivo non è quello di avvicinare o *familiarizzare* il pubblico con una cultura straniera, ma di trasformare la tradizione straniera inserendola in un quadro di rinnovamento, in misura maggiore o minore, del proprio teatro. Se quindi da un lato si afferma la parità fra le diverse culture teatrali negando antiche classificazioni istituite dal colonialismo e dall'imperialismo, dall'altro si decreta il dinamismo - e l'universalismo - di una in particolare e la stabilità, la generica omogeneità e la fissità delle altre. In questo senso c'è chi ha proposto di rivedere il concetto di "teatro culturale", quando *vettorializzato* da una cultura *altra* in direzione occidentale, in *hegemonic Intercultural theatre* (HIT) per gli artisti teatrali occidentali "from W.B. Yeats and Antonin Artaud to Peter Brook, Ariane Mnouchkine, and Robert Wilson, [who] have been criticized for Western appropriations of non-Western cultural forms in service of falsely universalizing claims that extend rather than intervene in imperialist cultural agendas." (Fanfan – Knowels, 2011).

Come metteva in evidenza Erika Fischer-Lichte:

Thus it seems useless to refer to the theoretical concepts and vocabularies of translation to describe and assess intercultural performances. This is because the intercultural performance does not take the foreign text or even the foreign culture as the point of departure to be communicated by the own theatre culture. Rather, it stems from the needs and demands of the own theatre, the own culture. That is to say, the foreign text all the foreign theatrical conventions are chosen according to the relevance to the situation in question; transformed and re-planted. It makes little sense, therefore, to speak of the source-text and the target-text, even less of a *source-culture* or *target-culture*, as should be the case when the foreign is to be communicated in translation. This is due to the fact that the source culture and the target culture are one and the same thing, i.e. the own culture. The path towards foreign traditions which the intercultural performance treads

appears to be a tactical strategy towards solving specific aesthetic-theatrical and social-cultural problems, towards bringing together town and the rural theatres, towards capturing a new section of the public as audience, towards affirmation of their own cultural identity, towards promoting modernization and industrialization, towards the call for the universal communication and so on. The adoption of elements from foreign theatre traditions in the intercultural performance is consequently not to be seen and understood as the process of a translation but is perhaps better misheard as a process of productive reception. (Fischer-Lichte, 1990: 284)

Se però nell'enunciato "interculturale" al posto di una cultura e una tradizione teatrale extra-occidentale, intesa come uno dei due poli estremi dell'asse *source culture / target culture*, andiamo a porre la *Commedia dell'Arte*, entriamo in un cortocircuito concettuale: è una re-invenzione di una tradizione occidentale che viene spesso presa in considerazione come riferimento culturale *altro* dalla stessa cultura teatrale occidentale. Nel linguaggio della zoologia si usano due termini per distinguere due tipi di affinità fra gli organi: "analogia" e "omologia". Due organi si dicono "omologhi" quando si può dimostrare che hanno una struttura simile o che sono in relazione strutturale simile. Il naso di un umano è omologo alla proboscide di un elefante, perché nell'un caso come nell'altro sta nella stessa relazione formale con altri organi: gli occhi, la bocca. Ma la stessa proboscide dell'elefante è "analogica" alla mano dell'uomo perché ne ha le stesse funzioni. Mutuando il linguaggio della zoologia, potremmo dire che la *Commedia dell'Arte* assume affinità *analogica* nei confronti delle arti tradizionali dell'Oriente, in quanto ritenuta "tradizione" dell'arte dell'attore pur essendone una re-invenzione, e *omologica* rispetto alla tradizione teatrale occidentale perché stemperata al suo interno.

Nella sua doppia natura *analogica* e *omologica*, la *Commedia dell'Arte* nasconde la sua *ri*-generazione, la sua *ri*-scoperta e la sua costante *ri*-modellazione in quanto diluita in tutto il teatro occidentale, se non negli stilemi quanto meno nelle modalità. Nel suo essere diluita nella più ampia tradizione teatrale occidentale, nell'averla permeata, la *Commedia dell'Arte* entra direttamente in relazione metonimica con essa e non ne è più riconoscibile, ammesso che lo fosse in precedenza.

Per meglio comprendere questa prospettiva è necessario rifarsi alla concettualizzazione delle cosiddette culture ibride o all'ibridazione fra le culture. Riprendendo qui la lezione di Mikhail Bachtin, il semiologo russo, mutuandolo dal linguaggio della genetica, descrive l'"ibridazione" come

a mixture of two social languages within the limits of a single *utterance*, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousness, separated from one another by an epoch, by social differentiation or by some other factor. [...] *We may even say that language and languages change historically*

primarily by means of hybridisation, by means of mixing of various "languages" co-existing within the boundaries of a single dialect, a single national language, a single branch, a single branch of such branches, in the historical as well as paleontological past of languages - but the crucible for such mixing always remain the utterance. (Bakhtin, 1981: 358-359; corsivo mio)

In altre parole, seguendo le parole di Bakhtin, possiamo andare a sostituire l'occorrenza "utterance" con "teatro occidentale" e applicare l'intera definizione al nostro discorso. Non si tratta di "sincretismo", ovvero di una nuova forma dovuta alla fusione di due o più preesistenti, ma della ri-modellazione di quelle forme dovuta al contatto. La *Commedia dell'Arte* ha *ibridato* il teatro occidentale adattandosi nel confronto fra culture teatrali dell'Occidente, diluendosi, stemperandosi e rimodellandosi in un costante processo di *semiosi aperta*. La sua natura consiste nella sua costante metamorfosi e nella sua ininterrotta ibridazione, che ne disperde nel tempo i caratteri genetici. Non nella fissità, ma nella sua capacità di adattamento, sicuramente anche legato ad un principio di sopravvivenza dei suoi interpreti, stava e sta la sua vitalità.

La *Commedia dell'Arte* attraverso il movimento dei suoi professionisti in tutta Europa, nel corso del XVI e XVII secolo, è stata il veicolo di irradiazione di nuove modalità del farsi del teatro ridefinendone ogni volta i confini. È per sua stessa natura materia teatrale *ri-teatralizzabile* e adattabile: si modifica in relazione al pubblico, alla cultura, al contesto storico, politico, sociale cui va incontro. Non si arresta di fronte alle barriere linguistiche, ma crea il *grommelot!* Certo ci deve essere il contesto adatto, il terreno fertile affinché il dialogo sia reso possibile. E, in questo senso, la *Commedia dell'Arte* proprio in quanto "teatro d'esportazione", nato per il mercato, prepara il terreno pedagogico all'adattabilità eliminando le barriere e i confini e nel cercare un luogo comune di intesa attraverso le maschere come tipologie universali, la struttura drammaturgica modulabile, la versatilità linguistica, l'importanza data alla comunicazione non verbale dettata dalla necessità di comprendere ed essere compresi, propria di una forma teatrale votata all'esportazione fin dalle sue origini (l'Italia è un paese dall'enorme varietà linguistica). Se non identificata nella sua ridicola forma museale, la *Commedia dell'Arte*, innanzi tutto intesa come professionismo e cioè come teatro che va verso il pubblico, è sempre stato un acceleratore dinamico all'interno della cultura teatrale con cui ha avuto modo di confrontarsi creando non una traduzione uno-a-uno dalla "tua" lingua alla "mia", ma uno spettro di interpretazioni sempre suscettibile di possibili nuove letture.

Tornando all'assonanza con il linguaggio della zoologia, se vista in quanto tradizione la *Commedia dell'Arte* permette un maggior grado di corrispondenza (analogia) con le tradizioni dell'arte dell'attore orientale; se intesa invece come forma, modalità, che ha permeato il teatro occidentale, riesce a dialogare con l'Oriente per

omologia. In ogni caso, proprio per la sua doppia natura (analogica e omologica), essendo votata alla rigenerazione e alla costante attualizzazione, crea quello spazio liminale proprio di un teatro in continua evoluzione che Erika Fischer-Lichte definisce del *in betweenness*:

... lo stato di *in betweenness* capace di trasformare gli spazi, le discipline e gli oggetti di studio, oltre che il corpo di ciascuno, in una maniera che eccede ciò che è attualmente immaginabile. Intrecciando diverse culture performative, senza negare o omogeneizzare le differenze, ma de-stabilizzandole sistematicamente e invalidando così le loro autoritarie pretese di autenticità, il teatro come luogo dell'*in betweenness* è in grado di costruire realtà inedite, sostanzialmente altre – realtà del futuro, dove la condizione dell'*essere-fra* corrisponderà alla “normale” esperienza dei cittadini di questo mondo. Considerando l'esperienza estetica nei termini di un'esperienza liminale, acconsentiamo alla possibilità che gli spettatori possano subire determinate trasformazioni durante la fruizione. (Fischer-Lichte, 2017: 22)

La *Commedia dell'Arte* crea quindi, attualizzato, lo spazio della traduzione in cui tradizione, re-invenzione della tradizione e contemporaneità coincidono. E il suo training dell'attore sarà nuovo tanto per l'attore occidentale quanto per quello orientale. Non si tratta di entrare in una modellizzazione, una sterile stilizzazione, ma di recuperare tecniche e discipline utili. Anche qui una pedagogia *ibrida*. Gli attori di *Commedia dell'Arte* nel XVI secolo dovevano essere riusciti a costruirsi "grammatiche" tali da riuscire a "mascherare" il proprio corpo. Attraverso la loro metamorfosi riuscivano ad offrire al pubblico caratteri universali, facilmente riconoscibili e transitabili in un arco di tempo abbastanza lungo (almeno due secoli). Di tutto questo, quando nel 1947 Giorgio Strehler affidò a Marcello Moretti il ruolo di Arlecchino del *Servitore di due padroni*, non era rimasto più nulla. E Marcello Moretti, grazie al suo enorme talento, alle sue intuizioni e alle tecniche dell'attore che possedeva e, poi, alla maschera che Amleto Sartori confezionò per lui, riuscì a costruirne un corpo, una voce, un ritmo vitale. Utilizzò gli utensili dell'attore, dell'artigiano, del professionista dell'*Arte*.

Da quel primo viaggio in Giappone, nel 1992, sono successe tante cose. Nomura Kosuke non è più con noi ed è un amico di cui ho sempre vivo il ricordo. Ho continuato a viaggiare in Asia e in altre parti del mondo, sempre con le mie maschere di cuoio della *Commedia dell'Arte*. Ma il mio bagaglio nel tempo si è fatto sempre più leggero e ogni volta che parto lascio a terra uno specchio.

... But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth,
When two strong men stand face to face, tho' they come from the ends of the earth!

Rudyard Kipling, *The Ballad of East and West*

Bibliografia

BALME, CHRSTOPHER

2017 *Theatre and Globalization: Cross-Cultural Historical Perspectives*, in «Culture Teatrali - Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies», 26, Bologna, pp 41-50.

BAKHTIN, MIKHAIL MIKHAILOVICH

1981 *The Dialogic Imagination*, edited by Michael Holquist, University of Texas Press, Austin.

BEFU, HARUMI

2001 *Hegemony of homogeneity: An Anthropological Analysis of Nihonjiron*, Trans Pacific Press, Melbourne.

BHARUCHA, RUSTOM

1993 *Theatres and the World. Performance and the Politics of Culture*, Routledge, London.

BRAGATO, ALICE

2015 *Commedia dell'Arte. Voci, Volti, Voli. Poetiche. tradizioni tradite, maestri, teoretiche e tecniche della Commedia dell'Arte contemporanea* (a cura di Fausto Sesso), Moretti e Vitali, Bergamo.

CASARI, MATTEO

2020 *Improvvisazione italiana, codificazione giapponese: un percorso interculturale tra kyogen e Commedia dell'Arte*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), pp. 1 -10, Adi editore, Roma. <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> [data di consultazione: 05/11/2021]

CORONIL, FERNANDO

1996 *Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories*, in «Cultural Anthropology», Vol. 11, No. 1 (Feb., 1996), pp. 51-87

CRUCIANI, FABRIZIO

1995 *Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (ed altri scritti inediti)*, E&A Editori Associati, Roma.

DALE, PETER N.

1988 *The Myth of Japanese Uniqueness*, Routledge-Nissan Institute for Japanese Studies, London.

DE SETA, CESARE

2014 *L'Italia nello specchio del "Grand Tour"*, Rizzoli, Milano.

FANFAN, PENNY – KNOWLES, RIC

2011 *Editorial Comment: Special Issue on Rethinking Intercultural Performance*, in «Theatre Journal», LXIII, 2011, n. 4, p. I.

FERRONE, SIRO

1993 *Attori, mercanti, corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinquecento e Seicento*, Einaudi, Torino.

FISCHER LICHT, ERIKA

1997 *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, University of Iowa Press, Iowa City.

2001 *The Reception of Japanese Theatre by the European Avant-Garde (1900-1930)*, in S. Scholz Cionca – S.L. Leiter (eds.), *Japanese Theatre and the International Stage*, pp. 27-42, Brill Academic Pub, Leiden.

2014 *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, New York, Routledge, London.

2017 *Intrecci fra le culture performative ripensando il "teatro interculturale". Per un'esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo*, in «Culture Teatrali - Thinking the Theatre – New Theatreology and Performance Studies», 26, Bologna, pp. 10-27.

FISCHER LICHT, E. – RILEY, J. – GISSENWEHRER, M (eds.)

199. *The dramatic touch of difference: theatre own and foreign*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.

GRAMSCI, ANTONIO

1975 *Quaderni dal carcere*. Vol. 2, edizione critica a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino.

HOBSBAWM, ERIC, RANGER, TERENCE

1983 *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge (1987, tr. it. di Enrico Basaglia *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino).

IVY, MARILYN

1995 *Discourses of the vanishing. Modernity, phantasm, Japan*, The University of Chicago Press, Chicago and London.

IWABUCHI, KŌICHI

2002 *Recentring globalization. Popular culture and Japanese transnationalism*, Duke University Press, Durham and London.

KATRITZKY, MARGARET A.

2006 *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell'arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*, Rodopi, Amsterdam – New York.

KAWAMURA, NOZUMU

1988 *The concept of modernization re-examined by the Japanese experience*, in G. McCormack – Y. Sugimoto, *The Japanese Trajectory: Modernization and Beyond*, pp. 264-283, Cambridge University Press, Cambridge.

LIDIN, OLOF G.

2002 *Tanegashima. The arrival of Europe in Japan*, Nordic Institute of Asian Studies, Copenhagen.

LO JACQUELINE – GILBERT HELEN

2002 *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, in «TDR (1988-)», Vol. 46, No. 3 (Autumn, 2002), pp. 31-53.

LOTMAN, YURI

1990 *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, I. B. Tauris & Co., London.

MANGOLINI, FABIO

2105 *Despite everything, Commedia dell'Arte is alive in Italy. Long live Commedia*, in J. Chaffee – O. Crick (eds.), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, pp. 401-407, Routledge, London-New York.

MIN, TIAN

2018 *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre. The displaced mirror*, Palgrave MacMillan, London.

MIYAKE, TOSHIO

2010 *Occidentalismi. La narrativa storica del giapponese*, Cafoscarina, Venezia.

2018 *Il Giappone made in Italy: civiltà, nazione, razza nell'orientalismo italiano*, in M. Cestari – G. Croci – D. Moro – A. Specchio, *Orizzonti giapponesi: ricerche, idee, prospettive*, vol. 1, pp. 607-628, Aracne, Roma.

MORRIS-SUZUKI, TESSA

1995 *The invention and reinvention of 'Japanese Culture'*, in «The Journal of Asian Studies» 54, n. 3 (August 1995), p. 759-780.

1998 *Re-inventing Japan. Time, space, nation*, Taylor&Francis, Milton Park (reprint 2015 Routledge, London, New York).

PAVIS, PATRICE

1990 *Théâtre au croisement des cultures*, Conti, Paris.

PAVIS, PATRICE (ed.)

1996 *The intercultural Performance Reader*, Routledge, London, New York.

RIMER, J. THOMAS – YAMAZAKI, MASAKAZU

1984 *On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami*, Princeton University Press, Princeton.

SAID, EDWARD

1977 *Orientalism*, Penguin, London (1991, tr. it. di Stefano Galli, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino).

SAVARESE, NICOLA

2002 *Il teatro eurasiatico*, Laterza, Roma-Bari.

SWIFT, JONATHAN

2003 *Gulliver's Travels*, Penguin, London.

TAVIANI, FERDINANDO – SCHINO, MIRELLA

1982 *Il Segreto della Commedia dell'Arte*, La Casa Usher, Firenze.

TESSARI, ROBERTO

1969 *La Commedia dell'Arte nel Seicento*, Olschki, Firenze

2013 *La Commedia dell'Arte*, Laterza, Bari.

WILLIAMS, RAYMOND

2015 *Keywords, a vocabulary of Culture and Society*, New Edition, Oxford University Press, New York.