



ARTICOLO

Teatro interculturale e corpi-in-relazione. AlmaTeatro e la questione dell'identità culturale oggi

di Cristina Balma Tivola

Nomadi nella mente, capaci di trovare la propria terra ovunque,
poiché ovunque deve essere possibile occupare senza possedere.

(Storie sommerse)

Il mio lavoro di ricerca sulla compagnia teatrale AlmaTeatro si è concentrato sul verificare obiettivi e modalità d'azione di una realtà che considera il proprio agire come intervento socioculturale (e indirettamente anche politico) sulla società multi- e interculturale di cui è espressione. Di conseguenza le prime questioni che ho affrontato nell'indagine sono state l'analisi del rapporto tra teatro, cultura e società e l'approfondimento della questione del 'teatro interculturale' – espressione con cui tale compagnia definisce se stessa e la propria attività (sebbene, negli anni più recenti, la discussione in seno alla compagnia in merito alla propria definizione di sé abbia portato al rifiuto di qualsiasi connotazione di genere; cfr. Balma Tivola 2008).

Se i rapporti tra teatro, cultura e società in generale sono da tempo oggetto di ricerca sia antropologica (cfr. Geertz 1988, Turner 1986 e 1993, Gilbert 1996, 1998 e 2007), sia teatrale (cfr. Vicentini 1983, Schechner 1984, 1985, 1999, Barba 1993, 1996, Barba — Savarese 1991, Barucha 1993, Giacchè 1995), le tradizioni teatrali di culture 'altre' sono oggetto di indagine approfondita da parte di studiosi europei e nordamericani solo da pochi decenni (si vedano ad esempio, le ricerche di Savarese 1997 e di Ortolani 1998, la panoramica sul teatro africano offerta da Banham 2004 e Banham, Hill e Woodyard 2005, quella sul teatro indiano di Richmond, Swann e Zarrilli 1993 ecc.), spesso nelle loro interazioni di scambio (di tecniche, di contenuti) con il teatro occidentale (cfr. Savarese 1992).

Le società complesse contemporanee vedono poi l'emergere sulla scena teatrale di realtà ed esperienze costituite da soggetti con origini culturali o nazionali diverse. Tale fenomeno è relativamente recente, e si accompagna al crescente multiculturalismo del mondo occidentale (cfr.



Hannerz 1998, Breidenbach e Zukrigl 2000) – sebbene vi siano altresì dei contesti in cui la dimensione multiculturale della composizione delle compagnie interessa realtà costituite da, per esempio, individui rappresentanti minoranze storiche autoctone e individui rappresentanti la cultura nazionale, come nel caso australiano (cfr. Gilbert 1998). La letteratura prodotta sull'argomento è comunque già consistente (cfr. Marranca e Dasgupta 1991, Gilbert 1996, 1998, 2007, Pavis 1996, Gilbert e Lo 1997 e 2002, Holledge e Tompkins 2002, Bloomfield 2003), e presenta un numero significativo di casi in diverse aree del mondo ponendoli in relazione tanto con le tradizioni teatrali locali quanto con i contesti socioculturali di riferimento. Casi che si interrogano sempre, sebbene in misura diversa, su questioni legate all'identità e alla diversità culturale che i membri di queste realtà esperiscono nella vita quotidiana, e su temi quali migrazioni, multiculturalità e interculturalità propri delle società in cui tale realtà emergono e/o si sviluppano (Gilbert e Lo 2002).

Teatro interculturale: un'espressione alla ricerca di una definizione.

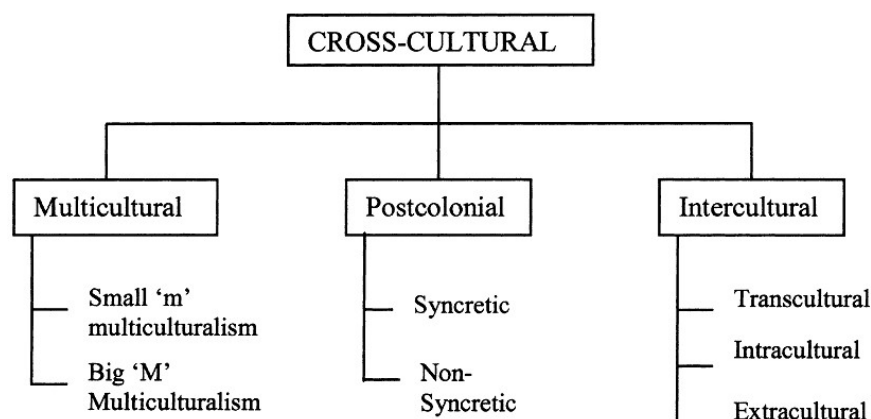
La dicitura 'teatro interculturale', sotto la quale vengono accorpate queste realtà e/o esperienze, rimane oscura e fuorviante se la si concepisce come un potenziale genere: essa, di fatto, identifica di volta in volta la diversa provenienza di attori, registi, drammaturghi, pubblico, le tradizioni attoriali, le modalità e i processi di produzione nelle diverse culture, i temi e i contenuti sviluppati negli spettacoli, le relazioni e gli interventi rispetto alla cultura nazionale in cui l'attività ha luogo ecc. Dalla verifica degli esempi disponibili, inoltre, si evince che ciascuna esperienza ha sviluppato riflessioni, modalità d'azione, interessi di ricerca profondamente differenti e spesso in antitesi, e le trattazioni critiche a livello antropologico e/o teatrale sulla questione, dal canto loro, non ne hanno dato un'unica definizione.

L'unico tentativo – in realtà utile e convincente – di fornire parametri attraverso i quali analizzare e classificare in riferimento a 'tipi ideali' le diverse esperienze che potenzialmente afferiscono a tale genere è rappresentato dal modello elaborato da Gilbert e Lo (2002). Ciononostante è possibile individuare almeno due ricorrenze che accomunano tutte queste realtà. La prima è la presenza delle dimensioni dell'incontro e della negoziazione tra sensibilità culturali diverse o nel tempo – quando una drammaturgia pre-esistente (quale potrebbe essere un testo 'classico' della storia del

teatro) viene rielaborata per adattarla ai bisogni del presente – o nello spazio – quando vengono riuniti nel medesimo allestimento elementi formali o di contenuto provenienti da culture diverse. La seconda ricorrenza, che discende dalla prima, consiste quindi nel fatto che incontro e discussione di forme e significati dell'attività teatrale sono situati in maniera specifica in un determinato tempo e in determinato luogo – ovvero in un concreto contesto storico, politico, sociale – e dipendono in prima istanza dai processi storici e dalle politiche di multiculturalismo proprie dello stato nazionale in cui la pratica teatrale in oggetto ha luogo.

Il modello di Gilbert e Lo.

Il modello di Gilbert e Lo (2002) prende in considerazione – come si è detto – la complessa realtà del teatro interculturale¹, definito come quel teatro le cui pratiche performative "sono caratterizzate dall'unione di specifiche risorse culturali a livello di contenuto narrativo, estetica della performance, processi di produzione e/o di ricezione da parte di una comunità" (Gilbert e Lo 2002: 31). Le autrici, facendo riferimento a 'tipi ideali', procedono a classificare tali esperienze (che annoverano pratiche proprie di gruppi culturali nativi o, al contrario, migranti di minoranza; forme di teatro comunitario; sperimentazioni di scuole e singoli autori teatrali ecc.) in 'multiculturali', 'post-coloniali' e 'interculturali' vere e proprie, in base alla negoziazione in corso tra i soggetti che vi partecipano, e alle caratteristiche proprie del contesto storico, politico, sociale in cui nascono e si sviluppano.



Il modello analitico di Gilbert e Lo (2000)

¹ Nell'originale inglese "cross-cultural theatre" come distinto da "intercultural theatre" (sottogenere di cui si discuterà più avanti), sebbene in italiano entrambi gli aggettivi vengano tradotti con "interculturale".



La prima tipologia, quella del teatro multiculturale, può scomporsi a sua volta in due tipi, che Gilbert e Lo chiamano "teatro multiculturale con la m minuscola" e "teatro multiculturale con la M maiuscola" (Gilbert e Lo 2002: 34). All'interno del primo troviamo due situazioni opposte, ovvero compagnie cui afferiscono attori di diversa provenienza, ma in cui tale componente multiculturale viene ritenuta non rilevante, e teatro folklorico, in cui forme e contenuti reificano l'alterità culturale, l'accompagnano a nozioni di tradizione, autenticità e originalità, e la usano per rivendicare diritti politici in quanto minoranze autoctone prive di potere.

Il secondo tipo di teatro multiculturale è, invece, una pratica discorsiva che "mira a promuovere la diversità culturale, l'accesso all'espressione culturale e la partecipazione alla spazio simbolico della narrativa nazionale" (Gilbert e Lo 2002: 34), i cui contenuti e processi sono legati alle urgenze proprie delle minoranze marginali e alle dinamiche multiculturali interne a uno stato nazionale. A seconda di chi siano i partecipanti, tale genere può essere distinto in "teatro del ghetto", "teatro dei migranti" e "teatro di comunità" (cfr. Fotheringham 1992; Gilbert e Lo 2002). Il teatro del ghetto è quello realizzato dai membri d'una comunità migrante per la comunità stessa. Ne consegue che, solitamente, esso sia monoculturale, e che i contenuti dello spettacolo vertano in primo luogo sulla nostalgia della madrepatria, le origini, il senso di perdita. Il teatro dei migranti, invece, si concentra a livello narrativo su questioni quali l'emigrazione e l'adattamento alla situazione socio-culturale del paese ospite, e nei suoi allestimenti si riscontra una certa abitudine a ricorrere linguisticamente alla sintesi di lingua originaria e lingua d'adozione. Qui la dimensione della negoziazione è resa manifesta, e può interessare sia le dinamiche relazionali attori-pubblico (che non è più solo la specifica comunità, ma l'intera cittadinanza di un determinato territorio), sia gli stessi contenuti e le forme in cui vengono espressi. Infine il teatro di comunità è quello caratterizzato dalla volontà di cambiamento sociale in una comunità². La proposta è di sovvertire "le pratiche culturali dominanti che rendono le persone consumatori passivi" (Watt 1991: 63) di prodotti culturali imposti loro dall'alto e la strategia è il ricorso a estetiche e temi che dipendono dal pubblico, dai protagonisti specifici dell'azione e dal risultato che si vuole ottenere. Quando tale teatro ha luogo in un contesto multiculturale, esso annovera spesso l'uso di lingue e risorse culturali diverse attinte dalla comunità

² Si fa qui riferimento alla concezione di teatro di comunità secondo Gilbert e Lo, e non alla concezione abituale dell'argomento come riscontrabile per esempio nella curatela di Bernardi, Cuminetti e Dalla Palma 2000.



stessa, di cui il pubblico è parimenti parte.

Con l'espressione teatro post-coloniale si intende invece quell'insieme di pratiche e testi che emergono nelle culture che sono state soggette all'imperialismo occidentale; in particolare si parla di teatro post-coloniale non solo in termini geografici, ma anche come categoria geopolitica che designa una relazione storica e dialogica con gli imperi coloniali nei contenuti dei testi e degli allestimenti. Il primo obiettivo di questo teatro è la messa in discussione di tale egemonia culturale e viene espresso attraverso diversi generi, tra i quali il realismo, la satira politica e l'allegoria. Qui la dimensione interculturale della negoziazione a livello estetico e drammaturgico è parte importante della pratica del lavoro, così che – in relazione alle modalità di costruzione del testo e della forma dell'allestimento – il teatro post-coloniale può venire distinto a sua volta in 'sincretico' e 'non-sincretico'. Il primo rielabora stimoli, contenuti e forme di rappresentazione pre-esistenti in un tutto armonico, sottolineando i modi in cui significati, funzioni e valori cambiano quando gli elementi utilizzati vengono estrapolati dal contesto originario. Il secondo, invece, non mescola i diversi elementi in un tutto armonico, ma ricorre integralmente all'uno o all'altro per dare voce alle critiche post-coloniali. È questo il caso, ad esempio, di quelle performance che si ispirano a strategie narrative proprie del realismo occidentale per mettere in scena istanze indigene anti-coloniali.

Infine, rispetto al teatro multiculturale che agisce in relazione alle politiche dello stato nazionale, il teatro interculturale esplora e ipotizza forme alternative di cittadinanza e di identità attraverso e al di là dei confini nazionali – sebbene la soggettività così prodotta non sia mai completamente libera dalla necessità di mediazione con le forme di cittadinanza e di identità proposte dallo stato nazionale. Il teatro interculturale è, di fatto, il prodotto ibrido che si origina a partire da un incontro volontario di culture e tradizioni performative diverse, dove la tradizione occidentale è uno dei due interlocutori (cfr. Pavis 1996). Esso può venire distinto a sua volta in tre categorie: 'teatro transculturale', 'teatro intraculturale' e 'teatro extraculturale'. Il primo è interessato a particolarismi e tradizioni culturali in rapporto alla possibilità di individuare elementi comuni e/o universali all'umanità; ciononostante, i suoi esiti possono essere profondamente differenti da regista a regista e da attore ad attore (si pensi alla ricerca di Peter Brook e a quella di Eugenio Barba).

Il teatro intraculturale consiste invece, secondo Rustom Bharucha (2000), nell'incontro tra specifiche comunità e regioni del medesimo stato nazionale ed enfatizza l'interattività e la



traduzione tra le diverse culture all'interno di quel territorio: di fatto, il teatro intraculturale critica apertamente una concezione organicistica della cultura, mostrando invece come frammentazione, stratificazione e divisione socioculturale caratterizzino le società contemporanee.

Il teatro extraculturale, infine, si riferisce agli scambi che si svolgono sugli assi nord-sud ed est-ovest del mondo. L'intento di questo teatro è quello di rinnovare le pratiche artistiche occidentali attraverso stimoli – forme e contenuti che provengono da altre culture – fecondi sia a livello di critica culturale, sia a livello di ricchezza estetica. Pur se interessato in primo luogo alla sperimentazione, esso non manca di interrogarsi sulle dinamiche di potere economico e politico proprie del territorio in cui si svolge la sua attività, sebbene non necessariamente tale processo venga reso manifesto nella messa in scena finale.

Nel teatro interculturale italiano, così come ha cominciato ad emergere alla fine degli anni Ottanta, abbiamo riscontri di molte di queste diverse tipologie (si vedano ad esempio i casi di Teatro delle Albe, Koron Tlé, Mascherenere, Cooperativa Teatro Laboratorio, Teatro di Nascosto, così come progetti multi-/interculturali promossi da Teatri di Vita, Teatro Kismet Opera, Proskenion, Marco Baliani, Loredana Putignani, ecc.), e talvolta le medesime realtà ne sperimentano più d'una nel corso dello sviluppo della propria storia.

Corpi in relazione: la riflessione di Holledge e Tompkins.

L'incontro cui si assiste nel teatro interculturale riguarda in particolare tre ordini di realtà, ciascuna identificabile come 'corpo' (Holledge e Tompkins 2000) – un corpo concepito sia in termini simbolici, sia in termini materiali, eppure in entrambi i casi permeabile come una "soglia, un campo di intersezione di forze materiali e simboliche; è una superficie sulla quale sono iscritti molteplici codici di potere e conoscenza" (Braidotti 1994). I tre corpi in relazione sono quindi il 'corpo del performer' (individuale, pre-teatrale, ma ciononostante già culturale), il 'corpo del personaggio' (individuale e teatrale) e il 'corpo del pubblico' (collettivo) (Holledge e Tompkins 2000). Il corpo del performer è il corpo dotato di materialità vera e propria, situato in un momento storico e spazio geografico specifico, portatore di determinati valori e credenze di un contesto particolare. Esso reca in sé elementi di ordine biologico, così come codici espressivi di ordine culturale: già differenziato sessualmente – alterità intorno alla quale le società umane organizzano strutture di significato

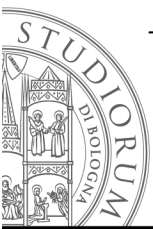


culturale – ha caratteristiche visibili (colore della pelle, taglio degli occhi, forma di viso/bocca/naso ecc.) che veicolano potenziali significati (un'origine geografica presunta, un'età ecc.) ai quali si aggiungono quegli elementi in cui viene declinato il suo uso (posture, movimento, modalità comunicativa verbale ecc.) secondo specifiche modalità di ordine culturale (le cosiddette "tecniche del corpo" identificate da Mauss, 1991). Infine, le diverse culture associano alla gestione del corpo specifici comportamenti sociali, di conseguenza il corpo è anche portatore (attraverso tracce più o meno visibili) di ciò che ha vissuto e delle esperienze cui è (stato) soggetto: "coercizione sociale, precetti legali, scambi sessuali ed economici" (Hollidge e Tompkins 2000: 111).

Il corpo del personaggio trova la sua origine nelle modalità specifiche d'uso del corpo e della voce in relazione alle tradizioni performative del contesto locale cui l'attore attinge per dominare le sue preesistenti "tecniche del corpo"³. In rapporto a tali codificazioni, la recitazione che ne scaturisce può variare da forme di messa in scena realistiche a forme altamente simboliche. Ciononostante è di fatto impossibile separare il corpo del performer dal corpo del personaggio (ovvero, il secondo non trascende mai il primo), pur se, attraverso le tecniche e le pratiche teatrali adottate, il primo viene dominato per dare forma a processi, emozioni ed energie coerenti con le finalità dello spettacolo messo in scena.

Il corpo del pubblico, infine, è un soggetto collettivo formato da numerose individualità, ma che spesso agisce come un singolo, ovvero le reazioni emotive degli spettatori si esprimono in suoni ed 'energie' variamente articolati che vanno a essere percepiti dal performer come un tutt'uno. Nel processo di allestimento dello spettacolo attori, drammaturghi e registi tengono conto dei potenziali effetti sul pubblico delle loro scelte: in questo modo – in particolare in relazione a un contesto teatrale interculturale in cui sono presenti a diversi livelli, e secondo diverse modalità, altrettante diverse identità culturali – essi articolano il lavoro pensando sia al potenziale piacere degli spettatori nel riconoscere il conosciuto, sia all'effetto straniante che è possibile provocare in loro, dal momento che il pubblico tenderà parimenti "a condividere la consapevolezza del non-

³ È necessario d'altra parte notare che Eugenio Barba (1993, 1996) elabora l'ipotesi che a un livello che precede la specifica declinazione culturale (acquisita con l'inculturazione) l'umanità condivida già in quanto tale un corpus di competenze innate comuni relative a posture e movimenti pre-espressivi, i quali ritornerebbero come base del comportamento scenico in tutte le culture umane: tali elementi sarebbero principi relativi al peso, all'equilibrio, alla colonna vertebrale, agli occhi.



familiare: espressioni gestuali ed emotive estranee, energie performative inconsuete, uso della voce, codici decorativi, relazioni spaziali o tempi di percezione rallentati o accelerati" (Holledge e Tompkins 2000: 112).

Dalle relazioni che intercorrono nel momento dello spettacolo tra i tre corpi è possibile individuare ricorrenze che, a loro volta, possono far emergere veri e propri 'generi'. In questo modo i generi ideali sarebbero nuovamente tre: 'tassonomico', 'ibrido' e 'nomade'. Per genere tassonomico si intende quell'incontro tra corpo del performer e corpo del personaggio che reifica una presunta essenza culturale – ovvero in cui i due corpi si identificano l'uno con l'altro – e sottolinea i confini tra le culture che diventano in questo modo pienamente riconoscibili dal pubblico. Se tale prospettiva può permettere l'approfondimento di contesti culturali altri e la loro piena espressione, essa reca però in sé il rischio della reificazione, cui spesso in realtà assistiamo – come nel caso dei festival multiculturali e delle iniziative performative che mettono in relazione performer provenienti da culture diverse, ma rendendoli ben riconoscibili nella loro alterità l'uno a fianco dell'altro.

Per genere ibrido si intende quell'incontro tra corpi di performer e corpi di personaggi che dà luogo a contraddizioni tanto nella produzione quanto nella ricezione della performance: "diverse esperienze pregresse sono messe in giustapposizione, le qualità di due o più culture si incontrano e mescolano e i significati passano da un corpo all'altro" (Holledge e Tompkins 2000: 113). Questa ibridazione, che riconoscerebbe pari dignità alle culture in scena, sottende anch'essa a sua volta dei rischi, ovvero le potenziali tendenze essenzialiste, o al contrario assimilazioniste, connesse agli incontri postcoloniali e diasporici; pertanto, affinché il suo impatto rimanga utile ed efficace, le due parti in gioco devono generare un'energia quasi chimica nella loro ricombinazione: "Non è la semplice fusione di differenze, ma piuttosto un'interazione volatile caratterizzata dal conflitto tra e all'interno delle culture costituenti una società colonizzata" (Gilbert e Lo 1997).

Infine, per genere nomade si intende il risultato della comunicazione fisica tra performer e pubblico – comunicazione che mette definitivamente in discussione i confini dell'identità e fa emergere una terza via di relazione che si attua nel flusso incessante tra i corpi al di là del visibile. Nello spiegare il tipo di rapporto che si instaura tra corpo del pubblico e corpo del performer/personaggio nel contesto del teatro nomade, Holledge e Tompkins propongono di considerare il teatro come una "macchina del desiderio" – mutuando tale concetto da Deleuze e Guattari. Deleuze e Guattari



(1975) descrivono infatti il processo del desiderio come un flusso che rende le componenti di due diversi corpi come due parti dello stesso corpo. Il teatro, in questo senso, agirebbe quindi in modo tale che i confini fissi del corpo diventino indeterminati e ciò che si sperimenta sia il fluire incessante – dall'attore al pubblico e viceversa – di sensazioni, parole e informazioni attraverso "invisibili, ma tangibili, energie e intensità" (Holledge e Tompkins 2000: 135): se tale flusso è organizzato lungo rigide linee di stratificazione, il significato che ne emerge è omogeneo e confluirà in identità fisse per tutte le parti del corpo che vanno a comporre la macchina del desiderio; se invece esso si muove lungo linee di fuga devianti dalla norma, possono aprirsi svariate ed eterogenee letture e significazioni. In questo modo lo spettacolo che abbraccia tale modalità comunicativa può frammentare e sfumare i contorni solitamente fissi della cultura.

AlmaTeatro, dal performer al personaggio.

AlmaTeatro, qualora volessimo interpretarne l'attività attraverso il modello elaborato da Gilbert e Lo (2002), oscilla tra teatro multiculturale dei migranti, teatro multiculturale di comunità e teatro intraculturale. Centrale nel discorso della compagnia è la questione dell'identità culturale – oggetto di trattazione teorica così come contenuto di molte delle messe in scena – che può essere indagata a partire dalle riflessioni di Holledge e Tompkins, verificando quali relazioni si instaurino di volta in volta tra corpo del performer e corpo del personaggio negli allestimenti.

La compagnia è composta sin dalla sua nascita da donne migranti e native⁴, e vede la luce a Torino presso il Centro interculturale delle donne Alma Mater e in concomitanza con la nascita di questo dall'incontro tra alcune femministe italiane e alcune donne migranti attive in città. Se il centro è luogo di servizi e supporto per donne immigrate, esso è anche spazio formale e informale di socializzazione, che a seconda dei casi vede l'emergere di identificazioni diverse, così che il "noi"/"voi" di volta in volta distingue le native dalle migranti, i vari gruppi culturali all'interno di queste ultime, i diversi gruppi di lavoro e progetti specifici che fanno riferimento al centro e via dicendo.

⁴ Uso la distinzione nativa/migrante in vece di italiana/immigrata in quanto la prima rende meglio la concezione di sé come 'nomadi' mai definitivamente appartenenti a – e bloccate in – un determinato luogo/contesto da parte delle protagoniste di AlmaTeatro.



Nell'autunno del 1993, proprio nel medesimo momento in cui il Centro inizia la propria attività, Rosanna Rabezzana (attrice e regista nativa) conduce un workshop sulla comunicazione non verbale rivolto a donne native e migranti e, in seguito a una nutrita partecipazione e a un serio interesse da parte di queste per proseguire il lavoro, trasforma tale workshop in un laboratorio teatrale continuativo, chiamando a collaborarvi anche la sua collega Gabriella Bordin. Il laboratorio porterà sul palco, nel dicembre dello stesso anno (quindi solo un paio di mesi dopo), un'azione sulle migrazioni accolta a sua volta con entusiasmo dal pubblico, tanto che le partecipanti decideranno di lavorare da questo primo nucleo narrativo su un allestimento vero e proprio (che diventerà *Righbé*) e di costituirsi in compagnia.

Al suo inizio, il gruppo conta 18 future attrici (provenienti da 12 diversi paesi del mondo: Cile, Colombia, Eritrea, Etiopia, Filippine, Italia, Marocco, Nigeria, Perù, Russia, Somalia e Zaire) oltre alle due registe italiane. Escludendo queste ultime, la composizione della compagnia varia considerevolmente nel corso della sua storia. All'inizio del mio lavoro sul campo (1997) esse sono infatti divenute 11 (in rappresentanza di otto paesi: Argentina, Colombia, Italia, Kenya, Marocco, Montenegro, Perù e Somalia). Al tempo del mio dottorato di ricerca (2004) sono 7 (da Brasile, Colombia, Italia, Montenegro, Nigeria, Perù e Somalia), di cui soli due presenti nella compagnia sin dall'inizio. Al momento in cui sto scrivendo questo articolo (2014), sono 7 (ma da Brasile, Colombia, Italia, Montenegro, Perù e Somalia). In quanto alle registe, per molti anni queste hanno lavorato insieme per poi – nel 2004/2005 – continuare in direzioni diverse: Rosanna Rabezzana ha lasciato il gruppo per dedicarsi ad altri progetti in ambito non solo più teatrale, e la gestione della compagnia è passata in mano a Gabriella Bordin, coadiuvata nel proprio ruolo di regista e drammaturga dalle attrici stesse – ora non più solo performer, ma a loro volta drammaturghe, scrittrici, registe, e promotrici di iniziative e attività artistiche e culturali anche al di là di AlmaTeatro.

Due scelte rimangono costanti in tutto il corso della storia dell'attività della compagnia:

- la drammaturgia è sempre originale ed elaborata a partire (sebbene non in forma esclusiva rispetto ad altre suggestioni) da materiali eterogenei che attingono sia all'esistenza, al sentire e alla memoria delle attrici, sia a proposte, da parte di queste, di contenuti di loro interesse;
- la dimensione verbale di ciascun allestimento, per quanto rilevante, non sarà mai l'unica, né la



prioritaria forma di comunicazione teatrale rispetto a gesti, musica, canti, uso dello spazio scenico, oggetti, costumi parimenti confluenti nell'allestimento.

Nella presente trattazione si farà riferimento esclusivamente a quattro allestimenti (*Righibé*, *Luna Nera*, *Storie sommerse*, *Tutto compreso*) tra le numerose produzioni dalla compagnia che annoverano anche *Un mondo di paura* (1995), *Chador* (1999), *Pepper Soup* (2001), *Scarti* (2004), *Femminile Plurale* (2004), *Chi è l'ultima?* (2008), *Spezie* (2011), e co-produzioni quali *MEDEE – LES RISQUES D'UNE REPUTATION* (2005) per la regia di Were Were Liking con Teatro Baretto di Torino, *Ljuba* (2006) con Teatro Baretto di Torino, *Madri* (2006) con Nuova Atlantide Teatro di Napoli per la regia di Caterina Pontrandolfo, e *Milana. Ombre cecene* (2007) con Teatro Baretto di Torino in quanto individuati come particolarmente utili per la comprensione del discorso su identità e diversità culturale sviluppato da AlmaTeatro.

Per procedere all'analisi del rapporto tra corpo del performer e corpo del personaggio così come sviluppato in questi allestimenti, un utile punto di partenza può rivelarsi la contemporanea considerazione di due piani nella costruzione del personaggio: quello delle caratteristiche somatiche del performer e del personaggio e quello delle specificità culturali e delle biografie individuali del performer e del personaggio. Ciononostante, il rapporto tra questi due piani negli allestimenti della compagnia prevede scambi frequenti e rimandi reciproci, cosicché sarà talvolta necessario, per comprendere meglio le scelte operate, trattare dell'uno sconfinando nel campo dell'altro.

Per caratteristiche somatiche del performer e del personaggio intendo tutti quegli elementi della materialità corporea che caratterizzano l'uno e l'altro dei due corpi in questione – ovvero aspetti visivi-paralinguistici (il colore della pelle, il taglio degli occhi, la forma di viso/bocca/naso, il colore e la struttura dei capelli, l'altezza, la struttura corporea, le posture, l'orientamento del corpo, il movimento, i gesti) e aspetti uditivo-paralinguistici (le articolazioni possibili di sonorità e d'uso della voce). La scelta operata da AlmaTeatro tra l'opzione della corrispondenza e quella della differenza nella relazione tra i due corpi a livello somatico è sempre andata nella direzione della corrispondenza. In questo modo, caratteristiche fisiche delle attrici (in primis il colore della pelle) sono strumentali alla proposta di un personaggio che ricalca – anche culturalmente e/o biograficamente – la specificità dell'attrice che lo interpreta, ma tale scelta di corrispondenza è sempre funzionale a smontare stereotipi e pregiudizi che gravano sulle caratteristiche somatiche (e



di qui anche su quelle presunte, in una prospettiva profondamente errata di continuum biologico-culturale, di ordine culturale,) delle attrici e/o dei personaggi da loro interpretati.

Inoltre, a premessa del discorso, va sottolineato il fatto che gli spettacoli di AlmaTeatro sono in gran parte (sebbene non esclusivamente) 'scenocentrici', per usare le parole di Dalla Palma (2001) – ovvero non possono prescindere dalla vita quotidiana del performer e dalle sue relazioni con gli altri componenti del gruppo. In questo modo, l'esperienza individuale delle attrici rielaborata per la scena è nuovamente l'occasione della promozione di un discorso che gioca sulle aspettative del pubblico verso queste diverse identità culturali (del performer e del personaggio).

Il primo spettacolo della compagnia, *Righibé* (1994) è interamente costruito a partire dalle storie individuali delle attrici. Nel contesto del laboratorio teatrale le donne condividono le proprie biografie con le altre partecipanti al lavoro, e con le registe italiane che poi le adatteranno alla scena aggiungendovi eventuali brani letterari (quali per esempio un testo da *La grande migrazione* di Hans Magnus Enzensberger). L'origine dello spettacolo è in questo caso la necessità di raccontare in prima persona la propria scelta di migrazione, le condizioni in cui ci si è trovate a vivere, gli sforzi, le memorie, i desideri, le soluzioni alla mancanza degli affetti e di reti di protezione famigliari. E proprio nel contesto del laboratorio si assiste contemporaneamente all'esplicitazione delle molteplici diversità di identità culturali e alla caduta degli stereotipi reciproci – questioni che diventano a loro volta gli obiettivi primari dell'allestimento in questione. Tutta la messa in scena mira a rendere visibili gli stereotipi con i quali ci si percepisce reciprocamente tra migranti e nativi (le migranti che immaginano il mondo europeo come un paradiso per poi scoprire che anche qui esistono miseria e violenza, gli europei che verificano come le migranti facciano leva sugli stessi stereotipi con cui vengono percepite – quali quelli della capacità seduttiva delle donne del sud del mondo – per raggiungere i propri obiettivi). Il chiaro messaggio è che cambiare e adeguarsi alla nuova situazione è l'unica modalità di sopravvivenza in un mondo 'altro'. Ben conosce questo imperativo il personaggio principale – quello di una donna fuggita dal proprio paese in guerra e divenuta domestica in una famiglia italiana la quale, per non fare la fatica di memorizzare il suo nome, Righibé, le ha dato un nome italiano, Anna, imponendole in tal modo un cambiamento identitario radicale e violento. La sua storia è portata in scena da Maria Abebù Viarengo –



mediatrice, insegnante e attrice italo-etiope – che con il personaggio condivide l'origine nazionale, probabilmente parte delle caratteristiche somatiche, ma appunto non la storia di vita.

Qui non siamo ancora nel territorio d'esistenza di specifici personaggi (salvo quello di Righibé) e la volontà alla base della strategia adottata è piuttosto quella di garantire al performer un'individualità espressiva chiaramente riconoscibile che – pur presentando una parziale continuità tra performer e 'proto-personaggio'⁵ sulla base di un vago/presumibile asse culturale – non arriva però mai a divenire tassonomia o a provocare facili semplificazioni nello spettatore: le attrici interpretano di volta in volta loro stesse, persone loro vicine, o ancora persone con cui potenzialmente potrebbero condividere il medesimo destino, e vengono portate in scena soluzioni diverse agli stessi problemi (il lavoro necessario alla sopravvivenza in un nuovo territorio) individuando ricorrenze nel tempo o nello spazio in termini di risposte fornite (l'uso di lavorare come domestiche o *baby-sitter* quando non ancora ben inserite culturalmente nel luogo in cui si emigra). Ma lo scarto tra le vite reali di performer/proto-personaggio e l'immaginario dello spettatore relativo alla sua cultura d'origine è infatti troppo ampio⁶ perché accada una categorizzazione tassonomica, e provoca piuttosto quello 'shock culturale' che le medesime attrici hanno provato nel contesto del laboratorio, in cui avevano loro stesse, per prime, verificato quanto fossero distanti dalle informazioni in loro possesso (ora riconosciute come stereotipi) le biografie culturali delle donne lì presenti.

In questo modo lo spettacolo, rispetto alla visione comune dell'immaginario collettivo degli italiani che associa il migrante al miserabile in cerca di benessere economico, esplicita piuttosto la realtà di persone che si muovono per molteplici ragioni profondamente individuali (studio, voglia di libertà, desiderio di conoscere, amore, turismo, fuga da una guerra), ciascun individuo con la propria storia e con le proprie aspirazioni altrettanto differenti. La richiesta di conferma delle proprie aspettative (in realtà stereotipi) da parte dello spettatore viene frustrata ulteriormente nel momento in cui i personaggi le strumentalizzano per i propri fini: se nell'immaginario occidentale le donne del sud del mondo "sanno sedurre" e "hanno la danza nel sangue"⁷, fingere di soddisfare tali aspettative

⁵ Uso questa espressione per indicare che non si tratta ancora di personaggi chiaramente definiti come tali bensì di sorte di comparse, voci come d'un coro.

⁶ La diversità e il numero dei casi corrisponde alle specifiche biografie delle attrici che di volta in volta vi hanno partecipato: la drammaturgia di *Righibé*, infatti, cambia parzialmente in funzione delle donne che di volta in volta partecipano allo spettacolo che, per un certo tempo, ha annoverato sino a 18 attrici in scena contemporaneamente.

⁷ Dal testo dello spettacolo.

può rivelarsi utile per accalappiare l'italiano di turno. L'identificazione tra performer e personaggio porta infine in scena la realtà esistenziale post-migrazione di queste persone: il lavoro di cura e il lavoro domestico vengono qui resi visibili in tutta la frustrazione, l'impegno e i ritmi che ne derivano, testimoniando le condizioni reali d'esistenza quotidiana della maggioranza delle performer di AlmaTeatro stesso nelle loro vite quotidiane extra-teatrali.



AlmaTeatro: *Righbé*



AlmaTeatro: *Righibé*

Nella produzione del secondo allestimento, *Luna Nera* (1995), il cui tema è l'essere donna come condizione di alterità che rimane comunque sempre legata – pur nella diversità culturale – a una condizione di sottomissione, inferiorità e animalità, le persone coinvolte rivivono l'esperienza del precedente laboratorio teatrale interrogandosi su una serie di questioni relative all'identità di genere mirate a esplicitare come ciascuna abbia vissuto l'apprendistato al proprio essere donna. Memorie, improvvisazioni e racconto del rapporto con la propria madre sono talvolta fonte di crisi estremamente forti, e i personaggi costruiti sulla base di questi racconti sono questa volta riflesso speculare delle performer, perfettamente riconoscibili nella loro individualità.

Trasposti sulla scena nella loro fisicità, che li rende analoghi ai personaggi femminili della loro famiglia di cui raccontano, i personaggi ripercorrono sinteticamente le caratteristiche della propria madre, della propria nonna, di altre donne della famiglia: la fisicità analoga o differente, il comportamento, le ossessioni, i valori, gli insegnamenti, i motivi di gioia, i lavori. Vi è chi somiglia alla propria genitrice per forme ed elementi del viso, chi per la postura o il modo di camminare, chi per elementi del carattere. Il corpo della donna (il profumo, la morbidezza, la protezione che garantisce) è il nodo centrale del rapporto, e una coreografia successiva vedrà le attrici impegnate in un gioco di abbracci, allontanamenti, unioni e carezze. Accanto a questa intensa identificazione

attrice-personaggio, il tema viene inoltre trattato con passaggi narrativi e poetici recitati singolarmente e tratti da brani di Isabel Allende, di Sylvia Plath e di altre scrittrici che hanno affrontato queste tematiche. La trasmissione del patrimonio culturale e contemporaneamente la capacità di affrontare in maniera forte una vita che necessariamente è diversa da quella esperita dalle proprie madri è il problema aperto con cui si conclude lo spettacolo.

Analogamente a *Righibé*, anche in *Luna Nera* si alternano momenti corali e momenti individuali e le singole individualità diverse da sé (come le figure delle madri) sono portate in scena per aprire coralmente a interrogativi irrisolti sull'essere donna nei diversi contesti culturali umani. Quando invece emergono momenti autobiografici la corrispondenza tra identità del performer e identità del personaggio è assoluta, e risulta impossibile separare l'esperienza del personaggio da quella del performer.



AlmaTeatro: *Luna Nera*

Per *Storie sommerse* (1998) il lavoro è completamente diverso rispetto ai due precedenti: lo spettacolo nasce da una lettura scenica a sua volta originata da una ricerca che registe e alcune delle attrici realizzano e pubblicano nel 1997 (Bordin e Rabezzana 1997). Il tema principale dell'indagine è il meticciato in diverse epoche a partire dal 1492, data della scoperta dell'America come dell'editto di espulsione degli ebrei dalla Spagna, e luoghi del mondo – con una particolare



attenzione a individuare, attraverso il ricorso a fonti storiografiche e letterarie nelle diverse lingue madri delle attrici, la storia delle donne, mai contemplata nei libri se non con facili quanto riduttive tassonomie.

La costruzione del personaggio che ne deriva, quindi, stavolta non attinge solo alla biografia individuale delle attrici, ma anche a quella di personaggi storici realmente esistiti – sebbene nel passato e in altri contesti culturali: per la prima volta, si potrebbe ipotizzare, l'allestimento sgancia la necessità di una coincidenza assoluta tra biografia del performer e biografia del personaggio. A ben vedere, però, questo distanziamento tra i due corpi è solo riscontrabile nel tempo di esistenza e negli specifici accadimenti delle loro vite, ma le caratteristiche somatiche del performer, la sua origine culturale o le sue aspirazioni esistenziali in generale permettono di identificare ancora una continuità: l'interpretazione di specifici ruoli – assegnata stavolta direttamente dalle registe – viene definita infatti in base alla corrispondenza di una o più di queste tre variabili poc'anzi menzionate (ovvero caratteristiche somatiche, origine culturale, aspirazione esistenziale) tra il potenziale performer e il personaggio, intenzionalmente convogliando in tal modo alcuni degli elementi del corpo del performer nel corpo del personaggio. Inoltre, per ben quattro dei personaggi maggiori, avviene una sintesi tra il personaggio – costruito sulla base delle fonti storiografiche relative a persone vissute nel passato storico, elaborato sulla base di miti e leggende tramandate da secoli, oppure ancora ispirato a eventi realmente accaduti – e il performer che lo interpreta a livello di identità, istanze o aspirazioni personali.

In questo modo la nigeriana Sonia Aimiumu propone due personaggi d'origine africana consistenti l'uno nel suo alter ego (e qui ci viene raccontata la sua storia di migrazione intrecciata alla memoria di una sua compagna di viaggio e all'amaro destino prima di prostituzione e poi di morte che quest'ultima ha incontrato), l'altro in Maria (schiava angolana divenuta schiavista a sua volta nel 1700). Qui, al di là della messa in scena inedita di contenuti relativi alla storia delle donne e alla storia delle migrazioni, il rapporto di continuità somatica e di vaga corrispondenza geografica d'origine tra performer e personaggio è prima di tutto funzionale a smontare gli stereotipi rispetto agli abitanti del continente africano, genericamente percepiti nel nord del mondo come pigri perdigiorno: i tre soggetti (performer, primo e secondo personaggio), infatti, nel rimandare continuamente l'uno all'altro in un gioco di specchi sono piuttosto accomunati proprio dal non voler



perdere tempo, e dal correre dietro a un guadagno col quale comprare riscatto, emancipazione e libertà.

La stessa corrispondenza somatica tra performer e personaggio viene messa in scena da Flor Vidaurre nella sua interpretazione della 'donna dai molti vestiti': qui l'essere figlia di molteplici mescolanze inscritte nei tratti somatici del personaggio ("Non sono più india, non sono solo spagnola, ho sangue africano nelle vene"⁸) è anche la vera 'biografia genetica' della sua stessa performer, e tale identificazione, sulla base della medesima situabilità culturale dell'origine di performer e personaggio, rende i discorsi dell'una e dell'altra potenzialmente intercambiabili: sintesi assoluta entrambi dell'incontro (anche conflittuale) di popoli nativi americani, colonizzatori e schiavi africani, sia il performer sia il personaggio esperiscono una condizione di stratificazioni somatiche e culturali di cui sono ineluttabilmente testimonianza, così come sono testimonianza della mescolanza di saperi pre-coloniali (per quanto in gran parte perduti a causa dell'azioni di distruzione operata dai colonizzatori) e post-coloniali.

Ileana Monaterio, infine, performer argentina, interpreta Catalina, giovane suora che alla fine del '500 scappa dal convento e si fa passare per un ragazzo assumendo l'identità di un fantomatico Francisco Loyola, servitore degli ufficiali dell'esercito spagnolo che il destino porterà fino nelle Indie; qui l'attraversamento spaziale della migrazione dalla vecchia Europa alle Indie (movimento del personaggio contrario a quello del performer che lo porta in scena, migrante dall'Argentina all'Italia) si associa tra l'altro a una inversione di genere in cui il personaggio è prima donna, poi uomo, infine nuovamente donna. La continuità performer-personaggio consisterà qui soprattutto nell'aspirazione esistenziale che essi condividono: "Catalina cercava lo stesso che cerco io, l'essere libera" (Ileana Monaterio, comunicazione personale).

⁸ Dal testo dello spettacolo.



AlmaTeatro: Storie sommerse



Con *Tutto compreso* (2001) il tema centrale dell'allestimento torna a essere quello della diversità culturale, che si associa alla trattazione della disparità economica tra nord e sud del mondo. Stavolta sono solo due, entrambe sudamericane, le performer in scena, e lo spettacolo viene costruito dalle loro biografie personali, da racconti di loro conoscenti, da testi letterari che trattano specificamente dell'America Latina. L'incontro del registro comico e di quello drammatico, solo accennato in passato negli spettacoli della compagnia, viene qui sfruttato intensamente, cosicché la lettura di una realtà tragica allontana lo spettatore da un facile pietismo e avviene piuttosto come amarissima presa di coscienza personale.

Nell'allestimento le due donne interpretano i personaggi di venditrici di pacchetti turistici dalla formula 'tutto compreso', invitando a "comprare l'America Latina". All'interno di tale cornice, una serie di quadri illustrano di volta in volta la storia di Josephina (misera donna peruviana che al mercato vende ai turisti di passaggio bamboline, erbe officinali, incantesimi), il desiderio d'avventura della Flor Vidaurre adolescente sui monti, la storia della donna che desidera viaggiare in tutta la Colombia e che diventa a tal fine moglie d'un telegrafista (biografia della nonna dell'attrice Adriana Calero, che qui appunto la interpreta), quella delle *jinetras* cubane che sognano di sposare un uomo ricco per acquisire lo status di 'signore'.

Tutto compreso, come *Storie sommerse*, mescola di nuovo modalità diverse di costruzione del personaggio, dove la prima è la consueta incarnazione del proprio sé quotidiano, questa volta un sé che appartiene al passato (Flor Vidaurre era guida turistica finché è vissuta in Perù, come il suo personaggio in scena), la seconda è una interpretazione teatrale vera e propria di un personaggio che col performer condivide solo l'origine latinoamericana (come nel caso della *jinete* cubana interpretata dall'attrice colombiana) e infine la terza è nuovamente l'interpretazione di una biografia personale, sebbene non la propria bensì quella di una parente prossima (la nonna della Calero, moglie del telegrafista).



AlmaTeatro: Tutto compreso



La questione della lingua.

Le scelte relative alla lingua da utilizzarsi negli allestimenti sono ritenute di fondamentale importanza da Gilbert e Lo, le quali vedono in essa un indicatore essenziale della modalità di relazione che si verifica all'interno del gruppo e del lavoro teatrale: per determinare la natura dell'esperienza teatrale interculturale è infatti necessario, secondo le autrici, analizzare la lingua così come aspetti quali "lo spazio scenico, il corpo, i costumi di scena e il pubblico sia come sistemi di segni caricati ideologicamente sia come luoghi potenziali di ibridazione" (Gilbert e Lo 2002: 46).

Nel caso di AlmaTeatro, la lingua-franca tra le attrici e le registe è l'italiano, non per imposizione culturale delle registe e/o delle attrici native, ma perché tutte le partecipanti all'esperienza usano intenzionalmente, come strumento per migliorare la propria competenza espressiva, lo stesso lavoro teatrale: ciò significa che nel contesto laboratoriale esse si esercitano nell'ascolto, nella comprensione e nell'espressione in quella che è la lingua che si ritroveranno anche a utilizzare nella loro vita quotidiana. Più che un'imposizione culturale di alcune sulle altre, quindi, l'uso dell'italiano è una scelta intenzionale delle partecipanti, le quali possono anche – e di fatto accade spesso che lo facciano – chiedere spiegazioni e chiarimenti in altre lingue conosciute dalle altre attrici e/o dalle registe: di fatto, lo spagnolo viene frequentemente utilizzato negli scambi comunicativi all'interno di sottogruppi (tra attrici colombiane, argentine, peruviane e una delle registe) e così pure l'inglese (tra un'attrice nigeriana, una keniota e le attrici native).

A livello performativo, invece, se da una parte è necessario – dal momento che il pubblico è per lo più (sebbene non esclusivamente) costituito da italiani – che la comunicazione sia in italiano, dall'altra vengono usate anche altre lingue e sonorità: in questo caso accade spesso che lo stesso brano venga recitato prima nella lingua originaria del performer, poi in italiano. Queste scelte corrispondono a precise intenzionalità, la prima delle quali è quella di restituire alla comunicazione performer-pubblico la dimensione sonora della lingua 'altra' – al di là della significazione specifica del testo – perché altrimenti, come indicano le registe, "faremmo dei convegni e non teatro" (Rosanna Rabezzana, comunicazione personale). La seconda ragione afferisce anch'essa alla dimensione estetica, e consiste nel tentativo di provocare nello spettatore – nella più felice delle ipotesi – una sensazione di fascinazione rispetto al rappresentato non dovuta unicamente al messaggio verbale, ma all'insieme degli elementi visivi e sonori del corpo in scena. Opposto a tale

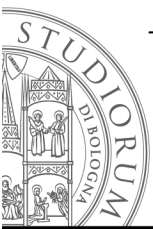


sensazione di attrazione può essere poi un terzo effetto che il ricorso a lingue non immediatamente comprensibili può generare: lo straniamento – con la relativa frustrazione che questo comporta – che in realtà viene spesso cercato da AlmaTeatro come effetto sullo spettatore, per renderlo edotto della medesima inquietante sensazione che le attrici migranti provano (o hanno provato) nella loro vita quotidiana quando ancora non perfettamente padrone della lingua italiana. Infine, il ricorso ad altre lingue porta sulla scena la dimensione multi- e interculturale esistente nel contesto laboratoriale, e nella stessa società italiana oggi.

Identità e alterità culturale nel pensiero e nel lavoro di AlmaTeatro.

Nelle pagine precedenti abbiamo detto del passaggio di elementi culturali da corpo del performer a corpo del personaggio. Nel discutere ora più specificamente della questione dell'identità culturale, il primo passo da compiere può essere quello di riflettere sul concetto di 'cultura' abbracciato dalla compagnia. Questa operazione è particolarmente importante, poiché è a partire da tale riflessione che si può tentare di comprendere la proposta 'antropologica' della compagnia. Nell'accingersi a esaminare il concetto, si scopre allora, innanzitutto, la totale assenza – nei discorsi di attrici e registe, nei testi degli spettacoli, nei diari e nella documentazione di AlmaTeatro – del termine 'cultura'. Approfondendo l'argomento attraverso interviste e conversazioni collettive, tale apparente incongruenza si risolve in una controproposta originale, motivata e condivisa dall'intera compagnia: il rifiuto del ricorso a tale termine corrisponde in realtà al rifiuto di un concetto reificato di cultura (ancora spesso comune a parte del discorso mediatico e politico italiano sull'immigrazione e/o l'interculturalità) il quale categorizzerebbe e includerebbe in un soggetto collettivo – con scelte valoriali e caratteristiche comportamentali comuni, stabili e assolute – tutti coloro che giungono dal medesimo Paese senza possibilità di scampo.

La cultura, secondo la concezione elaborata nel contesto di AlmaTeatro, viene percepita allora piuttosto come uno 'strumento' – ricevuto dai propri genitori e dalla comunità d'origine – utile al fine di garantirsi una qualche sopravvivenza, di trovare un qualche senso al proprio essere nel mondo e di orientarsi grossomodo secondo alcuni punti di riferimento nei propri pensieri e nelle proprie azioni: è come uno sfondo teorico (astratto, generale, per molti versi impercettibile, mutevole ed evanescente) sul quale articolare la propria identità individuale e la propria biografia



personale, risultato dell'unicità delle proprie esperienze.

Di fatto, attrici e registe preferiscono affrontare la questione dal punto di vista personale, e pertanto parlano piuttosto di 'identità culturale' – scelta che, a loro avviso, restituisce maggiormente quella fluidità che ciascuna vorrebbe associare alla propria definizione di sé. In questa decisione riecheggia un disagio che anche un antropologo come Arjun Appadurai condivide quando scrive, rispetto alle discussioni in merito, di non riuscire a parlare di cultura/culture bensì di essere "affezionato alla forma aggettivale del sostantivo, e cioè *culturale*. Se penso alla ragione di ciò, mi rendo conto che gran parte del disagio dovuto al sostantivo ha a che fare con il preconetto che la cultura sia un qualche oggetto, una cosa o una sostanza, fisica o metafisica" (Appadurai 2001: 27). L'identità culturale si può declinare in termini concreti, incarnare nelle singole persone e articolare secondo le necessità di ciascuna, e se questo avviene già per le attrici nel contesto extra-teatrale quotidiano, nel contesto teatrale trova la più intenzionalmente dichiarata manifestazione.

Ma l'identità culturale così come concepita da AlmaTeatro ha numerose altre sfumature che l'avvicinano alle riflessioni elaborate in merito nel sapere antropologico: in primo luogo, essa si articola innanzitutto in rapporto all'alterità culturale (ovvero viene esperita e conosciuta nella relazione di alterità rispetto a un altro diverso da me), consapevolezza, questa, che emerge per esperienza diretta delle protagoniste di AlmaTeatro le quali nella propria vita quotidiana extra-teatrale hanno confrontato e verificato somiglianze e differenze – con le persone con cui sono venute in contatto – in pensieri, valori, comportamenti, e relativizzato quelle proprie caratteristiche culturali che prima dell'incontro interculturale consideravano in gran parte come naturali e universali.

In secondo luogo, l'identità culturale è contraddistinta dal continuo cambiamento dei soggetti umani che la esperiscono, cambiamento dovuto alle infinite scelte che vengono da loro compiute continuamente nel corso dell'esistenza. In questo modo, alla variazione individuale corrisponde una variazione del sistema più ampio (la cultura, la società) in cui l'identità del singolo è collocata.

Esperita individualmente e frutto delle scelte del singolo nel corso della propria esistenza, l'identità è quindi anche ibrida, poiché sintesi di elementi culturali selezionati e adottati da individui provenienti da altre culture con i quali si viene in contatto, e infine – per tutte le suddette ragioni – i suoi confini non sono netti e stabili rispetto alle altre identità culturali di altri individui, bensì



permeabili, in un processo di scambio e negoziazione continuo.

L'invito di AlmaTeatro è allora quello di individualizzare e storicizzare sempre la questione culturale – attività che non darà mai conoscenze e certezze definitive, ma che permetterà almeno di entrare in dialogo e comprendersi reciprocamente nella dimensione della relazione interpersonale in riferimento alle istanze urgenti della vita quotidiana. Proprio contro la recrudescenza delle identità culturali (in questo senso meglio definibili come 'etniche', accogliendo la proposta di Fabietti 1998) e il riemergere di concezioni di purezza e autenticità a queste connesse si scaglia la critica più accesa di AlmaTeatro – critica che non si arresta alla dimensione culturale, ma affonda le proprie radici nella stessa fisicità dell'essere umano. Su entrambi i piani – quello del biologico e quello del culturale – viene affermato chiaramente, ad esempio nello spettacolo *Storie sommerse*, che l'individuo è il risultato di "identità miste, mescolate, multiple, impure" e che "tutti sono il risultato di un impasto antico, anche quelli che credono di avere natura e confini ben definiti. Siamo tutto e il contrario di tutto"⁹.

Il discorso sull'identità culturale, proprio in virtù della relazione stretta tra questa e l'alterità necessaria a individuarne la stessa esistenza, per AlmaTeatro si associa ineluttabilmente al dovere di riflessione sulle migrazioni, poiché le diverse identità entrano in relazione attraverso l'incontro interculturale che si genera da quelle. Il primo lavoro che riflette su questo tema coincide – come è stato scritto poc'anzi – con il primo spettacolo della compagnia, in cui l'immigrazione in Italia rappresenta l'occasione di messa in scena di biografie personali delle persone migranti, biografie che potrebbero in realtà riscontrarsi al giorno d'oggi ovunque nel mondo, in quanto accomunate da denominatori comuni: diverse ragioni per la scelta di abbandonare il proprio paese, interruzione dei legami con la famiglia d'origine, rappresentazione collettiva dei Paesi del nord del mondo idealizzata a profondamente differente dalla realtà effettiva che ci si troverà a sperimentare, necessità di adattarsi e rimettersi in gioco nella nuova situazione ecc.

Se il panorama di riferimento è quello della società mondiale attuale, attrici e registe sono però altrettanto consapevoli del fatto che i movimenti attuali di persone sul pianeta non siano un fatto nuovo nella storia dell'umanità e, successivamente ai primi allestimenti, si impegneranno a dare il proprio contributo alla rettifica di un'errata percezione di tali migrazioni come esclusivamente

⁹ Dal testo dello spettacolo.



successive alla formazione degli stati moderni. In questo modo, lo sguardo diventa globale e decentrato, e riporta in primo piano le ragioni alla base della scelta della partenza, come in *Tutto compreso* che si svolge quasi interamente nell'America Latina per poi tornare in Italia e provocatoriamente mettere in scena la presenza di immigrati dal sud del mondo come vicini di casa situandola nel contesto delle disparità economiche globali.

La proposta teatrale interculturale di AlmaTeatro risiede nella sua particolare insistenza sulla necessità di 'creolizzare' la società (e/o riconoscerne la già avvenuta creolizzazione) attraverso un peculiare discorso di pluralità dell'identità individuale in cui alla "retorica del sangue, della proprietà e delle frontiere" contrappone "la contingenza di tutte le definizioni di sé e dell'altro da sé e la necessità di camminare con un passo leggero" (Carter 1992:7-8).

Teatro interculturale, ovvero promuovere una rete di relazioni tra pluralità di identità.

Se la storia dell'umanità ha sempre sperimentato migrazioni e incontri tra individui, informazioni, merci di diversa provenienza, ciò che cambia nel mondo contemporaneo è la frequenza con cui avvengono tali scambi (Hannerz 1998, Breidenbach e Zukrigl 2000, Appadurai 2001), e la conseguente fragilità ed erosione di preesistenti configurazioni che rispondevano alla necessità dell'individuo di dare un senso all'esistenza e d'appartenere a una qualche collettività che l'avrebbe protetto e sostenuto in caso di bisogno. Tale perdita di sicurezze associate all'appartenenza dell'individuo a identità collettive più ampie può però venire risolta con la ricerca di nuove relazioni, ora scelte dagli attori sociali in funzione di altri criteri e di esperienze che emergono nelle proprie storie individuali.

Delle varie modalità di esplicitazione del contenuto culturale elaborato in seno ad AlmaTeatro, la performance è considerata da attrici e registe – così come dai critici e dagli operatori del teatro interculturale più in generale – il momento essenziale dell'attività teatrale. Se nell'atto performativo, infatti, avviene la rilettura drammaturgica del problema sociale, la rielaborazione riflessiva attraverso la sintesi di diversi punti di vista, la proposta di soluzioni e indicazioni da esperirsi nel quotidiano (cfr. Turner 1986), l'esperienza delle singole protagoniste – rappresentanti di un nuovo 'vicinato' ormai attraversato dalla differenza culturale – diviene in tal modo la base per la costruzione di un discorso contemporaneamente intimo e soggettivo, ma anche potenzialmente



universale, perché ciò che viene portato sulla scena delle singole e irripetibili biografie personali è proprio il carattere di unicità e di alterità che esse racchiudono in un contesto socioculturale in cui tutte le storie personali – anche quelle dello spettatore – sono ormai uniche e distinte da quelle altrui.

"Pensare globale, agire locale" è uno slogan che, nel contesto di AlmaTeatro – ma anche di quello di altre realtà di teatro interculturale attive in Italia – assume il significato profondo di promuovere la 'produzione di località' elaborando contenuti che invitano a riflettere sulla società, sui suoi simboli, sulle sue visioni del mondo, sui suoi valori, sulle sue prospettive future e condividendo tale sapere socialmente, in un movimento incessante in cui gli spazi di fraintendimento vengono continuamente portati alla luce, contestualizzati in cornici interpretative più ampie e risolti nella condivisione concreta propria della performance. Il teatro di comunità non a caso parla a tal proposito di 'valenza riconciliatrice' della performance (Innocenti Malini 2002).

L'obiettivo di questo teatro, in ultima analisi, non è solo quello di stimolare una riflessione sulla diversità/differenza culturale, né unicamente quello di promuovere il cambiamento sociale in una direzione genericamente definibile come multi- e interculturale, quanto quello di alimentare negli spettatori l'empatia e la disponibilità all'ascolto di prospettive 'altre' che sono le premesse al dialogo e alla relazione interpersonale prima ancora che interculturale. Ciò che il teatro interculturale tende a creare, in ultima analisi, è una vera e propria cultura della relazione che rappresenta, oggi come ieri, "la possibilità di esistere [...] la possibilità di stare insieme, esistere insieme, costruire insieme, vivere insieme" (Innocenti Malini 2002).



Bibliografia

APPADURAI, ARJUN

2001 *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma.

BALMA TIVOLA, CRISTINA

2008 *Identità in scena. Il caso AlmaTeatro 1993-2003*, Aracne, Roma.

BANHAM, MARTIN (a cura di)

2004 *A History of Theatre in Africa*, Cambridge University Press, Cambridge.

BANHAM, M. — HILL, E. — WOODYARD, G. (a cura di)

2005 *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge.

BARBA, EUGENIO

1993 *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna.

1996 *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano.

2012 *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*, Bulzoni, Roma.

BARBA, EUGENIO — SAVARESE, NICOLA

1991 *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano.

BARUCHA, RUSTOM

1993 *Theatre and the world: performance and the politics of culture*, Routledge, London.

BERNARDI, CLAUDIO

2004 *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.

BERNARDI, CLAUDIO — CUMINETTI, BENVENUTO — DELLA PALMA, SISTO

2000 *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis, Milano.

BLOOMFIELD, JUDE

2003 *Crossing the Rainbow. National Differences and International Convergences in Multicultural Performing Arts in Europe*, IETM, Brussels.

BORDIN, GABRIELLA — RABEZZANA, ROSANNA (a cura di)

1997 *1492. Percorsi, migrazioni e storie*, Regione Piemonte, Torino.

BRAIDOTTI, ROSI

1994 *Dissonanze*, La Tartaruga, Milano.



BREIDENBACH, JOANA — ZUKRIGL, INA

2000 *Danza delle culture. L'identità culturale nel mondo globalizzato*, Bollati Boringhieri, Torino.

CARTER, PAUL

1992 *Living in a New Country: History Travelling and Language*, Faber & Faber, London.

DALLA PALMA, SISTO

2001 *La scena dei mutamenti*, Vita e pensiero, Milano.

DELEUZE, GILLES — GUATTARI, FÉLIX

1975 *L'anti-Edipo*, Einaudi, Torino.

FABIETTI, UGO

1998 *L'identità etnica*, Carocci, Roma.

FOTHERINGHAM, RICHARD

1992 *Community Theatre in Australia*, Currency Press, Sydney.

GEERTZ, CLIFFORD

1988 *Antropologia interpretativa*, Il Mulino, Bologna.

GIACCHÈ, PIERGIORGIO

1995 *Una equazione fra antropologia e teatro*, in «Teatro e storia», n. 17.

2004 *L'altra visione dell'altro: una equazione tra antropologia e teatro*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli.

GILBERT, HELEN

1996 *Post colonial drama*, Routledge, London.

1998 *Sightlines: race, gender, and nation in contemporary Australian theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

2007 *Performance and cosmopolitics: cross-cultural transactions in Australasia*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

GILBERT, HELEN — LO, JACQUELINE

1997 *Performing Hybridity in Post-Colonial Monodrama*, in «Journal of Commonwealth Literature», n. 32.

2002 *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, in «The Drama Review» 46 (3).

HANNERZ, ULF

1998 *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*, Il Mulino, Bologna.

HOLLEDGE, JULIE — TOMPKINS, JOANNE

2000 *Women Intercultural Performance*, Routledge, London.



INNOCENTI MALINI, GIULIA

2002 *Essere uno, essere molti: il teatro sociale tra identità di pluralità*, in *Pensieri meticci. Due giornate di studio, spettacoli, incontri su teatro e intercultura in Italia*, a cura di Cristina Balma Tivola e Barbara Costamagna, <http://www.pensierimeticci.it>.

JEFFER, ALISON

2011 *Refugees, Theatre and Crisis: Performing Global Identities*, Palgrave Macmillan, Manchester.

MARRANCA, BONNIE — DASGUPTA, GAUTAM (a cura di)

1991 *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ*, PAJ Publications, New York.

MAUSS, MARCEL

1991 *Le tecniche del corpo*. In *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino.

ORTOLANI, BENITO

1998 *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Bulzoni, Roma.

PAVIS, PATRICE (a cura di)

1996 *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London.

RICHMOND, FARLEY P. — SWANN, DARIUS L. — ZARRILLI, PHILLIP B. (a cura di)

1993 *Indian Theatre: Traditions of Performance*, University of Hawaii Press, Honolulu.

SAVARESE, NICOLA

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

1997 *Il racconto del teatro cinese*, Carocci, Roma.

SCHECHNER, RICHARD

1984 *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma.

1985 *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

1999 *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma.

TURNER, VICTOR

1986 *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna.

1993 *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna.

VALENTI, CRISTINA

2012 *Arte ed emozione dal sociale. Il teatro per l'educazione e l'inclusione*, in «ateatro», <http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=139&ord=47>.

VICENTINI, CLAUDIO (a cura di)

1983 *Il teatro nella società dello spettacolo*, Il Mulino, Bologna.



WATT, DAVID

1991 *Interrogating 'Community': Social Welfare Versus Cultural Democracy*, in *Community and the Arts*, a cura di Vivienne Binns, Pluto Press, Sydney.

Abstract – IT

Le società complesse contemporanee vedono l'emergere sulla scena teatrale di realtà ed esperienze costituite da soggetti con origini culturali o nazionali diverse da quelle occidentali. Qualsiasi siano le pratiche adottate nel lavoro, tali casi si interrogano però sempre su questioni legate all'identità e alla diversità culturale che i membri di queste realtà esperiscono nella vita quotidiana, e su temi quali migrazioni, multiculturalità e interculturalità propri delle società in cui tale realtà emergono e/o si sviluppano.

La letteratura prodotta sull'argomento è già consistente, e presenta un numero significativo di casi. I modelli teorici più utili per l'analisi di questi, dei loro processi produttivi e delle reti di relazione con la società sono stati elaborati da Gilbert e Lo e da Holledge e Tompkins.

La presentazione di tali modelli si accompagna qui al loro ricorso nell'analisi dell'attività di una compagnia teatrale multi- e interculturale italiana, AlmaTeatro.

Abstract – EN

Complex contemporary societies see the emergence upon the scene of realities and experiences whose individuals are from cultural or national origins other than Westerners. Whatever the practices adopted for the work, these realities always face the issues of cultural identity and diversity on stage as well as in their members everyday lives, and issues such as immigration, multiculturalism and interculturalism politics of the society where these experiences emerge and/or develop.

The literature produced on the topic is already substantial, and present a huge number of cases. The most useful theoretical models to analyze these, their production processes and the networks of relationship they hold with the society they relate to are those by Gilbert & Lo and Holledge & Tompkins.

The presentation of these models is accompanied here by their application in the analysis of the activity of a multi-and intercultural Italian theatre company, *AlmaTeatro*.

CRISTINA BALMA TIVOLA

Cristina Balma-Tivola è laureata in Storia del cinema con una tesi sui documentari di Werner Herzog e ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Antropologia Culturale con una tesi sul teatro interculturale in Italia. I suoi interessi vertono su identità culturale, diversità e métissage e, metodologicamente, sulle relazioni tra pratiche artistiche e antropologiche. Tra le sue pubblicazioni il volume *Identità in scena. Il caso AlmaTeatro* (2008) e la curatela *Visioni del mondo* (2004).

CRISTINA BALMA TIVOLA

Cristina Balma-Tivola graduated in Film History with a thesis on Werner Herzog's documentaries and holds a Ph.D. in Cultural Anthropology with a thesis on intercultural theatre in Italy. Her interests focus on cultural identity, diversity and métissage and methodologically, on the relations between artistic and anthropological practices. Her publications include the book *Identità in scena. Il caso AlmaTeatro* (2008) and the curatorship *Visioni del mondo* (2004).