

Nicola Savarese
VERSO UN TEATRO EURASIANO¹

Dopo un'esperienza ventennale, è molto difficile per me spiegare in che cosa consista il lavoro dell'ISTA, l'*International School of Theatre Anthropology*: così questa sera ho pensato di darne una piccola dimostrazione pratica. All'ISTA accade qualcosa di veramente speciale, i professori aiutano gli attori a spiegare il lavoro che fanno e, di rimando, gli attori aiutano i professori a esprimere il loro. Così ho chiesto a Julia Varley, attrice dell'Odin Teatret, di tradurre le mie parole come ha fatto molte volte in passato durante le sessioni dell'ISTA. Julia è infatti uno dei pilastri dell'organizzazione che contribuiscono al suo successo.

Vorrei iniziare con un piccolo prologo in memoria di André Levinson, critico della danza. Levinson, nato a San Pietroburgo, era professore di letteratura francese quando, dopo la rivoluzione del 1917, fu costretto a lasciare la Russia e, trovato rifugio a Parigi, iniziò a insegnare letteratura russa. A San Pietroburgo aveva spesso scritto sul Teatro Imperiale (anche a Parigi continuò a chiamarlo così), e si era dichiarato contro i Balletti Russi di Diaghilev e Nijinskij. Affermava che, cambiando la tradizione del balletto, si perdeva la tradizione e con essa le regole fondamentali della danza. Era insomma un battagliero antimodernista, anche se, una volta a Parigi, ammise che Diaghilev era un buon organizzatore e che l'*Après midi d'un faune* non era, dopotutto, un brutto spettacolo.

Perché ricordo Levinson? Perché fu il primo critico della danza capace di scrivere sulle danze e sui teatri dell'Asia. Levinson scrisse

¹ Intervento d'apertura al convegno *Theatre East and West: Revisited* in onore dello studioso Leonard Pronko (Pomona College, California-Department of Theatre and Dance, 4-6 aprile 2002). Trascritto dal video da Lesley Winn Mulholland e Carol Davis. L'autore ha parlato all'uditorio in italiano e Julia Varley, attrice dell'Odin Teatret, ha tradotto frasi per frasi.

con intuito e profonda capacità critica, sebbene non avesse mai visto gli spettacoli asiatici nel loro contesto ma a Parigi. Levinson collaborava con molti giornali e riviste francesi, e scrisse anche sulla rivista americana *Theatre Arts Monthly*. Di recente la sua biografia è stata pubblicata negli Stati Uniti, e i curatori, fra le altre cose, hanno scritto su di lui queste righe:

La sua opera dimostra il suo senso di responsabilità nei confronti della storia, la sua ricerca dei principi fondamentali, la sua abitudine di dimostrare attraverso gli opposti, la sua dote di saper descrivere. Infine, riconosce anche il suo immenso cosmopolitismo che coesisteva in Levinson con una fedeltà alla cultura occidentale. Fu il Marco Polo dei critici della danza. Non dimenticò mai da dove veniva, ma fu sempre in viaggio.

Cari amici e colleghi, seguendo le tradizioni dei nostri fondatori, alla presenza dei nostri cari pionieri, Leonard Pronko, Jim Brandon, Eugenio Barba e molti altri fra voi, durante i giorni del nostro incontro vorrei suggerire di adottare questo slogan:

Non dimenticarono mai da dove venivano, ma furono sempre in viaggio.

Dove vorrei viaggiare con voi questa sera? Con molti di voi conservo un dialogo a distanza. Per molto tempo, non ci siamo visti di persona, ma abbiamo sempre letto i rispettivi saggi e libri. Talvolta sono sorte fra noi incomprensioni: una cosa normale, credo, a causa delle lingue diverse, delle diverse prospettive e caratteristiche dei nostri relativi contesti. E poi perché siamo sempre in viaggio. Così, questa sera vorrei attraversare con voi alcuni dei nostri malintesi e delle nostre definizioni.

C'è un punto infatti sul quale occorre essere precisi, quello della terminologia, un campo scivoloso: Oriente, Occidente, teatro orientale, teatro asiatico, cosa resta dentro, cosa sta fuori? E che cos'è il teatro eurasiatico? Questa sera non voglio esplorare tutta la terminologia, ma soltanto darvi un'idea del mio punto di partenza. Sono uno storico, ho incontrato artisti e studiosi ma la mia prospettiva è sempre rimasta quella di uno storico: documenti, prove, testimonianze, il passato in relazione al presente. E quello che per me è importante, che il mio lavoro possa essere utile alla gente di teatro nello stesso modo in cui essa mi è utile.

Dunque esistono molte prospettive per lo studio dei teatri asiatici. Alcune si spiegano chiaramente: per esempio il *teatro coloniale* e *post-coloniale*; o il teatro nell'epoca del multiculturalismo; o infine il

teatro e il problema del transculturalismo. Tuttavia, per me sono quattro le definizioni ancora utili: la prima è *teatri orientali*. La seconda è *teatri asiatici*. La terza è la *prospettiva Oriente-Occidente*. E infine, la quarta prospettiva da me proposta: *teatro eurasiatico*. Queste differenti definizioni non sono in conflitto, non sono scuole di pensiero, le considero come espressioni sorte da differenti situazioni storiche di studio e di ricerca. Non mi dilungherò su di loro ma vorrei identificarle brevemente.

Teatri orientali. Lo dicono le parole stesse, si tratta di una visione unilaterale, nata nella cultura europea e occidentale, quando essa prese coscienza dell'esistenza di altre culture nel mondo, di altre manifestazioni artistiche degne di nota. Gli europei scoprirono che il teatro era presente anche in altri continenti quando esso giunse in Europa attraverso testi scritti: era l'epoca, il XVIII sec., in cui furono tradotti drammi come *L'orfano della famiglia Zabo* e *Sakuntala*. Naturalmente, il teatro asiatico arrivò in Europa nei modi in cui era studiato a quel tempo. Gli studiosi europei studiavano i testi drammatici e non c'era ancora un interesse per le tecniche dell'attore. Questa situazione durò molto tempo, fino all'inizio del XX secolo, quando attori asiatici iniziarono a recitare in Europa e il pubblico europeo, gli studiosi occidentali e la gente di teatro, poté vederli per la prima volta dal vivo. Talvolta alcuni di questi attori asiatici non erano rappresentanti delle antiche tradizioni ma interpreti di nuove proposte teatrali, come nel caso di Sada Yacco e di suo marito Kawakami Otojiro, o nel caso di Hanako, Michio Ito o Ram Gopal che divennero noti in Europa e anche negli Stati Uniti.

Nonostante questi malintesi, gli studiosi occidentali e la gente di teatro riuscirono a conoscere dal vivo gli attori asiatici e a scoprire un'altra cultura del corpo disciplinata ed efficace. Questa constatazione si trasformò nella convinzione che dietro l'aspetto esotico c'era dell'altro. Il teatro orientale non era più sinonimo di «Oriente misterioso». Alcuni studiosi ammisero la propria *ignoranza complessa* di fronte a culture teatrali dotate di tecniche tanto elaborate. Alcuni uomini di teatro si concentrarono sulla cultura scenica, trascurando le società che le avevano originare. Per esempio, Artaud parlò del teatro balinese ma non fece alcuna menzione dell'isola di Bali: non sapeva niente di Bali e non voleva saperne nulla. La sola cosa che aveva ben chiaro era che la danza balinese incarnava il teatro che voleva fare. Si potrebbe dire che tale punto di vista fosse limitato, ovvero che fosse quello di un «dominatore» o di uno «sfruttatore». Personalmente, ritengo impropria tale obiezione, poiché non si trattava

di defraudare o impoverire una cultura straniera, ma di tentare di afferrarne l'essenza. Anche Picasso ebbe un atteggiamento simile nei confronti della scultura africana. Un giornalista gli chiese «Conosce l'arte africana?», e Picasso rispose «Arte africana? *Connais pas*». Ed era vero. Non sapeva nulla della scultura africana ma ne conosceva le forme. Lo stesso può dirsi di Artaud, non conosceva l'arte e la cultura balinese ma seppe distinguere il suo nucleo vivente nelle forme dei danzatori balinesi.

Teatri asiatici. Perché è esistito un interesse per le forme senza quello per le culture che erano dietro quelle forme? Gli artisti europei in quel periodo, agli inizi del '900, iniziavano a dar vita a una nuova arte dell'attore e presero in considerazione qualsiasi stimolo che potesse aiutarli in questa impresa. Non si trattava soltanto dei generi asiatici, ma di qualsiasi modello proveniente da altri tempi o luoghi geografici che potesse alimentare il cambiamento dell'arte dell'attore. Era una curiosità e una fascinazione sia interculturale che intraculturale: ad esempio si diffusero anche i miti della Commedia dell'Arte, del teatro elisabettiano o dell'antico teatro greco. Tutte queste forme esemplari, insieme ai teatri asiatici, divennero accessibili attraverso i libri ed ebbero un ruolo rilevante nell'elaborazione dei cambiamenti radicali subiti dal teatro europeo, in particolare rispetto all'arte dell'attore. I teatri asiatici ebbero in più il vantaggio di potersi proporre oltre che con i libri anche attraverso spettacoli e dimostrazioni pratiche. Rifarsi ai teatri esemplari era un modo per porre rimedio alle ferite della civiltà teatrale europea, ferite inflitte dalla specializzazione delle arti attoriche, quando la danza o gli artisti circensi si erano separati dal teatro drammatico, e quando, con la nascita del melodramma, la parola fu separata dalla danza. Per far comprendere tutto questo ai miei studenti, dico sempre che è impossibile far danzare Pavarotti perché la cultura scenica del corpo di Pavarotti si è formata con l'obiettivo di una magnifica voce, ma non per una magnifica danza: mentre, viceversa, il teatro classico cinese presuppone che un attore sia in grado di fare entrambe le cose allo stesso tempo.

L'inizio del Novecento fu un periodo di grandi fermenti e di sperimentazioni, in cui venne forgiato un altro modello di teatro occidentale ispirato dal mito dell'*attore totale* – un artista in grado di ballare, cantare, improvvisare, comporre testi, fare acrobazie, suonare strumenti musicali e ovviamente interpretare testi esattamente come un interprete della Commedia dell'Arte o del Nô. Questo fu il pensiero fisso di alcuni professionisti del nuovo teatro degli inizi del XX

secolo e il teatro asiatico divenne allora un enorme patrimonio di ispirazioni al quale attingere per creare il nuovo attore europeo. Tale atteggiamento rimase attivo e fertile fino alla seconda guerra mondiale, epoca in cui alcuni studiosi, per la maggior parte statunitensi, presero a viaggiare attraverso l'Asia. A volte con scopi diversi, come Fabion Bowers che fu censore nel Giappone occupato del dopoguerra. La straordinaria carriera e influenza di Bowers sono state descritte con la formula «l'uomo che salvò il Kabuki», titolo di un recente libro del giapponese Okamoto Shiro, tradotto in inglese da Samuel Leiter. Bowers comprese come fosse insensato censurare i testi del Kabuki, poiché essi non sono l'elemento centrale: nel Kabuki fondamentale è infatti l'attore. Se si fossero però censurati i testi, si sarebbe uccisa anche l'arte dell'attore, e il mondo avrebbe perduto un grande patrimonio artistico. Così il censore militare Fabion Bowers contribuì all'abolizione della censura sul Kabuki, diventando il salvatore di quest'arte. Altri studiosi americani hanno attivamente contribuito allo studio dei teatri classici asiatici sottraendoli allo sguardo esotico: ricorderò Donald Keene in Giappone, Adolphe Clarence Scott in Cina e James Brandon nel Sud-Est Asiatico e in Giappone.

Oriente-Occidente. Questa prospettiva cominciò a diffondersi dopo la seconda guerra mondiale, quando si formarono due mondi autonomi e reciprocamente validi. Essi potevano sembrare antitetici, ma erano in grado anche di stabilire un dialogo, negando il celebre verso di Kipling in cui «l'Oriente è l'Oriente e l'Occidente è l'Occidente, e giammai i due si incontreranno». Un incontro era, è possibile, e Leonard Pronko lo ha sviluppato dimostrando la fattibilità di un «teatro totale»: *Theatre East and West: A perspective for a total theatre* è il titolo di un suo libro, che si è rivelato un punto di svolta decisivo nella formazione del nostro atteggiamento verso i teatri asiatici e ha influenzato e guidato anche i miei studi. Il libro di Leonard mi ha mostrato una strada, che continuo a seguire sin dall'incontro con il suo libro negli anni Settanta.

Tuttavia la prospettiva *Oriente-Occidente* mostra oggi un certo logorio. Con la definizione dell'*orientalismo*, Edward Said ha dimostrato come questa maniera ingiustificabile di dividere il mondo crei molti problemi, malintesi e inganni, trattandosi di una visione parziale che getta un'ombra su diversi aspetti delle culture asiatiche. È un punto di vista incoerente che non tiene conto del presente. L'*orientalismo* e gli studi *orientali* mostrano un punto di vista etnocentrico

che non può spiegare le complessità del nostro mondo: è una prospettiva geografica che non tiene conto degli sviluppi storici.

Oggi gli storici preferiscono ragionare di situazioni che chiamano *centro e periferia*. Esistono popoli e culture che sono al centro e altri che vivono ai margini. Questo accade anche in qualsiasi comunità, villaggio, città o nazione. Ci sono quelli che vivono al centro e quelli che vivono nei sobborghi. Questa definizione è maggiormente flessibile di Oriente-Occidente e di Nord-Sud, non è geografica ma tiene conto di diversi fattori, dall'economia alle migrazioni dei popoli. Vi darò un esempio personale: per vent'anni ho vissuto in un villaggio dell'Italia del Sud e mi sentivo al centro di quella comunità. Adesso insegno a Roma, ma vivo alla periferia della città e ho perduto una comunità di riferimento. Questo accade a molti di noi, e può alterare il nostro punto di vista.

Per l'Europa, l'Oriente è stato un *alter ego* fondamentale, persino dopo la scoperta delle Americhe – il Nuovo Mondo degli europei. L'Oriente – l'Asia – è sempre stato *l'altro* per l'Europa, un *altro* privilegiato e in relazione diretta, data l'unità del continente eurasiatico. Questo approccio ha indotto curiosità e fascino che hanno generato ricerche, studi, visioni. Oggi siamo coscienti delle principali lacune dell'approccio Oriente-Occidente, ma dobbiamo anche riconoscere che si è trattato di un percorso storico, di uno strumento dotato di caratteristiche dinamiche rivelatosi assai utile per conoscere la storia dei rapporti teatrali tra Europa e Asia.

Teatro eurasiatico. Recentemente, prima che pubblicassi il mio libro dal titolo *Teatro eurasiatico*, il mio editore mi ha telefonato e mi ha detto «La parola *eurasiatico* non esiste nel vocabolario italiano. Il termine è *eurasiatico* e indica al tempo stesso coloro che vivono nell'Asia Centrale e i figli nati da genitori inglesi e indiani. Non puoi usare una parola come *eurasiatico* per il titolo del tuo libro». Ma sono riuscito a convincerli del contrario: a volte si ha il bisogno di inventare nuove parole. La prima definizione di *teatro eurasiatico* è stata data da Eugenio Barba in un saggio scritto nel 1986 e pubblicato su *The Drama Review* nel 1988. Nel corso delle sue ricerche con l'ISTA, Barba aveva identificato un nucleo di principi fondamentali dell'arte dell'attore attraverso la comparazione di diverse tecniche di recitazione. Tali principi sono alla base delle varie tecniche di rappresentazione sia in Asia che in Europa, tecniche che si trasformano in diverse espressioni artistiche. Questi principi tecnici implicano procedimenti somatici e mentali coi quali un interprete può lavorare. Quindi Barba li chiamò principi *pre-espressivi*, poiché essi precedono logica-

mente (non cronologicamente) il processo dell'espressione individuale. Egli sottolineò esplicitamente la differenza fra l'identità culturale dell'attore e la sua identità professionale.

Nelle critiche alle opere e ai saggi di Eugenio Barba ho spesso letto un'obiezione secondo la quale l'antropologia del teatro porta a un sincretismo provocato dai diversi stili di recitazione presi in considerazione. Per queste differenze dovrebbero essere usate definizioni come *multiculturale*, *transculturale* e molte altre, dimenticando una piccola verità del mondo del teatro, che tutti gli attori, a qualsiasi luogo appartengono, hanno sempre un solo principio da rispettare: *non annoiare il pubblico*. Questo è il loro obiettivo finale, il fondamento della professione e l'anima della loro vita artistica. È dovere di tutti gli attori conoscere e applicare principi che portino a processi creativi e che non allontanino lo spettatore dalle loro azioni sceniche. Per questo ho ripreso volentieri l'espressione *teatro eurasiatico*.

Il mio punto di vista è tuttavia leggermente diverso da quello di Barba, lo definirei complementare. Un artista considera il presente e il futuro del teatro. Come storico, ho il compito di riflettere e di pensare allo stato attuale del teatro attraverso il suo passato. Questa dialettica è per me molto importante. I miei studi storici sul teatro si sono concentrati molto sulla problematica oriente-occidente e sul teatro eurasiatico e so che questo approccio dialettico all'identità professionale dell'attore crea dei malintesi. Le obiezioni fanno spesso riferimento alle «fusioni», ai sincretismi che si sono determinati. Ma simili situazioni di fusione non sono un fatto recente ed esistono, in realtà, da centinaia di anni. In passato, coloro che si guadagnavano da vivere recitando portavano con sé le proprie tecniche lungo la Via della Seta dall'Asia all'Europa e dall'Europa all'Asia, con una migrazione regolare e costante. Ne abbiamo diverse tracce, anche se alcune sono molto deboli: la maggior parte sono grafiche o visive, con poche testimonianze scritte.

E se ci chiediamo: «Perché non abbiamo dei documenti scritti?», la risposta è semplice: perché gli attori non scrivono. La loro arte si tramanda dal maestro agli allievi, non ci sono altri modi per trasmetterla. Nessun libro può trasmettere quest'arte, solo l'esempio, la dimostrazione e la ripetizione possono farlo. C'è anche un'altra ragione: nessuno si interessava alle tecniche di recitazione, se ne occupavano solo coloro che ne avevano realmente bisogno. Il pubblico era interessato ai drammi, ai personaggi e alle storie teatrali, anche talvolta alle biografie degli attori, ma non ai loro problemi tecnici. Questo stato di cose cambiò quando, in Europa, alcuni attori comincia-

rono a dare forma al loro mestiere e scrissero dei libri sulla loro pratica e sul loro training: per esempio Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau e Dullin. Alcuni attori, registi, esperti, presero a esprimersi per iscritto e i loro libri si diffusero. Nei primi secoli dopo Cristo, i Padri della Chiesa dicevano che la Bibbia era un «libro con le ruote». È vero, i libri di Stanislavskij, Artaud e Copeau hanno le ruote. Essi hanno viaggiato molto di più dei loro autori e hanno portato molto lontano i pensieri e i desideri di cui parlavano: e hanno portato lontano anche i malintesi che su questi autori si sono nel tempo stratificati.

Dunque le prospettive dei teatri orientali, dei teatri asiatici, la prospettiva Oriente-Occidente e la prospettiva eurasiatica hanno sempre creato dei malintesi e probabilmente continueranno a crearne. I fraintendimenti sono naturali quando si cerca di rappresentare con le parole un'attività che è, al tempo stesso, semplice e complessa. Bisogna osservare per comprendere. Bisogna seguire da vicino le pratiche degli attori per capirle. C'è una differenza fra coloro che studiano il teatro al giorno d'oggi: coloro che lo fanno solo attraverso i libri, e coloro che lo studiano attraverso i libri ma anche vivendo in un contesto pratico e seguendo i processi creativi degli spettacoli. Oggi, all'inizio del terzo millennio, è questa la differenza principale fra gli studiosi di teatro.

Per concludere, in omaggio a Leonard Pronko, amante del melodramma italiano, vorrei parlarvi molto brevemente di un grande malinteso nel teatro eurasiatico – il progenitore di tutti i malintesi storici. Quando in Europa, a Firenze, i membri della *Camerata dei Bardi*, un'Accademia e al tempo stesso un circolo di amici, vollero reinventare la tragedia greca, essi conoscevano ben poche cose di quell'antica forma teatrale: sapevano che gli attori dovevano anche cantare, che il coro danzava e che c'era della musica. Ne conclusero quindi che si sarebbe potuto rifare la tragedia greca con questi elementi: gli attori-cantanti, i danzatori e i musicisti. Così, nel tentativo di riportare in vita la tragedia greca, dettero i natali al melodramma, all'opera italiana. Questo è un tipico malinteso: si prendono gli elementi separati, li si mescola con entusiasmo e ne nasce qualcosa di nuovo perché, in realtà, quegli elementi non li conosciamo approfonditamente, né da un punto di vista storico né pratico. Un'errata interpretazione può essere tuttavia fertile e creare nuove realtà: anche se è storicamente inesatta, è uno stimolo verso nuove invenzioni. Pensiamo al «teatro balinese» di Artaud o al «teatro cinese» di Brecht.

Oggi come ieri, abbiamo di fronte molte realtà teatrali che assor-

bono impulsi dall'Asia, dall'Europa, dal passato, dal presente, trasformandoli in nuove invenzioni: esse non spiegano la storia pur provenendo *dalla* storia. In altre parole, il teatro eurasiatico non è il teatro delle pianure dell'Asia Centrale, ma un insieme di saperi teatrali che fa riferimento a un nucleo di conoscenze pragmatiche e di principi tecnici presenti nelle diverse culture teatrali diffuse in Europa e in Asia. Il teatro eurasiatico fa riferimento a una regione della conoscenza teatrale in cui le tradizioni iridescenti del teatro classico asiatico – Nô, Kabuki, le danze indiane e balinesi, l'Opera di Pechino – si intrecciano con le tradizioni del teatro europeo e occidentale. In questa regione Euripide, Kalidasa, Shakespeare, Zeami, la *Poetica* di Aristotele ed il *Natyashastra* indiano convergono come parti di un patrimonio di conoscenze teatrali comuni. Questa regione, del pensiero più che della geografia, è diventata esplicita nel XX secolo, anche se le relazioni e gli scambi, le interazioni sterili e fertili, le incomprendimenti e le invenzioni hanno avuto inizio molti secoli prima.

Il teatro eurasiatico è diventato un obiettivo e un territorio commisurabile di idee e pratiche, un patrimonio di culture. Questo patrimonio è ora nelle nostre mani e abbiamo il dovere di non disperdere la sua eredità. Di non sprecare ciò che i giapponesi chiamano «tesoro nazionale vivente» – l'attore stesso, che incarna un'azione vivente, non un monumento o un museo.

Così, per mostrarvi il tesoro, e per rendere un piccolo omaggio al nostro anfitrione Leonard, vorrei chiedere agli attori di ridiventare attori, e agli studiosi di tornare spettatori.

[Entrano in scena l'attrice dell'Odin Teatret Julia Varley e l'attore Nô Matsui Akira e improvvisano ispirandosi al tema di *Lady Macbeth*.]