

Artaud, Parma e il suo festival: un caso per lo studio delle reti teatrali transnazionali nel secondo Novecento

Tommaso Zaccheo

Università degli studi di Parma, Université Sorbonne Nouvelle

DOI: 10.54103/st.256.c541

Abstract

L'articolo propone una serie di interrogativi che hanno origine da due ricerche, una conclusa e una in corso. Nel quadro delle ricerche condotte sulla dimensione complessa nella quale è da iscrivere il percorso del regista Roger Planchon, una pluralità di prospettive metodologiche è stata vagliata e usata per indagare una traiettoria plurale, seguendo l'iscrizione di un individuo e dei gruppi di cui ha fatto parte in una molteplicità di contesti, dando luogo a ricchi dibattiti storici e critici non solo in Francia. Senza in alcun modo entrare nel merito della complessità del percorso di Planchon in relazione con i "suoi teatri", questo testo presenta alcune prospettive metodologiche sviluppate grazie a questa ricerca e, attualmente, riprese a partire da una nuova inchiesta sul Festival internazionale del teatro universitario (Fitu) di Parma. Si tratterà di proporre alcune riflessioni d'ordine epistemologico, toccando la necessità e le strategie da mettere in campo per studiare le reti di interrelazione dinamica costruite dopo il 1945, a partire da un esempio concreto legato alla vita del Fitu. Ponendo così molte domande, senza alcuna pretesa di portare soluzioni definitive, l'articolo intende rilanciare il dibattito circa le possibilità di rinnovare gli studi sulla ricezione teatrale con particolare riferimento allo spazio teatrale europeo, che negli anni Cinquanta e Sessanta si sta trasformando.

Parole chiave

Studi sulla ricezione; reti teatrali transnazionali; approcci metodologici

Artaud, Parma and its Festival: A Case for the Study of Transnational Theatre Networks in the Second Half of the 20th Century

Abstract

The article proposes a series of enquiries that have their origin in two studies, one completed and one in progress. Within the framework of the research conducted on the complex dimension in which the itinerary of the director Roger Planchon is to be inscribed, a plurality of methodological perspectives have been explored and used to investigate a plural trajectory, following the inscription of an individual and the groups to which he belonged in a multiplicity of contexts, generating rich historical and critical debates, not only in France. Without examining the full complexity of Planchon's path in relation to 'his theatres', this text presents some methodological perspectives developed due to this research and, at present, revived from a new investigation into the Festival internazionale del teatro universitario (Fitu) in Parma. The purpose is to present some reflections of epistemological order, touching on the necessity and the strategies that can be deployed to study the networks of dynamic interrelation after 1945, starting from a concrete example related to the life of the Fitu. By asking many questions in this way, without any presumption of bringing a solution, an attempt will be made to reopen the debate on the possibilities of renewing studies on theatrical reception with particular reference to the European theatre space, that was being transformed in the 1950s and 1960s.

Keywords

Reception Studies; Transnational Theatre Networks; Methodological Approaches

Riflessioni preliminari e nuove prospettive a partire da una ricerca dottorale

Questo contributo si pone l'obiettivo di ritornare su una delle problematiche d'ordine metodologico affrontate nel quadro di una ricerca ormai conclusa, attualmente messa a frutto e sviluppata grazie a una ricerca in corso per, infine, proporre una primissima ipotesi riguardo una possibile

modalità di sviluppo di riflessioni epistemologiche nate dal lavoro su dei casi di studio concreti.

Tra le molte difficoltà e sfide affrontate per realizzare la tesi dottorale *Roger Planchon et ses théâtres (1949-1987). Enquête sur un metteur en scène, directeur et auteur de théâtre*¹ è stato anche necessario considerare la complessità delle reti di individui e di istituzioni nazionali e transnazionali nelle quali Planchon era attivamente implicato.

Nella speranza di rispettare la coerenza degli interventi raccolti in questo volume collettivo, riassumeremo uno dei punti di vista metodologici maturati indagando, da un punto di vista storico e teorico, sul percorso non lineare e multi-contestuale di un artista di teatro nel secondo Novecento e in relazione con le compagnie e le strutture da lui dirette.

A questa prima e sintetica presentazione farà seguito una riflessione su una prospettiva epistemologica maturata a seguito di questa ricerca e che sembra stimolante ugualmente per lo studio della storia del Festival internazionale del teatro universitario (Fitu) di Parma (1953-1975) – uno dei tre festival² di teatro italiani del secondo Novecento la cui vita i membri del progetto PRIN 2022 *Theatre Festivals between Local and Global* stanno indagando. In particolare, un convegno organizzato nel 1966 attirerà brevemente la nostra attenzione in quanto momento da indagare per comprendere un aspetto degli scambi teatrali tra Francia e Italia nel contesto degli anni Sessanta. In seconda istanza, la speranza è che questa rapida considerazione di alcuni aspetti di un evento culturale caratterizzante questo festival universitario permetta di mettere in gioco nuove riflessioni e suggerire altre prospettive metodologiche. Se questa riflessione è condotta a partire da un lavoro di ricostruzione storiografica circoscritto, e ancora del tutto aperto, l'ambizione non è affatto di presentare i risultati di una inchiesta compiuta quanto di condividere i dubbi, le prospettive e appunto le speranze che una ricerca ancora in corso permette di far emergere.

Nel proporre, in primo luogo, un esercizio di massima sintesi di un aspetto di una lunga ricerca dottorale, partiamo dal titolo, *Roger Planchon et ses théâtres*. Si tratta di una formula che cerca di racchiudere la dialettica tra

1 Sostenuta il 9 dicembre 2022 presso l'Université Sorbonne Nouvelle e diretta da Marco Consolini e in corso di prossima pubblicazione.

2 Gli altri due sono il Festival dei Due Mondi di Spoleto e il Festival Santarcangelo dei Teatri.

un regista, attore, autore drammatico, direttore di teatri sovvenzionati e i contesti, i gruppi umani o le realtà politico-sociali con le quali questo attore storico è entrato in contatto.

Insomma, nella convinzione che ogni lavoro monografico su singoli artisti o singoli gruppi di teatro implica anche di indagare su una o più collettività che attraversano una pluralità di contesti, un'indicazione metodologica proposta da Jacques Revel, sviluppata a partire dall'orizzonte epistemologico aperto dalla microstoria, si è rivelata utile:

Il lavoro di contestualizzazione multipla praticato dai microstorici [...] afferma innanzitutto che ogni attore storico partecipa, da vicino o da lontano, ai processi – e dunque s'inscrive in contesti – di dimensioni e di livello differenti, dal più locale al più globale. Non esiste perciò iato, ancor meno opposizione, tra storia locale e storia globale. Ciò che l'esperienza di un individuo, di un gruppo, di uno spazio permettono di cogliere è una modulazione particolare della storia globale. Particolare e originale, inoltre: ciò che infatti il punto di vista microstorico offre all'osservazione non è una versione attenuata o parziale o mutila di realtà macrosociali, ma una versione differente (Revel 1994: 561).

Ora, questa riflessione, in Italia piuttosto nota ma meno se si guarda agli studi teatrali francesi³, ha funzionato come stimolo e modello per cogliere la dialettica specifica tra locale e globale che è possibile studiare attraverso la storia di Planchon, guidando così le analisi di una documentazione archivistica, storico-critica e memorialistica molto ricca benché poco esplorata.

Da questo punto di vista, la dimensione marcatamente transnazionale nella quale Planchon ha operato come direttore prima del Théâtre de la Cité de Villeurbanne, poi del Théâtre national populaire (Tnp), è apparsa in modo sempre più evidente. In breve, le tracce del percorso e dei processi analizzati mostravano a che punto, per esempio, i dibattiti o le dinamiche alle quali Planchon ha preso parte o che ha egli stesso attivato in Francia risentivano in modo più o meno diretto non solo del peso di un macrocontesto internazionale, quanto piuttosto direttamente dei dibattiti in seno alle

3 Una delle rare eccezioni è rappresentata da un intervento recente di Martial Poirson (2024).

reti di relazioni, nazionali e internazionali, nelle quali Planchon era inserito o cercava progressivamente di inserirsi⁴.

Il confronto con queste dinamiche storiche, artistiche e sociali complesse ha, quasi in modo obbligato e grazie al dialogo con colleghe e colleghi alle prese con problemi analoghi, reso necessario l'approfondimento della prospettiva epistemologica aperta dall'orizzonte dell'*histoire croisée*, che si potrebbe tradurre "storia incrociata" ma che è nota anche come *connected o crossing history*.

Sviluppata nel 2003 da Bénédicte Zimmermann e da Michael Werner, l'*histoire croisée* obbliga, in primo luogo, ogni ricercatore a una maggiore presa di coscienza rispetto al punto di vista dal quale si analizzano i fenomeni storici: «L'*histoire croisée* pone il problema della propria storicità a partire da un triplo processo di storicizzazione: dell'oggetto, delle categorie d'analisi e dei rapporti tra il ricercatore e l'oggetto» (Werner e Zimmermann 2003: 10). Inoltre, essa offre una «cassetta degli attrezzi [*boîte à outils*] che, oltre le scienze storiche, può risultare operativa per molte altre discipline che incrociano prospettive del passato e del presente» (*Ibidem*).

Nel quadro della ricerca su *Planchon et ses théâtres*, questa riflessione si è rivelata decisiva per comprendere la dimensione transnazionale dei fenomeni studiati:

[i]n una prospettiva di *histoire croisée* il transazionale è compreso come un livello che si costituisce in interazione con i precedenti [...] Invece di limitarsi ad un effetto di riduzione macroscopica, lo studio del transazionale fa apparire una rete di interrelazioni dinamiche, le cui componenti sono in parte definite attraverso i legami che esse intrattengono e le articolazioni che strutturano le loro posizioni. Considerata sotto questa prospettiva, l'*histoire croisée* può aprire delle piste promettenti per la scrittura di una storia d'Europa che non si riduca alla somma delle storie degli Stati membri o delle loro relazioni politiche (Werner e Zimmermann 2003: 22-23).

4 Emblematiche appaiono, da questo punto di vista e citando solo gli esempi più evidenti, le relazioni complesse intrattenute da questo regista con Jean Vilar o con la redazione e il gruppo editoriale della rivista «Théâtre Populaire» (cfr. Consolini 1998) così come, sul piano internazionale, con istituzioni quali il Berliner Ensemble, il Piccolo Teatro di Milano e le personalità che le hanno dirette.

Sintetizzando molto, l'orizzonte epistemologico aperto da Zimmermann e da Werner può rivelarsi utile per l'analisi della complessità del Fitu, un festival la cui storia è interessante per conoscere la dimensione precipuamente transnazionale del modo di fare e di pensare il teatro che si sviluppa in Europa dopo il 1945. Inoltre, Werner e Zimmerman invitano a mettere costantemente in discussione le categorie dell'analisi e la posizione di chi le usa. Proprio influenzati da questo stimolo si cercherà, allora, di pensare alla complessità del Convegno sull'opera di Antonin Artaud che nel 1966 ha luogo per iniziativa e in seno al festival parmense. Questa riflessione sintetica non si limiterà, però, ad applicare il quadro di riflessione dell'*histoire croisée* ma, anzi, cercherà di proporre un suo sviluppo e una sua integrazione con altri orizzonti epistemologici possibili.

Il caso di un Convegno su Artaud in un festival europeo del teatro universitario

I festival di teatro che nascono in Europa dopo la Seconda guerra mondiale si presentano come luoghi di scambio o di competizione ma anche come modi di produrre e diffondere culture teatrali in un contesto nel quale uomini e istituzioni si rinnovano attraverso delle pratiche sociali che cercano di costruire nuovi modelli per le relazioni internazionali.

Da questo punto di vista il Fitu, la cui storia inizia nel 1953 e termina nel 1975, appare tanto rappresentativo di questa stessa specificità quanto profondamente legato all'evoluzione del teatro universitario, ovvero a quelle realtà «liminoidi rispetto al teatro ufficiale e professionale [che] agivano come cerniere performative» (Gandolfi 2024: 397). Inoltre, anche seguendo la periodizzazione proposta da Giulia Govi Cavani, la cui tesi di dottorato è consacrata alla storia di questo festival, la vita del Fitu potrebbe essere divisa in tre fasi: una iniziale, che coincide con i suoi primi anni di vita, alla quale ne segue una legata agli anni Sessanta, momento di profondo rinnovamento di una manifestazione culturale di alto livello e di progressivo superamento dei rituali goliardici propri all'università d'élite degli anni Cinquanta. L'ultima fase, quella degli anni Settanta, sarebbe piuttosto emblematica della spinta alla politicizzazione e al recupero di pratiche folkloriche proprie alle classi subalterne, caratteristica precipua di questo decennio, che a Parma segnò il passaggio di gestione del Fitu dal Centro universitario

teatrale (Cut) di Parma, cui il festival era a vario titolo legato, alla compagnia del Collettivo – la cui storia è stata parzialmente ricostruita dalla storica Margherita Becchetti (2003).

Ora, dal nostro punto di vista, ciò che più interessa è di cogliere sinteticamente l'importanza internazionale di questo festival e le parole che Lew Bogdan usa per parlare anche del Fitu sembrano utili a questo scopo. Bogdan è stato un protagonista della vita del Festival mondiale del teatro universitario di Nancy e, nel 1972, rimpiazzerà alla direzione di Nancy lo stesso Jack Lang, succedendo così al fondatore e direttore di questo festival, il quale, come è noto, sarà prima nominato direttore del Théâtre di Chaillot e poi Ministro della Cultura durante i mandati presidenziali di François Mitterand.

Bogdan, futuro codirettore dello Schauspielhaus di Bochum insieme a Peter Zadek, così ricorda l'importanza dei festival universitari degli anni Sessanta e Settanta:

Nel solco del mitico Festival di Erlangen, nacquero o si svilupparono diversi altri festival internazionali di teatro studentesco. Tra i più famosi, cioè [tra] quelli che hanno fatto da catalizzatori per la giovane internazionale dei teatri universitari, c'è stato il Festival di Wroclaw in Polonia, un festival di protesta all'interno del sistema comunista [...]. Il suo omologo in Jugoslavia era il Festival di Zagabria. C'era anche il Festival di Parma, risolutamente schierato con l'estrema sinistra e che fu il crogiolo per un'intera generazione di creatori italiani ed europei che avrebbero fatto a pezzi le norme del teatro consolidato in Italia. L'intera geografia della rinascita teatrale europea ruotava attorno a questi centri chiave: Erlangen, Zagabria, Wroclaw e Parma (Bogdan e Wauters 2018: 25).

Questa sintesi, certo suggestiva, pare altresì efficace nel descrivere la novità rappresentata da questi festival universitari; tuttavia questo testimone non ha fatto alcuna esperienza della vita del festival parmense negli anni Cinquanta, quando il Fitu già ospitava il meglio del teatro universitario europeo ed era direttamente legato all'associazionismo giovanile cattolico (cfr. Solieri 2023: 157-179), né ha vissuto direttamente la vita del festival negli anni Sessanta, anni di profondo rinnovamento, politico e ideologico, del festival e della futura classe dirigente di Parma.

Ciò nondimeno, nelle sue parole è forse possibile scorgere un riflesso degli incontri e dei dibattiti culturali voluti dal gruppo che, tra il '65 e il '67,

imprime una svolta decisiva a questa manifestazione. In questi quattro anni i giovani universitari, intellettuali e amici Oddone Pattini, Chiara Valentini e Andrea Calzolari guidano il festival e scelgono queste parole, pensate come editoriale al secondo numero della rivista «Teatro Festival», per presentarsi ai lettori e potenziali frequentatori del Fitu:

Ci siamo conosciuti e formati come organizzatori del Fitu di Parma, a contatto con spettacoli di diverso livello, che però portavano gli echi dei fermenti culturali attivi nei principali paesi europei. Dando alla rassegna un deciso carattere culturale ed eliminando da essa ogni aspetto goliardico-dilettantistico, siamo riusciti a valorizzare le manifestazioni collaterali istituzionalizzandole con il carattere di seminario di studi che, l'anno scorso, si è interessato all'opera di A[ntonin] Artaud (Calzolari, Pattini e Valentini 1967: 1-2).

«Teatro Festival» è lo strumento attraverso il quale elaborare il rinnovamento che il gruppo auspica. Malgrado i suoi soli tre anni di vita, questa pubblicazione ospita contributi provenienti da intellettuali quali Giuseppe Bartolucci, pubblica un'intervista di Eugenio Barba a Grotowski e trasmette gli atti dell'importante convegno, svolto dal 28 al 30 marzo '66, ed evocato in questo stesso editoriale. Roberta Gandolfi così sintetizza la prima impressione che si riceve dalla lettura degli atti del convegno svolto nel corso della XIV edizione del Fitu⁵: «Immergersi oggi in queste ricchissime pagine è come aprire uno squarcio sulla ricezione di Artaud al momento del suo impatto massimo e controverso [...]» (Gandolfi 2024: 404).

Per circoscrivere la circolazione di questa pubblicazione è forse utile constatare la presenza chiara di un riferimento bibliografico a questo numero di «Teatro Festival» tra gli appunti del critico e universitario francese Bernard Dort⁶ – il quale, del resto, nel 1968 sarà invitato a partecipare a un convegno su Jean Genet proprio dal Fitu, i cui atti non saranno però pubblicati. Certo, si tratta di un indizio marginale che, tuttavia, potrebbe rivelarsi significativo. Dort è tra i fondatori degli studi teatrali in Francia, redattore della mitica

5 Tra le personalità che prendono parte al dibattito il filosofo Jacques Derrida, l'editore Claudio Rugafori, il regista Charles Marowitz, lo studioso di teatro Jean Duvignaud o, ancora, il letterato Alain Jouffroy – tra altri nomi di intellettuali e di artisti che partecipano al dibattito ma non pubblicano i loro interventi. Bartolucci, invece, pubblica uno studio sulla corrispondenza tra Artaud e Juvet.

6 Documento conservato presso il fondo Bernard Dort della Théâtrothèque Gaston Baty della Sorbonne nouvelle, segnatura «FD Archive 58. Artaud».

rivista «Théâtre Populaire» e, dal 1964, *maître assistant* in Studi teatrali presso la Sorbona (cfr. Meyer-Plantureux 2004). In questa veste, proprio nel '65-'66 inizia a dedicare un corso alla teoria della recitazione contemporanea nel quale l'esperienza e la teoria di Artaud iniziano a prendere uno spazio sempre più preponderante, fino a dedicargli un corso monografico. Questo critico e storico del teatro, ma anche attento osservatore delle mutazioni della scena italiana, è plausibile fosse interessato agli atti di questo convegno in ragione del contributo di Jacques Derrida presente tra queste pagine – molto noto e commentato, in tempi recenti, anche da Fabio Acca (Acca 2004: 157-196). Il testo *Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, pubblicato in francese da Gallimard nel volume *L'Écriture et la différence* del 1967, corrisponde (quasi letteralmente, eccezion fatta per pochi passaggi in nota) alla comunicazione presentata al convegno parmense nel 1966 e pubblicata proprio su «Teatro Festival» grazie all'insistenza di Chiara Valentini⁷.

Ora, è possibile studiare il peso di questo intervento particolare in modo *incrociato* e in una prospettiva transnazionale? Ovvero, in che modo la *boîte à outils* dell'*histoire croisée* aiuta a prendere in considerazione l'incontro e lo scambio ineguale tra i partecipanti a questo evento al contempo teatrale e accademico?

Derrida, di fatto, postula tramite Artaud il superamento del regime della rappresentazione e del teatro come imitazione e, in Italia, influenza la nascita del Nuovo Teatro, come elaborazione teorica e come pratica concreta, benché il filosofo utilizzi Artaud per ripensare i fondamenti della filosofia occidentale, non del teatro. In ogni caso, e al di là dell'importanza di questo testo nel contesto italiano, marcato, come è ben noto, dalla pubblicazione di un numero monografico su Artaud della rivista «Sipario» nel 1965, qual è l'impatto sul mondo del teatro francese di questo stesso testo in questi anni?

Queste domande sono poste non per proporre una risposta nello spazio di poche righe ma per pensare la complessità di questi scambi e delle

7 Dettaglio che si evince molto chiaramente da due lettere di Valentini trovate nel fondo Jacques Derrida, conservato presso l'Institut mémoire de l'édition contemporaine, Caen, segnatura: 219DRR/174.8. Dallo spoglio del fondo personale del filosofo francese sembra emergere anche la partecipazione di Derrida alle rappresentazioni del festival e alla tournée della versione dell'*Amleto* del regista Marowitz, che quest'anno presenta con l'Experimental Group in-Stage, portata nel 1966 in tournée sia a Parma che, subito dopo, al Teatro Stabile dell'Aquila – il filosofo conservava infatti un programma di questa seconda rappresentazione.

prospettive incarnate dai partecipanti a questo convegno della metà degli anni Sessanta. Complessità tanto più accentuata se si pensa alla sintesi proposta da Bernard Dort nel 1988, brutale ma efficace per quel che concerne la Francia. L'accademico francese ha affermato che il periodo di fermento culturale degli anni Sessanta e Settanta non avrebbe coinciso con la nascita di una modalità di pensare e di praticare il teatro radicalmente nuova ma, piuttosto, con la riscoperta di una cultura dell'attore che l'egemonia di una cultura prettamente registica negli anni precedenti avrebbe cancellato (Dort 1988: 135). Quanto invece la spinta ideale verso un teatro radicalmente *altro* ha influito sulla lettura e sull'uso delle opere di Derrida e di Artaud in Italia, creando così uno iato rispetto alla considerazione e alla successiva ricezione del pensiero artaudiano proprio nel contesto teatrale francese?

Oltre a questo testo, gli altri interventi offrono la possibilità di una lettura incrociata con altre elaborazioni *a partire da* Artaud, si pensi all'intervento del regista Marowitz, in particolare per gli elementi che egli rivela rispetto all'uso del pensiero artaudiano durante la sua collaborazione con Peter Brook al Theatre of Cruelty, nel 1964, in occasione della creazione del *Marat-Sade* scritto da Peter Weiss. Uno studio approfondito che parta da questo convegno e da questo testo potrebbe, infatti, considerare l'impatto specifico che quest'appropriazione dell'*Amleto* presentata a Parma nel 1966 ha lasciato sulle scene italiane in generale e, in particolare, sui registi Luigi Gozzi – che prende parte al convegno – o sui registi del Cut di Parma Giorgio Belledi e Bogdan Jerković.

Nessuna delle piste di riflessione qui proposte può essere conclusa ma possiamo almeno evocare, in ultima istanza, la traccia della presenza di Bartolucci a questo convegno del Fitu e tra le pagine di «Teatro Festival». La traiettoria di questo critico, in questi anni ancora attento alle possibilità offerte da un rinnovamento delle tecniche brechtiane – come si evince anche dal testo che pubblica nel numero uno di questo stesso periodico – potrebbe essere incrociata con le tracce del suo passaggio al convegno veneziano che, nel settembre dello stesso anno, accompagnerà la prima venuta del Berliner Ensemble in Italia e che vedrà protagonisti lo stesso Dort, il critico Ernest Schumacher oppure i registi Roger Planchon e Giorgio Strehler.

L'elenco di alcuni dei percorsi incrociati che gli atti di questo convegno permettono di studiare potrebbe in realtà continuare. L'ultima domanda che può essere posta è che, forse, permetterebbe di integrare le precedenti

è se sia insomma possibile, e auspicabile, proseguire lo studio incrociato di queste traiettorie multiple per pensare «la seconda vita di Artaud» (Mango 2019: 197-198) come un processo che ha toccato direttamente e ugualmente una pluralità di gruppi o individui lasciando segni tanto diversi, talvolta anche opposti, in ciascuna delle parti coinvolte ma segni ugualmente marcati.

Ipotesi su degli scambi transnazionali: il caso Artaud oltre la dimensione della ricezione

Quest'ultima riflessione circa la specifica ricezione italiana, o meglio europea, di Artaud, non sembra però bastare per evitare il rischio di appiattare il fenomeno della rilettura e dell'uso del pensatore del *Théâtre de la cruauté* a una dimensione piuttosto passiva, nella quale lo scambio avrebbe luogo sempre tra artisti e intellettuali francesi in posizione “attiva” e gli “altri” che passivamente riceverebbero interpretazioni e letture di quest'opera senza dare nulla in cambio. A partire da una segnalazione nata proprio della professoressa Gandolfi, la riflessione che Erika Fischer-Lichte ha sviluppato sul concetto di *entangled performance history* sembra efficace per evitare questo scoglio interpretativo.

Senza poter entrare nel dettaglio del sofisticato ragionamento della studiosa tedesca, sottolineiamo almeno come Fischer-Lichte utilizzi una formula mutuata dalla fisica quantistica per, allo stesso tempo, tradurre e sviluppare le riflessioni proposte venti anni fa da Werner e Zimmermann. In tal senso aggiunge che:

[il] concetto [di *entangled performance history*] mira anche a evitare le insidie di termini come “influenza” o anche “ricezione”. Entrambi suggeriscono che c'è una differenza nel raggiungimento dei risultati per le parti coinvolte nei processi e nelle pratiche di scambio. Mentre “influenza” di solito descrive l'impatto che una parte ha avuto su un'altra, a meno che non sia esplicitamente dichiarato che si è trattato di un effetto reciproco, “ricezione” considera le conseguenze del fatto che una parte “riceve” qualcosa senza lasciare traccia sulla parte da cui è stata “ricevuta”. Al contrario, il termine *entangled history* sottolinea che tutte le parti coinvolte nei processi di scambio sono state trasformate in modo riconoscibile, anche se in modi diversi e con conseguenze diverse. *Entanglement* sottolinea che c'è stata un'impronta su tutte le parti coinvolte. La *entangled history*

si riferisce a un passato interconnesso, in cui tutte le parti sono state influenzate dai processi storici di contatto e scambio, anche se si sono verificati in relazioni di potere altamente asimmetriche (Fischer-Licht 2023: 1).

Questa proposta sembra rinnovare le modalità con le quali si indaga su processi storici fondati sull'interconnessione tra gruppi, individui e culture attraverso modi di pensare la Storia e anche grazie a strumenti analitici nuovi. Questa studiosa dimostra, per esempio, come la ricezione giapponese di Brecht o di Ibsen di fatto produca una mutua influenza sulle civiltà teatrali europee e giapponese, oppure come la conquista del Messico da parte degli occidentali produca forme di teatro perfettamente coerenti con il modello del teatro spagnolo del *siglo de oro*, usate tuttavia per denunciare la condizione degli indigeni dell'America del Sud. Quali vantaggi si avrebbero, allora, se si usasse questa modalità specifica di ragionamento proprio per straniare⁸ i modi coi quali comunemente si intendono le forme di circolazione delle grandi riforme teatrali del Novecento?

Non potendo proseguire oltre le nostre interrogazioni, concludiamo riassumendo la differenza tra i concetti di *interweaving* (che Fischer-Lichte sembra usare per tradurre il francese *interrelation*, usato da Werner e Zimmermann) e quello di *entangled history*. Schematizzando molto, da una parte abbiamo

il concetto di “intreccio” [*interweaving*] [che] non ha per ambizione di abbracciare una cultura (o più culture) come un'entità unica. Piuttosto, esso rivolge l'attenzione alle attività concrete e ai processi di intreccio portati avanti da particolari attori, agenti, tecnologie, materialità, forze, ecc. che hanno contribuito in modo costitutivo a creare l'odierna pluralità di culture performative tanto diverse quanto interrelate (Fischer-Lichte 2023: 2).

D'altra parte, è necessario prendere coscienza del fatto che «[d]i fatto, le storie delle culture teatrali intrecciate – o di pratiche performative interculturali – spesso non sono scritte come *entangled histories*. Piuttosto, le conseguenze dei processi di intreccio sono di solito valutate in modo alquanto unilaterale [...]» (Fischer-Lichte 2023: 25).

In che modo, allora, l'influenza di queste prospettive epistemologiche può rinnovare le modalità di investigazione sul «campo d'indagine»⁹ del

8 Termine utilizzato nell'accezione data da Carlo Ginzburg nel saggio *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario* (2011: 15-39).

9 Definizione ripresa da Fabrizio Cruciani (1993: 3-11).

teatro del Novecento, inteso come uno spazio attraversato da percorsi multipli, e costellato da dispositivi di incontro e di scontro tra le Culture, programmaticamente polifonici, quali i festival di teatro?

Bibliografia

- Acca, F. (2004). “Dal volto all’opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia”. *Culture teatrali*, 11, 157-196.
- Becchetti, M. (2003). *Il teatro del conflitto: la Compagnia del collettivo nella stagione dei movimenti. 1968-1976*. Odradek.
- Bogdan, L., Wauters, P. (2018). *Comme neige au soleil. Le festival mondial du théâtre de Nancy 1963-1983*. L’Entretemps.
- Calzolari, A., Pattini, O., Valentini, C. (1967). “Nero su bianco”. *Teatro Festival. Rivista di teatro sperimentale e universitario*, 1-2.
- Consolini, C. (1998). *Théâtre Populaire. Histoire d’une revue engagée 1953-1964*. Éditions IMEC.
- Cruciani, F. (1993). “Problemi di storiografia dello spettacolo”. *Teatro e Storia*, 8(1), 3-11.
- Derrida, J. (1967). *L’écriture et la différence*. Éditions du Seuil.
- Fischer-Lichte, E. (2023). Introduction: entangled performance histories. New approaches to Theater Historiography. In Aa.Vv. (Eds.), *Entangled Performance Histories* (1st ed., pp. 1-27). Routledge.
- Gandolfi, R. (2024). Le riviste dei teatri universitari in Italia negli anni Sessanta: la cometa di «Teatro Festival» (1966-1967). In M.I. Biggi, M. Consolini, S. Lucet, R. Piana, A. Rykner, M. Zannoni (Eds.), *Il Teatro delle riviste/Le Théâtre des revues (1870-2000). I periodici come oggetti e strumenti della storiografia teatrale/Les périodiques comme objets et outils de l’historiographie théâtrale* (pp. 397-408). Edizioni di Pagina.
- Ginzburg, C. (2011). Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario. In Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza* (pp. 15-39). Feltrinelli.
- Mango, L. (2019). *Il Novecento del teatro. Una storia*. Carocci.

Meyer-Plantureux, C. (2004). *Bernard Dort. Un intellectuel singulier*. Éditions du Seuil.

Poirson, M. (2024). Historiographies théâtrales. In M. Poirson, *Manuel des études théâtrales : Les arts de la scène et du spectacle* (pp. 77-159). Armand Colin.

Revel, J. (1994). “Microanalisi e costruzione del sociale”. *Quaderni Storici*, 29(86), 549-575.

Solieri, F. (2023). “Il Festival internazionale del Teatro universitario di Parma dalla goliardia all’impegno politico (1953-1975)”. *Annali di Storia delle università italiane*, 157-179.

Werner, M., Zimmermann, B. (2003). “Penser l’histoire croisée : entre empirie et réflexivité”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 7-36.