

VIAGGI TEATRALI
MIGRAZIONE E TURISMO NEL TEATRO CONTEMPORANEO

Laura Gemini e Francesca Giuliani

A partire dalla originaria connessione fra il teatro e le dimensioni del viaggio, non solo dal punto di vista metaforico ma considerando anche l'attitudine errante dei teatranti del passato e la vocazione etnografica degli esponenti delle avanguardie novecentesche, l'articolo indaga le modalità con cui alcune realtà teatrali molto diverse fra loro affrontano il tema del viaggio nelle diverse angolature indicate nella call: migrazione e turismo. Facendo convergere le riflessioni che si sono innescate intorno al *mobility turn* (Sheller e Urry 2006; Cresswell 2010; Elliott e Urry 2010; Sheller 2018; Musarò e Moralli, 2019) e all'*ethnographic turn* (Clifford 1988; Foster 1996; Rutten *et al.* 2013; Grimshaw e Ravetz 2015) si osserverà attraverso le ricerche teatrali come l'esperienza vissuta da ciascun artista possa ampliare i contesti che stanno intorno alle diverse forme di pratiche sociali della mobilità contemporanea dentro alle quali convergono gli studi sul turismo e le migrazioni. Si tratta di rintracciare i casi in cui migrazione e/o turismo come inneschi drammaturgici si rivelano degli interessanti ambiti di osservazione della pratica riflessiva del teatro e della tendenza politica, che emerge non solo dalle tematiche ma anche dal carattere partecipativo di alcune delle opere. Da una parte il fenomeno migratorio viene osservato attraverso l'approfondimento di alcuni lavori scenici di Ateliersi, Teatro delle Albe, Motus, Davide Enia. Dall'altra il fenomeno turistico viene osservato attraverso l'analisi di alcuni lavori di Menoventi e Kepler 452.

Parole chiave

Performing arts; Migrazione; Turismo; Viaggio; Etnoteatro

THEATRE JOURNEYS
MIGRATION AND TOURISM IN CONTEMPORARY PERFORMANCE

The article examines various theatrical experiences dealing with the theme of travel, in relation to its double meaning of migration and tourism. The connection between theatre and travel concern several dimensions. From the metaphorical one, to the wandering attitude of theatre companies and to the ethnographic vocation of the 20th-century avant-garde. By combining reflections coming from the mobility turn (Sheller e Urry 2006; Cresswell 2010; Elliott e Urry 2010; Sheller 2018; Musarò e Moralli, 2019) and the ethnographic turn (Clifford 1988; Foster 1996; Rutten *et al.* 2013; Grimshaw e Ravetz 2015), we will observe how theatre artists can expand the understanding of the social practices of contemporary mobility through their theatrical research as well as through their lived experiences. The article will then trace several cases in which migration and/or tourism act as a dramaturgical trigger for reflective practices on theatre and politics, expressed through the participatory character of some of the works examined. More specifically, the theme of migration will be observed through the works of Ateliersi, Teatro delle Albe, Motus, Davide Enia, while the touristic dimension will be explored by looking at the performances Menoventi and Kepler 452.

Keywords

Performing arts; Migration; Tourism; Travel; Ethnotheatre

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/11998>

VIAGGI TEATRALI

MIGRAZIONE E TURISMO NEL TEATRO CONTEMPORANEO

Laura Gemini e Francesca Giuliani

Le istanze di realtà e la ricerca teatrale fra migrazione e turismo. Introduzione

Assumere il teatro come campo di studi in cui far convergere i dibattiti aperti da altre discipline per osservare come vengono trattati scenicamente e drammaturgicamente è il punto da cui parte questo contributo. Da una parte il carattere riflessivo, dall'altra il carattere partecipativo, e in questo senso politico, dell'atto performativo permettono l'innescarsi di narrazioni differenti intorno a quei fenomeni sociali che già altre discipline stanno osservando in maniera critica. Lo spazio del teatro e il lavoro dei teatranti possono farsi così luoghi privilegiati per osservare attraverso nuovi paradigmi di ricerca come si possano ampliare ulteriormente le riflessioni su precise dinamiche sociali, quali i rapporti tra turismo e migrazione, attraverso lo studio delle pratiche artistiche.

Negli ultimi decenni si è assistito a una svolta partecipativa nell'ambito della performance che ha comportato una ricca produzione di lavori che fanno della partecipazione e dell'indagine etnografica il loro motore di ricerca, facendo convergere molteplici discipline all'interno del discorso artistico: dall'educazione alla vocazione lavorativa, dalla salute all'identità razziale e al razzismo, dal *gender trouble* all'antropologia, dalla giustizia sociale al turismo (Saldaña 2005). Nell'ambiente teatrale il dialogo tra i metodi dell'antropologia e i metodi della ricerca artistica si è fatto sempre più attivo nel momento in cui nell'ambiente scenico si assiste a una svolta performativa che coincide con la svalutazione del concetto di rappresentazione e con un'attenzione degli artisti al processo creativo piuttosto che al prodotto (Gemini 2003).

Alcuni degli artisti contemporanei che verranno citati in questo contributo, a seconda della poetica che li differenzia, hanno impiegato precisi metodi etnografici

per reperire le fonti per i loro progetti artistici. Ma la spinta etnografica che contraddistingue la loro necessità di muoversi è indotta da una ricerca e una pratica che è molto diversa da quella che spingeva al viaggio gli artisti del secolo scorso. Se infatti nelle ricerche creative più recenti la raccolta di documenti serve a produrre quell'effetto di realtà che promuove nuove narrative e prospettive sceniche nonché riflessioni politiche, la lezione che ci è tramandata dai maestri del Novecento è differente: il loro lavoro di ricerca era rivolto a un

teatro concepito come viaggio verso/nell'altro, e cioè come scoperta, esplorazione e confronto con l'alterità, a partire dalla propria [...]. Per scoprire la natura del teatro come alterità, questi maestri hanno avuto bisogno di spaesarsi, viaggiando (col corpo ma anche solo con la mente, a volte) rivolgendosi ad altre culture, ad altri teatri e attori esotici, mettendo a frutto il valore gnoseologico del *détour* (De Marinis 2011, 13-14).

Facendo convergere le riflessioni che si sono innescate intorno al *mobility turn* (Sheller e Urry 2006; Cresswell 2010; Elliott e Urry 2010; Sheller 2018; Musarò e Moralli, 2019) e all'*ethnographic turn* (Clifford 1988; Foster 1996; Rutten *et al.* 2013; Grimshaw e Ravetz 2015) si osserverà attraverso le ricerche teatrali come l'esperienza vissuta da ciascun artista possa ampliare i contesti che stanno intorno alle diverse forme di pratiche sociali della mobilità contemporanea, dentro alle quali convergono gli studi sul turismo e le migrazioni. Questi fenomeni vengono sempre più spesso analizzati come correlati per far sì che una nuova visione vada a scardinare quella dominante che propone una lettura eccessivamente positiva rispetto al fenomeno turistico ed eccessivamente negativa rispetto al fenomeno migratorio (Musarò e Moralli, 2019)¹.

Prendendo come riferimento quelle ricerche artistiche del secolo scorso, in particolare quella che viene definita dagli storici la seconda generazione dei maestri, e le più recenti sperimentazioni che si possono racchiudere sotto la più ampia e

¹ Da questo punto di vista interessante risulta riportare il caso di *MygranTour: a European network of migrant driven intercultural routes to understand cultural diversity*, un progetto cofinanziato dall'unione Europea (2014-2015) che connette lo sviluppo turistico con lo sviluppo sostenibile per le città attraverso l'integrazione culturale: *i cittadini migranti sono i protagonisti di innovativi tour attraverso le città italiane ed europee coinvolte*. L'obiettivo principale è quello di favorire l'integrazione dei cittadini di origine straniera, ma non di secondo piano resta il fatto che questi due fenomeni sociali se messi in correlazione e dialogo producono efficaci pratiche di integrazione e anche nuove narrazioni intorno alle città.

diversificata categoria del *theatre of the real* (Martin 2013), il presente articolo osserverà come la dinamica del viaggio e la categoria di artista nomade si diversifichino attraverso le varie sperimentazioni artistiche, determinando nuove drammaturgie fisiche e testuali e innovative modalità di fruizione.

Per i maestri del secondo Novecento il viaggio esplode, tocca varie geografie, e si configura come necessario perché mosso da una pratica artistica che è tesa alla ricerca delle specificità del teatro. Questi nomadi del teatro attraverso l'esperienza sul campo e il confronto con l'alterità hanno sperimentato nuove interazioni fra performance, spazio e spettatori, interrogandosi fortemente sul senso e sulle radici del teatro.

Per gli artisti contemporanei il viaggio rappresenta una pratica etnografica di ricerca necessaria per irrompere nel reale ma è immobile, o meglio virtuale, perché si muove calandosi nel reale ma per raccontare il viaggio di altri: dai luoghi-porta che negano la mobilità ai migranti (Motus; Davide Enia; Teatro delle Albe) all'indagine sociologica performata sull'immaginario turistico come pratica e scrittura drammaturgica e come riflessione sulla propria "italianità" (Menoventi). Un ribaltamento di prospettiva, invece, è quello che opera Ateliersi portando alle estreme conseguenze l'approccio di etnografia teatrale a partire dalla posizione dell'artista straniero accolto dalla comunità rom. Ci sono, poi, quei lavori che fanno della pratica mobile non tanto o non solo un percorso di ricerca che conduce alla scrittura drammaturgica ma piuttosto una modalità di fruizione dell'opera stessa (Kepler-452) aumentando l'esperienza immersiva dello spettatore. Nel loro insieme gli esempi riportati mostrano la tensione delle arti performative contemporanee verso una sempre maggiore riflessività, dove l'ancoraggio al presente assume una vocazione politica e di sguardo critico come fondamentale innesco drammaturgico.²

² Gli esempi riportati sono il frutto di una selezione che nasce già da uno squilibrio: mentre il tema della migrazione è ampiamente trattato sulle scene, anche a livello internazionale, la messa a tema turistica è più rara. Può quindi non essere un caso che sia così presente l'area emiliano-romagnola. Proprio dall'incontro con questi fenomeni si sono sviluppati gli immaginari di quegli artisti che hanno scelto questa particolare regione come spazio di vita e creazione. Questa terra, non a caso definita la *Romagna Felix* del teatro contemporaneo, sta contribuendo a caratterizzare gli studi e gli interventi critici da una ventina di anni: vedi fra gli altri *Teatri 90. La scena ardita dei nuovi gruppi di teatro* (1998) di Antonio Calbi, *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali: Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino* (2000) di Renata Molinari e Cristina Ventrucci, *Disegni e parole dal teatro di Fanny & Alexander, Motus, Chiara Guidi/Societas Raffaello Sanzio*,

Il contesto storico-critico: i nuovi paradigmi delle ricerche

Due importanti svolte critiche, che hanno fatto convergere gli studi fra diverse discipline sia in ambito sociale sia in ambito artistico, rinnovano i paradigmi comunicativi e di osservazione delle dinamiche sociali e delle pratiche culturali andando ad ampliare quella riflessione tra turismo e migrazione, emersa anche in Bauman attraverso le contraddittorie e intersecanti figure del turista e del vagabondo (2013).

Nel campo della ricerca sociale il *new mobilities paradigm* (Sheller e Urry 2006) ha fatto già da tempo il suo ingresso andando a modificare gli oggetti e le metodologie della ricerca, attingendo risorse teoriche all'interno di un ambito pluridisciplinare che ha fatto convergere gli studi sugli spazi, i confini, le tecnologie e la mobilità. È nell'ambito di questi studi sulla mobilità globale che si è reso necessario osservare in compresenza i fenomeni quali turismo e migrazione in quanto «la migrazione, insieme al turismo, costituisce un importante e imprescindibile fenomeno della mobilità contemporanea» (Musarò e Moralli 2019, 6). I nuovi flussi migratori, determinati anche dai cambiamenti climatici, hanno da una parte ulteriormente messo in luce le disuguaglianze legate ai differenti accessi alla mobilità dall'altra hanno consentito una più stretta connessione tra i fenomeni sociali legati movimento. È in questo senso che

Elite mobilities and refugee movements stand in some relation to each other, and are also not separable from climate change and urban resilience, or the mobilities of hunger and disease, military mobilities and global logistics chains, racial segregation and gendered sexual policing of everyday bodily mobility, eviction and homelessness (Shelly 2018, 18).

La svolta definita dal *mobility turn* ha consentito di includere nelle considerazioni scientifiche non solo i luoghi, gli oggetti, le idee, le informazioni e le persone ma il movimento stesso e quindi le pratiche mobili che hanno avuto un ruolo fondamentale nel caratterizzare anche le pratiche culturali e artistiche. Gli artisti di teatro, ad esempio, rappresentano una particolare categoria sociale caratterizzata da un

Teatrino Clandestino (2010) di Altre Velocità, *Romagna anni zero. Prepararsi a un terreno di scontri più ampio* (2015), di Lorenzo Donati.

nomadismo che li definisce ontologicamente. Dagli attori della commedia dell'arte che «nel viaggio trassero il fondamentale fattore di mutamento» (Mariti 2014, 173) agli artisti nomadi di inizio Novecento, fino alle più recenti modalità di creazione attraverso differenti luoghi di residenza e le tournée per raggiungere i diversi pubblici, il viaggio è ciò che caratterizza i percorsi creativi e le modalità di fruizione della performance in relazione ai luoghi e alle società. Se già il XX secolo aveva inaugurato una svolta nella costruzione identitaria dell'uomo moderno occidentale, dove le nuove tecnologie del movimento influivano sulle pratiche e quindi sulla cultura, è nel XXI secolo che si assiste a un'ulteriore svolta che fornisce una nuova lente attraverso cui guardare i fenomeni. È con lo sviluppo delle nuove tecnologie che la centralità del discorso si è spostata dal movimento in sé al corpo perché la mobilità viene praticata e vissuta attraverso il corpo: «It is at the level of the body that human mobility is produced, reproduced, and, occasionally, transformed» (Cresswell 2010, 20). Il carattere dell'esperienza diviene quindi fondamentale all'interno degli studi sulla mobilità; ciò ha fatto sì che fosse superata la concezione che relegava il *frame* della mobilità al solo studio del viaggio fisico delle persone e del movimento degli oggetti ampliandosi ai viaggi «corporeal, imaginative and virtual» (Elliott e Urry 2010, 24), «which are various kinds of mediated mobilities that involve the circulation of images and representations, while also enabling and coercing (some) people to live more “mobile lives”» (Sheller 2018, 4). Spostando la centralità del discorso sul corpo il nuovo paradigma di osservazione dei fenomeni sociali ha consentito anche di mettere in luce come le differenze di classe, genere, etnia, identità sessuale e abilità fisica «influence accessibility and interact with the mobility regimes and control systems that reproduce uneven mobilities» (ivi, 18).

La convergenza di questo nuovo paradigma in altri settori della ricerca ha consentito significativi sviluppi anche negli studi sul turismo dove viene posto l'accento sulla performatività dell'esperienza turistica che passa per la soggettività e la materialità dei corpi. Laddove applicare la prospettiva della performance al fenomeno sociale del viaggio significa tenere conto di un'esperienza che, analogamente alla performance presenta i caratteri dell'efficacia – come qualcosa cioè che è in grado di

produrre delle trasformazioni in chi la compie – e dell'intrattenimento (Gemini 2008). Basti pensare, ad esempio, che per i riformatori del teatro tra Ottocento e Novecento il viaggio in Oriente non avvenne attraverso spedizioni sul campo ma attraverso particolari esperienze d'incontro con questi teatri in Europa nel momento in cui si stava assistendo al passaggio dall'età degli esploratori all'età «dei coloniali, dei realizzatori e dei turisti» (Savarese 1992, 373).

Nel campo delle discipline artistiche la prospettiva etnografica ha contribuito a modificare le metodologie di ricerca applicate alle pratiche creative. Nell'arte contemporanea il dibattito sull'*ethnographic turn* ha catalizzato l'attenzione su due posizioni spesso contrastanti (Grimshaw e Ravetz 2015). Da una parte gli studi di James Clifford (1988) hanno promosso la ricerca etnografica come innovativa modalità di indagine per le pratiche artistiche, «provided a critical language that facilitated exchange and collaboration between different fields of practice» (Grimshaw e Ravetz 2015, 3). Dall'altra l'uscita qualche anno dopo del libro *The Return of the Real* (1996) di Hal Foster, con al suo interno il saggio *The Artist as Ethnographer*, ha messo in discussione questo sistema. Foster tratta in modo molto più critico l'intersezione tra questi due ambiti di ricerca, denunciando un dialogo che secondo lui non è mai realmente avvenuto tra gli artisti visivi e gli antropologi. La critica aperta da Foster solleva un problema cruciale riguardante il rapporto tra etica ed estetica nel lavoro artistico votato all'etnografia: molti di questi progetti relegano i soggetti a meri osservati da uno sguardo che non problematizza il loro status sociale implicato in relazioni di potere alle quali non può sfuggire. Una critica simile è stata mossa anche nel campo teatrale ad alcuni di quegli artisti che hanno cercato l'alterità al di fuori dei confini europei guardando l'altro come l'autentico e primitivo. Restando nell'ambito teatrale non è un caso che proprio nel 2005 esca il libro di Saldaña *Ethnodrama: An Anthology of Reality Theatre*, una raccolta di testi teatrali nati proprio da una prassi performativa che utilizza il metodo di ricerca etnografica sul campo. Nell'introduzione alla raccolta l'autore sottolinea come sia storicamente il momento giusto per il diffondersi delle produzioni etnoteatrali evidenziando che si tratterà di opere artistiche che essenzializzano la ricerca sul campo performando i dati raccolti

in funzione della messa in scena. Nella definizione dell'autore l'*ethnotheatre* è una tra le altre forme disponibili per presentare e rappresentare uno studio antropologico che si concentra sull'osservazione partecipante di determinati contesti sociali e che possiede un suo *emancipatory potential*, inteso come capacità di motivare il cambiamento sociale di partecipanti e audience. L'*ethnotheatre* – che riguarda la presentazione/rappresentazione di un'opera – e l'*ethnodrama* – che riguarda la scrittura di un'opera a partire da dati etnografici – sono due delle tante nuove categorie dentro alle quali si cercano di racchiudere specifiche pratiche che coniugano la ricerca sociale ed etnografica con il teatro. La performance è quindi per l'etnoteatro un metodo d'indagine che privilegia l'esperienza e la partecipazione. Saldaña fa risalire la proliferazione di questa tendenza alla diffusione sempre più massiccia di un *reality trend* che invade l'arte e il medium televisivo e che si caratterizza nell'uso drammaturgico di fonti documentaristiche della realtà socioculturale. Questa tensione è confluita nel teatro contemporaneo in «an obsession with forming and reframing what has really happened» (Martin 2013, 5) che ha portato alla formulazione della categoria di *theatre of the real* (Martin 2013) di cui l'etnoteatro è una delle tante sfaccettature del fenomeno. All'interno del *theatre of the real* si identifica una vasta gamma di pratiche e stili teatrali – dal *documentary theatre* al *verbatim theatre*, dal *theatre of witness* al *restored village performances*, dal *re-enactment* all'*ethnographic theatre* fino alla «nuova performance epica» (Meldolesi e Guccini 2004) per citarne alcuni – «that recycle reality, whether that reality is personal, social, political, or historical» (Martin 2013, 5).

Le tecniche e le pratiche di queste forme performative – come ad esempio l'uso di testimoni in scena e di non-attori come “documenti viventi” – sono rintracciabili nelle ricerche dei maestri del Novecento, la lezione dei quali ha determinato nel teatro contemporaneo «the use of personal experience and memory, non-matrixed acting (performing without creating a character), the use of the set and the *mise-en-scène* as forms of character, and the incorporation of selected verbatim documents and interviews» (ivi, 17).

Quello che interessa qui ribadire è che per la messa a punto di queste pratiche il viaggio si è rivelato uno strumento indispensabile sia per i riformatori del teatro del

Novecento che per gli artisti contemporanei: se gli artisti nomadi del secolo scorso hanno praticato il viaggio alla ricerca di quell'autenticità che valorizzasse l'identità del teatro rispetto agli altri media che si stavano diffondendo, la pratica del viaggio si fa per gli artisti del XXI secolo uno strumento ideale per promuovere la riflessività teatrale (Gemini 2012) e un espediente di realtà per elaborare quelle dinamiche già ampiamente utilizzate dal cinema e dalla televisione, dove il *reality trend* è sempre più dirompente.

La vocazione etnografica del Novecento teatrale: il viaggio come pratica mobile per la ricerca di sé attraverso l'altro

La maggior parte dell'ambiente artistico e culturale di inizio Novecento si è nutrito dell'osservazione partecipante delle culture "altre". È nel corso del secolo scorso che il paradigma comunicativo dello studio antropologico, l'indagine sul campo e il dialogo con l'alterità, è stato utilizzato in ambito teatrale da alcuni artisti.

Il viaggio è stato quella pratica di ricerca che i maestri del nuovo teatro hanno utilizzato per trovare sia nuove modalità creative che nuove relazioni con i pubblici osservando culture appartenenti ad altre geografie, teatrali e non teatrali. Le culture "altre" sono state osservate, inizialmente attraverso le Grandi Esposizioni Universali, come accadde a Parigi nel 1931 anche ad Antonin Artaud, per esempio, che dalla visione della danza balinese nel padiglione olandese trovò quelle nuove formulazioni che lo condurranno a scrivere uno dei manifesti teatrali più affascinanti del XX secolo (Savarese 1992).

Ma è ancora di più la seconda generazione di maestri, quella affascinata non tanto dalla novità e dall'autenticità ma dalla diversità delle culture "altre" (Perrelli 2015, 16), ad aver assorbito la dinamica del viaggio non solo come pratica di ricerca artistica ma come fondamento stesso del loro bios. Per questi artisti il viaggio costituisce una fuga verso l'ignoto, una rottura con il già conosciuto. Non a caso per molti di loro il viaggio corrisponde a quel momento che viene definito dagli storici di

fuoriuscita dal teatro, inteso sia come spazio che come modalità di fruizione e creazione, innescata da quella crisi vissuta dai gruppi del nuovo teatro tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta.

Per Grotowski il viaggio significò la sua pratica di ricerca che si rifaceva all'antica tradizione della gnosi e alla figura hasidica dell'esule, vagabondo Shekhinah (Schechner 2013). I viaggi in Sardegna e in Salento nel 1974 fecero affiorare a Eugenio Barba l'idea del baratto, pratica che segnerà l'apertura verso un nuovo territorio creativo e di ricerca che sfocerà «nella definizione di uno schema antropologico di ricerca» (Acca 2013, 181). I viaggi in Africa per Brook rappresentarono un terreno di sperimentazione per nuove forme, nuovi linguaggi e ritmi e nuove modalità di interazioni con il pubblico; inoltre costituirono un archivio di storie e drammaturgie (Puppa 2001). Per Schechner il viaggio divenne la metafora della sua ricerca volta a definire una topografia della performance contemporanea e non a caso le sue scritture hanno utilizzato come modello di racconto il resoconto di viaggi (Valentini 1984).

Ognuna di queste esperienze, diverse nella modalità di relazione con le altre culture e nelle società e geografie incontrate, mostra una simile tendenza che caratterizza questa seconda generazione di maestri; se per Grotowski la ricerca è stata più volta alla costruzione di efficaci tecniche corporee, è con l'esperienza di Barba e Brook che la dimensione del viaggio si è aperta a una sempre più profonda relazione con l'altro.

The actor as an ethnographer: le pratiche artistiche nomadi che sviluppano politiche inclusive

Una pratica artistica che si posiziona al confine tra la ricerca etnografica dei maestri del Novecento e la ricerca antropologica *tout court* è quella svolta in Macedonia dalla compagnia bolognese Ateliersi³. L'incontro di Fiorenza Menni e Andrea Mochi

³ Ateliersi è un collettivo di produzione artistica con sede a Bologna. È composto da Fiorenza Menni (direzione artistica, attrice e autrice), Andrea Mochi Sismondi (direzione artistica, attore e autore), Giovanni Brunetto (direzione tecnica e arti sonore), Elisa Marchese (amministrazione e organizzazione), Tihana Maravic (progettualità e comunicazione), Diego Segatto (arti web e grafiche). La compagnia, riconosciuta per la scrittura

Sismondi con la comunità rom di Skopje avviene per caso nel 2007: gli artisti si trovano nei Balcani e scoprono l'unica Municipalità rom del mondo, Šuto Orizari, la visitano e decidono di tornarci per essere accolti dalla comunità. Gli attori decidono di calarsi nella realtà come etnografi per apprendere l'alfabeto di gesti, parole e tradizioni e quello che scoprono è che quel popolo che viene considerato nomade per antonomasia è sedentario. A più riprese tra il febbraio del 2008 e il maggio del 2009 tornano per le residenze che chiamano esperimenti. Lo scopo principale della permanenza nella comunità è «la ricerca di materiale drammaturgico per la realizzazione di uno spettacolo; di fatto ci siamo trovati a vivere per mesi all'interno della comunità, in una relazione ribaltata: come stranieri tra chi ovunque è straniero» (Mochi Sismondi 2017, 189).

Durante la prima residenza gli attori-etnografi della contemporaneità post-ideologica, come si definiscono nella descrizione del progetto, si immergono nella quotidianità della comunità rom, abitano nel campo e si adattano alle loro pratiche di vita quotidiana e nel mentre si interrogano con gli abitanti su precisi temi nel tentativo di capire e disinnescare gli stereotipi legati ai rom. La terminologia che più spesso usano gli artisti nella strutturazione e successiva rielaborazione scenica del progetto è la stessa che contraddistingue la pratica etnoteatrale che si rifà più specificatamente alla scientificità del metodo utilizzato, calato nella realtà.

Le residenze che seguono la prima di acclimatamento con la comunità si svolgono attraverso dei laboratori filosofico-politici. Il primo avviene con gli abitanti su tematiche che prendono spunto dalle ipotesi contenute nel libro di Matthias Kaufmann *Anarchia Illuminata* (2007), quali libertà e uguaglianza, aspirazione ad una vita migliore e felice, possibilità di seguire un proprio e autonomo progetto di vita, diritto di muoversi sul territorio attraverso i confini, relazione con lo stato di natura. Il secondo avviene tra artisti e intellettuali in condivisione con il *Theatre Roma*⁴. I due gruppi si confrontano e insieme individuano, come oggetto sperimentale attorno al

scenica che trasfigura i dati del reale attraverso la loro ricomposizione poetica e musicale, opera nell'ambito delle arti performative e teatrali (<https://ateliersi.it/ateliersi/>, ultimo accesso 4 dicembre 2020).

⁴ *Theatre Roma*, è un gruppo autofinanziato che unisce attori e intellettuali di Šuto Orizari che fanno della riflessione comunitaria intorno all'essere rom la loro pratica di ricerca quotidiana.

quale incentrare il dialogo, alcune opere ispirate al mondo dei rom. L'intento è quello di capire come e perché queste opere abbiano rappresentato o ulteriormente distorto questa realtà.

Comune Spazio Problematico (2008) è la prima tappa del lavoro, successiva al primo laboratorio filosofico, che costituisce la base drammaturgica, l'*ethnodrama* dello spettacolo: «La trascrizione delle conversazioni raccolte sul campo rappresenta la base di un successivo processo di rielaborazione artistica, che porta il testo sulla scena spingendo la composizione testuale al di fuori dei confini del metodo etnografico» (Mochi Sismondi 2017, 194). Invertendo i ruoli tradizionali per trasformare le narrative politiche e culturali dominanti, il palcoscenico è condiviso con i rom rispettando anche il carattere e le dinamiche di ricerca etnografica (Saldaña 2005). In scena un alto cancello bianco in ferro battuto separa Kadené Rustem, seduta su una seggiola in plastica, da un giovane antropologo e la sua traduttrice. La lingua che parlano in scena non esiste, è inventata.

L'analisi di tutti i dati raccolti nei vari incontri viene condivisa con la comunità durante un'ultima residenza dove gli artisti raccontano precisamente quello che sarà lo spettacolo che vedrà tra gli attori i partecipanti alla ricerca. La tappa finale è *Open Option* (2009): in scena quattordici attori sia italiani sia rom che muovono domande in varie lingue, anche inventate, strutturando lo spettacolo alla maniera della ricerca sul campo. Sul proscenio è posizionato un tavolo di presidenza al quale sono seduti i quattro componenti del *Theatre Roma* che interpretano loro stessi in veste di filosofi. Ai lati del tavolo due traduttori, tra il pubblico un attore che fa domande e alla fine della platea, a fare da ponte con un'altra coppia in fondo al palco, ci sono una ragazza e un ragazzo che ballano per tutta la durata dello spettacolo. In questa particolare riunione performativa partecipano altre due figure definite i distruttori: questi non si occupano tanto della questione rom, si interessano di più ai disastri italiani e raccontandoli cercano di disinnescare gli stereotipi che circondano ancora quei fatti. Lo spettatore si trova così al centro di quel dibattito che tenta di smantellare i cliché, le discriminazioni e i pregiudizi contro i rom, proponendo al contempo un nuovo immaginario analizzato dagli attori stessi durante le loro residenze con la comunità.

La pratica di scrittura che caratterizza l'*ethnodrama* e la relativa pratica scenica dell'*ethnotheatre* si compiono precisamente nella metodologia di ricerca attuata da Ateliersi sul campo e la scientificità del metodo si esplica nella diversificazione dei materiali di divulgazione della ricerca stessa oltre la pratica scenica, condensando nella scrittura sia narrativa che drammatica quell'archivio di dati (interviste, note, immagini, video e incontri) raccolti durante il lungo percorso di ricerca sul luogo.

La vocazione nomadica nel teatro contemporaneo: il viaggio per la costruzione dell'archivio drammaturgico

La vocazione nomadica del teatro – intesa anche con Braidotti (2011) come metafora performativa che consente (agli artisti) incontri ed esperienze di conoscenza altrimenti improbabili – spinge al movimento quegli artisti contemporanei che affrontando il tema della migrazione si spostano per costruire, attraverso la ricerca sul campo, il proprio archivio drammaturgico.

I luoghi di frontiera, spesso isole, o comunque spazi ben delimitati da confini tendenzialmente invalicabili rappresentano quei luoghi-porta che arrestano la mobilità di quelle popolazioni il cui viaggio da una parte danneggia la mobilità di altri, dall'altra è necessario affinché quegli stessi altri si definiscano per differenza (Bauman 2013). Sono questi gli spazi dove più spesso approdano le ricerche sul campo di artisti come Teatro delle Albe, Motus e Davide Enia. Se gli stili e le poetiche, le scene e le drammaturgie, divergono in modo totale ciò che accomuna queste esperienze è il loro contatto diretto con il tema della migrazione, con la pratica del viaggio come costruzione comunitaria e artistica e con una certa «mobile prassi» (Guccini 2013, 110) di composizione che intreccia e confonde la dimensione dell'immaginario, la ricerca sociale o la matrice letteraria con le più specifiche identità di chi è in scena. Non c'è uno stile particolare che definisce queste esperienze: il «theatre of the real can be mimetic and plot driven, or not. Mimesis is only one possibility among many now that realism coexists alongside and in combination with many other approaches to

representation» (Martin 2013, 11-12). Nonostante le differenze questi teatri affrontano la realtà in modo simile per poi tradurla nel proprio immaginario scenico, reinterpretando i materiali non solo o non tanto come documenti ma come base da cui partire nell'esplorazione dei temi e dei significati individuali e «the result is not the truth, but a truth, that many times conflicts with other narratives» (*ibidem*).

Il primo esempio in questa prospettiva riguarda il lavoro del Teatro delle Albe⁵. Le loro ricerche partono da Mazara del Vallo, un porto multietnico siciliano dove la compagnia ha portato l'esperienza con gli adolescenti della non-scuola dopo Scampia e il Senegal. *Rumore di Acque*, racconto scenico scritto e diretto da Marco Martinelli, interpretato da Alessandro Renda con la colonna sonora eseguita dal vivo dai Fratelli Mancuso, e la messa in scena di Ermanna Montanari ed Enrico Isola, è la seconda tappa del trittico *Ravenna-Mazara 2010*, tre opere che vedono Mazara del Vallo come simbolico luogo di frontiera. La prima parte del trittico dal titolo *Cercatori di tracce* ha coinvolto in scena sessanta adolescenti del porto siciliano, molti dei quali di origine nordafricana mentre la terza tappa è costituita da *Satiri danzanti*, un film documentario di Renda.

In *Rumore di Acque* Renda è un generale che svolge la funzione di narratore della vicenda. Sullo sfondo un'isola immaginaria persa nel Mediterraneo che simboleggia tutti i luoghi di frontiera. Il monologo visionario di questo personaggio è costruito da Martinelli attraverso una sintassi drammaturgica composta dei materiali raccolti durante i viaggi realizzati in quei luoghi. Come raccontano nelle interviste gli artisti, entrati in contatto con giovani tunisini emigrati dal loro paese natale, sentono i racconti di persone che dal fondo dell'Africa attraversano deserti e mare per arrivare in Italia. Quello che li colpisce di quei racconti è l'attenzione e l'importanza che viene data al ricordo delle persone morte durante la traversata. E la narrazione di Renda è come se fosse invasa dai racconti di quei fantasmi che lo assillano durante la

⁵ Teatro delle Albe è una compagnia fondata a Ravenna nel 1983 da Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Luigi Dadina e Marcella Nonni. Si distingue per la creazione di un preciso linguaggio scenico: dalle drammaturgie originali alle riscritture dei testi classici, dalla verticalità dell'attore scavata nella ricerca vocale all'afflato eretico che muove l'opera e l'azione. Vincitrice di diversi premi la compagnia negli anni ha allargato la propria strada contaminandosi e coinvolgendo diversi compagni di viaggio (<http://www.teatrodellealbe.com/ita/index.html?id=0>, ultimo accesso 4 dicembre 2020).

quotidiana conta dei morti e dei vivi, numeri che a tratti non tornano. E il corpo dell'attore, quasi sempre al buio, caratterizzato da una voce metallica, pungente, si fa medium delle vite degli altri, e della loro tragedia.

Di origini siciliane è invece l'attore e drammaturgo Davide Enia⁶ che muove la sua ricerca da un luogo che può essere preso a simbolo dell'incontro scontro tra il fenomeno turistico e il fenomeno migratorio: Lampedusa. L'isola, contenitore del dramma storico del nostro tempo, si fa per Enia luogo iconico, metafora di un naufragio collettivo e personale. Il suo incontro con l'isola inizia con un romanzo *Appunti per un naufragio* (2017) che nel 2018 si traduce in scena con *L'Abisso*. Nel racconto profondamente antropologico, perché nasce dall'esperienza incorporata nel vivere sull'isola, Enia descrive il suo metodo etnografico calato totalmente nel reale: ha intervistato il sommozzatore, i volontari, il personale medico, i residenti, i migranti e ha vissuto con i lampedusani. È qui che la sua storia personale si incrocia con la grande storia e collidono necessariamente sulla scena perché, come narra lo stesso artista, le parole non bastavano a raccontare il dramma che doveva essere consumato sulla scena. Così il corpo e la voce di Enia e le musiche composte ed eseguite in scena da Giulio Barocchieri portano la performance ben oltre i confini della narrazione e il corpo si fa in scena oggetto di memoria dell'esperienza vissuta in diretta sull'isola. Come avviene nel campo dell'*ethnotheatre* (Saldaña 2005), Enia si fa ricercatore-etnografo e attore, scrittore e drammaturgo e regista condensando nella scrittura prima narrativa poi drammatica il suo personale archivio di interviste, note, immagini e incontri. La lingua è il dialetto siciliano, la stessa dell'attore, la sola a riuscire ad arrivare fino in fondo per raccontare un trauma. «A Lampedusa ho scoperto la “frontiera” del mio linguaggio» dice in scena Enia; ed è proprio l'uso del dialetto che l'attore interseca all'italiano a dare ancor più valore di realtà al racconto scenico che rimescola quelle parole dette al racconto personale dell'artista. Una tragedia privata si mescola così a quella pubblica dando vita a una vera e propria narrazione auto-

⁶ Davide Enia è drammaturgo, attore, regista e romanziere di origini siciliane. Ha ottenuto nella sua carriera numerosi riconoscimenti, tra i quali il Premio UBU Speciale nel 2003 per *Italia-Brasile 3 a 2*, il Premio letterario internazionale Mondello con il suo secondo romanzo, *Appunti per un naufragio*, e con *L'Abisso* ha vinto il premio UBU 2019 come migliore nuovo testo italiano (<http://www.davideenia.org>, ultimo accesso 4 dicembre 2020).

etnografica, con il protagonista che interpreta l'azione teatrale costruendo un *ethnodrama* attraverso la propria esperienza individuale.

Il nomadismo come pratica di ricerca del materiale creativo e di composizione del gruppo di lavoro è ciò che caratterizza la ricerca della compagnia Motus, fin dalla scelta del nome⁷. In linea con gli esempi fin qui riportati può essere adeguato il richiamo allo spettacolo *Nella Tempesta* (2011) dove Enrico Casagrande e Daniela Nicolò riscrivono il dramma di Shakespeare rileggendolo attraverso le questioni dell'oggi. Le fonti sono state raccolte da Motus attraverso le interviste realizzate nei viaggi lungo le rotte dei migranti: una ricerca che inizia a Cartagine, porto da cui salpano anche le navi della commedia shakespeariana, e poi da Tunisi a Lampedusa, dove hanno ascoltato racconti di viaggi lunghissimi, cominciati nell'Africa subsahariana, segnati da perdite e indicibili umiliazioni, sino alla disumana detenzione in Libia per approdare poi nel recinto di un CIE in Italia. Questo immaginario viene poi fatto collidere con l'immaginario shakespeariano, dove l'isola non è solo un carcere ma anche un utopico luogo alternativo all'oppressione, con la riscrittura di Aimé Césaire, con frammenti da Philip K. Dick, Aldous Huxley, Isabelle Fremeaux e John Jordan e il materiale vivo degli attori, attingendo dalle loro biografie personali. In *Nella Tempesta*, lavoro che è parte del più ampio progetto *2011>2068 Animale Politico Project*, la pratica del viaggio non distingue solo la ricerca e l'incontro con le fonti ma anche il processo stesso di visione che inizia ben prima dello spettacolo e continua ancora dopo: al pubblico è richiesto di portare e lasciare una coperta che servirà sulla scena e verrà donata al termine a chi ne avrà necessità nella città in cui si svolge lo spettacolo.

La pratica scenica di questi artisti aprendosi al tema dei flussi migratori innesca nuove narrazioni intorno al fenomeno attivando anche lo sguardo mobile dello spettatore che il più delle volte è chiamato a partecipare alla costruzione del racconto. E questo processo di conoscenza che passa attraverso l'esperienza dei corpi, che è

⁷ Motus è una compagnia nomade e indipendente fondata nel 1991 da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Da anni si confrontano con temi, conflitti e ferite dell'attualità, fondendo scenicamente arte e impegno civile attraversando immaginari che riportano in scena alcune delle visioni dei più scomodi artisti della contemporaneità. Hanno ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui tre premi UBU e prestigiosi premi speciali per il loro lavoro (<https://www.motusonline.com/en/>, ultimo accesso 4 dicembre 2020).

proprio dell'arte performativa, «non ha solo un ruolo fondamentale nel processo di negoziazione dei significati del fenomeno migratorio e dell'identità di migranti e rifugiati, ma rappresenta al contempo uno spazio di inclusione, riconoscimento, appartenenza, cittadinanza» (Musarò e Moralli 2018, 3). È in questo spazio che prende significato il disinnescarsi degli stereotipi per una nuova narrazione del fenomeno migratorio andando a sperimentare prima durante la ricerca drammaturgia poi fin dentro la lingua scenica i processi di integrazione.

Lo sguardo turistico tra pratiche drammaturgiche e riflessione di sé

Se nei percorsi di ricerca appena trattati la dimensione del viaggio è declinata attraverso il fenomeno migratorio, l'innescamento drammaturgico dei lavori degli artisti che seguono si è ancora al tema del turismo evidenziando il carattere performativo dell'esperienza turistica che si riverbera sulla produzione di nuovi immaginari e di nuove narrazioni identitarie, esemplificando ulteriormente il carattere riflessivo del dispositivo teatrale stesso.

L'evoluzione del turismo di massa da una parte e la vocazione turistica di alcune mete italiane dall'altra sono il punto di partenza del progetto *Ascoltate!* della compagnia Menoventi⁸ avviato nel 2015. La compagnia, adottando le pratiche e le estetiche etnografiche per la ricerca drammaturgica e scenica, ha incontrato i turisti e il loro immaginario: per innescare nuove narrative e per rompere certi stereotipi che contraddistinguono la vocazione turistica dei luoghi hanno elaborato una drammaturgia che prende a modello il *Viaggio in Italia* di Goethe.

Sviluppando un vero e proprio studio socio-antropologico intorno alle sfaccettature dell'odierna figura del turista, contrapposta da una prospettiva storica

⁸ Menoventi è una compagnia teatrale fondata nel 2005 a Faenza da Gianni Farina, Consuelo Battiston e Alessandro Miele. La ricerca che portano avanti mescola ironia e svelamento dei piani di rappresentazione. La costante tensione fra forma e contenuto, sempre in sincronia con il presente, li spinge a sperimentare il formato seriale, a sperimentare complessi piani di rappresentazione. Vincitori negli anni di diversi premi, nel 2012 fondano la cooperativa E insieme a Fanny&Alexander, gruppo nanou e ErosAntEros (<https://menoventi.com>, ultimo accesso 4 dicembre 2020).

data dalle testimonianze letterarie dei grandi viaggiatori del passato, Gianni Farina e Consuelo Battiston hanno dato voce ai turisti e attraverso le loro parole hanno costruito un'altra immagine dell'Italia, diversa rispetto a quella descritta dall'immaginario da cartolina. Ascoltando quelle voci prima a Roma, luogo simbolo del turismo culturale di massa, poi nella riviera romagnola, luogo simbolo di quel turismo estivo improntato al relax e al divertimento, hanno definito un vero e proprio format replicabile ovunque.

L'indagine che ha portato allo spettacolo *Ascoltate! Cartoline da Roma* si è svolta nell'autunno del 2015: gli artisti hanno ascoltato i turisti – giovani, anziani, russi, francesi, inglesi, ecc. – e attraverso interviste registrate, questionari e blocchi di domande hanno ricostruito un punto di vista inedito sulla città. Il plot dello spettacolo, come avviene nell'*ethnodrama*, consiste nella drammatizzazione dei dati raccolti durante la ricerca sul campo. La pratica e l'estetica scelta da Menoventi è invece quella tipica dell'*ethnotheatre* e il dispositivo scenico costruito utilizza un formato e un linguaggio che rispetta la struttura dialogica dell'intervista: c'è una voce fuoricampo che legge le domande e in scena l'attrice ripescava tra varie cartoline le risposte dei turisti. A queste sono stati poi intrecciati brani da Stendhal, Fellini e altri personaggi illustri che hanno visitato e descritto la città. Attraverso la rielaborazione del materiale che Menoventi ha messo in scena, viene ricostruito un ritratto della capitale che tenta di rompere gli stereotipi promozionali: la città eterna attraverso le voci e gli sguardi multiformi dei turisti che negli anni l'hanno attraversata acquisisce una realtà in costante mutamento.

La stessa metodologia di lavoro e struttura di messa in scena è stata poi ripetuta sulla riviera romagnola. Come raccontano gli artisti nel comunicato stampa di *Ascoltate! Romagna Felix*:

Durante le più calde e affollate settimane dell'estate 2016 abbiamo percorso le spiagge romagnole muniti di microfono ma spesso sprovvisti di crema solare. Abbiamo rivaleggiato con i coccobelli, abbiamo complottato con i bagnini, abbiamo visitato sale giochi e luna park, abbiamo percorso il lungomare e i numerosi centri storici della riviera, abbiamo disturbato la quiete pomeridiana dei campeggi e degli outlet, abbiamo sorretto gli ubriachi dei megaeventi della spiaggia di Rimini. Abbiamo intervistato centosettantasei turisti stranieri, raccogliendo le loro impressioni sulla riviera, ma cercando anche di conoscerli meglio; l'intento principale del progetto non consiste nel fornire un affresco della costa adriatica, ma piuttosto capire più a

fondo chi viene qui e perché, quale cittadino popola questa terra consacrata al turismo, e come la modifica. La scelta delle vacanze è un ottimo indicatore della nostra identità; oggi questa costruzione del sé non avviene attraverso il nostro operato o le parole che scegliamo ma si definisce attraverso un preciso stile di consumo.

I riti, come quello della crema solare, e i totem tipici della riviera romagnola fanno da contrappunto visivo alla narrazione: gli oggetti quotidiani, che rimandano alla spiaggia, il lettino e la torretta del bagnino, sono in scena esemplificando ancora di più il carattere etnografico della performance attraverso l'ambientazione che riporta al tempo e allo spazio della ricerca, evocandone il *mood* (Saldaña 2005).

La pratica scenica sviluppata da Menoventi ha messo in luce come le dinamiche turistiche si modificano nel tempo e nei luoghi e riflessivamente hanno osservato come lo stesso immaginario che i luoghi creano per costruirsi la più adatta identità turistica influisce sullo sguardo e sulla pratica turistica stessa. Le immagini così di Roma, della riviera romagnola e degli italiani che emergono in scena dalle parole dei turisti non corrispondono del tutto all'esperienza che ha di quei luoghi un italiano. In questo senso emerge come anche il fenomeno turistico alla stregua di quello migratorio venga costruito attraverso stereotipi ben precisi che intrecciano la dimensione reale con quella percettiva e immaginativa.

La vocazione peripatetica dei nuovi teatri: la pratica mobile come modalità di fruizione per costruire nuovi sguardi sulle città

Da un altro punto di vista gli artisti bolognesi Kepler-452⁹ hanno invece osservato e percorso drammaturgicamente la città di Bologna attraverso uno spettacolo itinerante audio-guidato. *Lapsus urbano* è il nome del progetto che, applicando una pratica mobile come modalità di fruizione, si declina a seconda dello spazio e del tempo dove viene ospitato per sviluppare nuove narrative

⁹ Kepler-452 nasce nel 2015 a Bologna dall'incontro tra Nicola Borghesi, Enrico Baraldi e Paola Aiello. Il loro lavoro si declina due assi principali: da una parte l'urgenza di rivolgerci a un pubblico preciso, realizzando spettacoli e organizzando festival, rassegne, laboratori, travasi di pubblico dal mondo della musica indie rock; dall'altra indagare e mettere in scena le vite e le biografie di non professionisti, magnificandone le identità sulla scena. Dal 2014 fonda e organizza Festival 20 30 (<https://kepler452.it>, ultimo accesso 4 dicembre 2020).

drammaturgiche che vadano a scardinare l'immaginario e la vocazione turistica che pervade quei luoghi. Il particolare tour che costruiscono intorno a Bologna promuove una nuova immagine della città attraverso un collage di visioni inusuali e significati inaspettati.

Con *Lapsus Urbano // Rimozione Forzata_Bolognina* (2017) gli spettatori vengono condotti per mezzo di audioguide in un percorso a piedi attraverso un quartiere periferico della città, la Bolognina, e durante il viaggio sono invitati a guardare con nuovi occhi il paesaggio che gli sta attorno nel tentativo di osservare l'immaginazione di un sobborgo sia attraverso gli occhi degli abitanti sia attraverso lo sguardo di chi arriva per la prima volta. Con *Lapsus Urbano // Dissenso Unico* (2018), la performance itinerante si svolge attraverso la zona universitaria di Bologna attraversando le vie medievali della zona universitaria, dai giardini del Guasto a piazza Verdi. Ad orientare il cammino una serie di domande che stimolano lo spettatore a guardare il luogo attraverso una lente che consente di mettere in relazione la propria condizione sociale e politica con le narrazioni e le questioni di stringente attualità politica che caratterizzano lo spazio della performance: «Lo spettatore si ritrova ad acuire i sensi, a esperire una spazialità più accorta, una collocazione del corpo in relazione al circostante (e agli altri) più consapevole, se non altro meno irriflessa» (Cecchinato *et al.* 2019). Con *Lapsus Urbano // Il primo giorno possibile* (2020), gli interrogativi posti durante la performance si spostano su un tema più recente legato alla diffusione del virus Covid-19 e al lockdown che ne è seguito: le nuove riflessioni, innescate dalle questioni legate al tempo vissuto in quarantena, innescano grazie all'esperienza mobile della performance nuove narrative dei mesi passati attivando uno sguardo critico sullo stato del presente che si sta attraversando.

Declinando quel format che si è diffuso in questi anni in Italia attraverso alcuni lavori del gruppo berlinese Rimini Protokoll e del regista spagnolo Roger Bernart, la resa scenica di Kepler-452 si concentra sulla partecipazione dello spettatore che costruisce gran parte dell'opera attraverso il suo sguardo mobile, facendosi attore per i passanti ignari dell'azione teatrale. L'operazione di Kepler-452, all'opposto di quella di Menoventi che cerca nello sguardo del turista l'immagine dell'Italia, rende

protagonista lo spettatore facendo in modo che si emancipi attraverso il suo sguardo (Ranciè 2017). Entrambi gli esempi dimostrano come il fenomeno turistico – da intendersi sempre come pratica dipendente dalla messa a punto di uno sguardo, lo sguardo turistico, appunto – e più in generale lo stato della mobilità contemporanea, siano interessanti occasioni di ricerca per il teatro contemporaneo. Un modo per attingere alle istanze di realtà in direzione riflessiva, in accordo con quelle linee di indagine che dal Novecento in poi caratterizzano le arti performative e la loro funzione sociale.

Conclusioni

Come abbiamo cercato di analizzare in questo saggio la dimensione del viaggio e le pratiche mobili ad esso legate sono aspetti che emergono in modo significativo sia dagli studi che applicano una prospettiva storico-critica alla ricerca teatrale, sia dalle pratiche artistiche strettamente intese. Alla luce della coppia migrazione/turismo che caratterizza una parte considerevole degli studi sul *mobility turn*, è possibile osservare come sul fronte della produzione teatrale contemporanea i temi della migrazione e del turismo siano trattati attraverso processi accomunabili dallo stesso sguardo riflessivo e da una simile prospettiva critica di ricerca volta a innescare nuove narrative, nuove visioni per lo spettatore, spesso anche attraverso una dimensione più partecipativa.

Gli esempi che abbiamo illustrato nei paragrafi precedenti mostrano una tipologia di ricerca che, affondando nella realtà sociale e politica contemporanea, si sbilancia più verso la tematica della migrazione che verso la tematica turistica, ma quando si appropria del fenomeno meno indagato lo fa adottando la stessa strategia riflessiva e la medesima prospettiva etnografica di ricerca. Lo sguardo mobile, etnografico, degli artisti si confronta con il viaggio, misurandosi con l'esperienza diretta di chi quel viaggio o lo subisce o lo desidera. Se quindi per i maestri del Novecento il viaggio rappresenta l'incontro con la diversità e la pratica di ricerca sul

campo è volta a definire le specificità del teatro, per gli artisti del XXI secolo il viaggio è sintomo dello spirito del tempo, di una società che si definisce e diversifica attraverso la mobilità. E la loro pratica di ricerca creativa sul campo, muovendosi attraverso il dialogo e l'incontro, viene sperimentata poi sulla scena con nuove tipologie di relazione e interazione tra attori e spettatori.

Da una parte il fenomeno migratorio viene affrontato o a) nella prospettiva del viaggio come incontro/inclusione con l'altro: è il caso di Ateliersi nella comunità rom; o b) nella prospettiva tragica attraverso il racconto del viaggio migratorio e dei naufragi sui quali si riflette il trauma personale dell'artista: è il caso di Davide Enia; o c) declinando il racconto della tragedia non attraverso la narrazione ma piuttosto attraverso un personaggio che incarna i dubbi, le contraddizioni, le paure, l'angoscia e la rabbia nei quali anche lo spettatore può riflettersi: è il caso del Teatro delle Albe; o infine d) riscrivendo il viaggio migratorio attraverso il mito e la letteratura, adottando una prospettiva più strettamente politica che porta all'azione partecipativa dello spettatore evidenziando quel *emancipatory potential* di cui parla Saldaña: è il caso di Motus.

Dall'altra parte il fenomeno turistico viene declinato sia come ricerca drammaturgica sul fenomeno di massa da analizzare dal punto di vista sociologico, sia come modalità di fruizione della performance e quindi come pratica mobile per una nuova esperienza del quotidiano. Nel caso di Menoventi la ricerca più strettamente sociologica innesca una nuova prospettiva critica sul tema, suscitando non solo negli artisti ma anche negli spettatori uno sguardo riflessivo sulla propria "italianità". Nel caso di Kepler-452 lo sviluppo drammaturgico consente non tanto di scoprire cose nuove attraverso la pratica mobile del camminare, ma di promuovere quel particolare sguardo turistico domestico (Gemini *et al.* 2007) che consiste nel vedere con occhi nuovi e con nuove sensibilità – in questo caso mosse dal percorso scenico – luoghi già conosciuti e quotidiani.

In entrambi gli ambiti di ricerca creativa, sia che si tratti di turismo che di migrazione, l'arte performativa mostra di avere sempre «quella potenzialità di rompere i soliti paradigmi di visione, facendo dell'emozionalità e dell'espressività attraverso il

corpo e la parola una forma di riconoscimento reciproco» (Moralli *et al.* 2019, 9), innescando nuove narrative intorno ai temi rappresentativi della contemporaneità. Se da una parte quindi il viaggio per i maestri del Novecento, e in particolare l'incontro con l'Oriente, ha rappresentato la ricerca di «una frontiera dove si pone improrogabile e doloroso, il problema dell'identità» (Savarese 1992, 374) portando l'attenzione delle ricerche sul corpo dell'attore, la pratica mobile degli artisti contemporanei si muove su un'altra linea. La ricerca dei luoghi di frontiera testimonia la tensione del contemporaneo all'effetto di realtà e lo stare in quei luoghi, la necessità di attraversarli con i propri corpi, l'esperienza attiva nella ricerca, va a garantire quella cornice di realtà dentro la quale si va a costruire il patto scenico tra attori e spettatori.

Bibliografia

- Angelovska, Despina (2012), *OpenOption: Roma, Discrimination, and Peace Building in Macedonian Šuto Orižari*, in Olivera Simić, Zala Volčič e Catherine R. Philpot (eds.), *Peace Psychology in the Balkans*, London, Springer, DOI: 10.1007/978-1-4614-1948-8_12.
- Acca, Fabio (2013), *Alle origini del baratto: l'Odin in Sardegna 1974-1975*, «Antropologia e Teatro. Rivista di Studi», vol. 4, n. 4, pp. 177-209, DOI: 10.6092/issn.2039-2281/3995.
- Bandettini, Anna (2017), *Cartoline da Roma di Menoventi*, «la Repubblica», <https://bandettini.blogautore.repubblica.it/2017/02/12/5372/> (ultimo accesso 10 settembre 2020).
- Bauman, Zygmunt (2013), *Dentro la globalizzazione* [1998], Bari, Laterza.
- Cecchinato, Ilaria, Giua, Ornella, Poggi, Gianluca, Longhini, Sofia (2019), *Lapsus urbano. Quattro sguardi su Dissenso unico*, «Altrevelocità», <https://www.altrevelocita.it/lapsus-urbano-quattro-sguardi-su-dissenso-unico/> (ultimo accesso 10 settembre 2020).
- Clifford, James (2015), *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel secolo XX* [1988], Torino, Bollati Boringhieri.
- Cresswell, Tim (2010), *Towards a Politics of Mobility*, «Environment and planning D: society and space», vol. 28, n. 1, pp. 17-31, DOI: 10.1068/d11407.
- De Marinis, Marco (1987), *Il nuovo teatro: 1947-1970*, Milano, Bompiani.
- De Marinis, Marco (2011), *Il teatro dell'altro: interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher.
- Elliott, Anthony, Urry, John (2010), *Mobile Lives*, London, Routledge.
- Enia, Davide (2017), *Appunti per un naufragio*, Palermo, Sellerio.
- Foster, Hal (2006), *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* [1997], Milano, Postmedia Books.
- Gemini, Laura (2003), *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*. Milano, FrancoAngeli.
- Gemini, Laura (2008), *In viaggio. Immaginario, comunicazione e pratiche del turismo contemporaneo*. Milano, FrancoAngeli.
- Gemini, Laura (2012), *Il dispositivo teatrale e lo sguardo utopico*, in Lella Mazzoli e Giorgio Zanchini (a cura di), *Utopie. Percorsi per immaginare il futuro*, Torino, Codice, pp. 15-38.
- Gemini, Laura (2013), «Nella tempesta» di Motus: *il teatro come utopia realizzabile*, «D'ARS», 7 agosto 2013, https://www.darsmagazine.it/nella-tempesta-di-motus-il-teatro-come-utopia-realizzabile/#.X9D_kWhKjD4 (ultimo accesso 9 dicembre 2020).

- Gemini, Laura, Antonioni, Stefania, Mazzoli, Lella (2007), *Turisti per casa. Turismo, comunicazione del territorio e identità locali. Il "caso" Levanto*, Milano, FrancoAngeli.
- Giacchè, Piergiorgio (1991), *Lo spettatore partecipante: contributi per una antropologia del teatro*, Milano, Guerini e Associati.
- Giuffrè, Martina (2019), *Le voci dell'isola. Raccontare Lampedusa tra letteratura e antropologia*, «Anuac», vol. 8, n. 2, pp. 275-284, DOI: 10.7340/anuac2239-625X-3923.
- Grimshaw, Anna, Ravetz, Amanda (2015), *The Ethnographic Turn – and After: a Critical Approach Towards the Realignment of Art and Anthropology*, «Social anthropology», vol. 23, n. 4, pp. 418-434, DOI: 10.1111/1469-8676.12218.
- Guccini, Gerardo (2011a), *Recitare la nuova performance epica*, «Acting Archives Review: Rivista di studi sull'attore e la recitazione», vol. 1, n. 2, pp. 65-90.
- Guccini, Gerardo (2011b), *Teatro/mondo: dalla scrittura scenica ai linguaggi di realtà, dall'imitazione alla sineddoche*, «Prove di drammaturgia», vol. XVII, n. 2, pp. 4-5.
- Guccini, Gerardo (2013), *Una tragedia per l'Italia d'oggi: scrittura, realtà e destino nel teatro di Marco Martinelli*, «Culture teatrali», vol. 22, pp. 106-131.
- Lehmann, Hans Thies (2017), *Il teatro postdrammatico* [1999], Imola, Cue Press.
- Mariti, Luciano (2014), *Siro Ferrone, La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, «Antropologia e Teatro. Rivista di Studi», vol. 5, n. 5, DOI: 10.6092/issn.2039-2281/4451.
- Martin, Carol (2013), *Theatre of the Real*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan.
- Meldolesi, Claudio, Guccini, Gerardo (2004), *L'arcipelago della "Nuova Performance Epica"*, «Prove di drammaturgia», vol. 1, pp. 3-4.
- Mochi Sismondi, Andrea (2012), *Confini diamanti. Viaggio ai margini d'Europa, ospiti dei rom*, Verona, Ombre Corte.
- Mochi Sismondi, Andrea (2017), *Theatrical language, narrative techniques and anti-anti-Gypsyism*, «Anuac», vol. 6, n. 1, pp. 187-208, DOI: 10.7340/anuac2239-625X-2931.
- Moralli, Melissa, Musarò, Pierluigi, Paltrinieri, Roberta, Parmiggiani, Paola (2019), *Atlas of Transitions. Arti performative e negoziazione della diversità*, «MONDI MIGRANTI», vol. 2, pp. 101-125, DOI: 10.3280/MM2019-002006.
- Musarò, Pierluigi, Moralli, Melissa (2018), *A scena aperta. Il teatro come esperienza collettiva per ripensare le comunità*, «Sociologia della Comunicazione», vol. 56, pp. 82-102, DOI: 10.3280/SC2018-056006.
- Musarò, Pierluigi, Moralli, Melissa (2019), *Tra erranza e restanza. Turismo e intercultura per lo sviluppo delle aree interne*, in Joy Betti (a cura di), *Glocal Community: Pane, pace e libertà. Seminaio libertà per NON costruire Muri*, Bologna, Bonomo, pp. 93-157.
- Perrelli, Franco (2007), *I maestri della ricerca teatrale: il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Bari, Laterza.

- Puppa, Paolo (2001), *L'attore e la strada*, «Trans/Form/Ação», vol. 24, n. 1, pp. 47-57, DOI: 10.1590/S0101-31732001000100003.
- Saldaña, Johnny (2005), *Ethnodrama: An Anthology of Reality Theatre*, Lanham, Rowman Altamira.
- Schechner, Richard, Wylam, Lisa Wolford (2013), *The Grotowski Sourcebook*, London, Routledge.
- Rancière, Jacques (2018), *Lo spettatore emancipato* [2008], Roma, DeriveApprodi.
- Ruffini, Rosaria (2013), *Le Afriche invisibili di Peter Brook*, «Culture Teatrali», vol. 22, pp. 233-248.
- Rutten, Kris, van. Dienderen, Ann, Soetaert, Ronald (2013), *Revisiting the Ethnographic Turn in Contemporary Art*, «Critical Art: A Journal of Media Studies», vol. 27, n. 5, pp. 459-473, DOI: 10.1080/02560046.2013.855513.
- Savarese, Nicola (1992), *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari, Laterza.
- Sheller, Mimi (2018), *Theorising Mobility Justice*, «Tempo Social», vol. 30, n. 2, pp. 17-34.
- Sheller, Mimi, Urry, John (2006), *The New Mobilities Paradigm*, «Environment and Planning A», vol. 38, n. 2, DOI: 10.1068/a37268.
- Turner, Victor (1986), *Dal rito al teatro* [1992], Bologna, il Mulino.
- Valentini, Valentina (1984), *Professione cartografo*, in Richard Schechner, *La teoria della performance (1970-1983)*, Roma, Bulzoni, pp. 11-38.

Nota biografica

Laura Gemini è professoressa associata in Sociologia dei processi culturali e comunicativi dell'Università di Urbino Carlo Bo. La sua ricerca riguarda l'immaginario contemporaneo di stampo mediale e la cultura visuale, con particolare riferimento alle performance culturali e artistiche, specialmente teatrali. In questi ambiti svolge attività di ricerca empirica sulle audience e sui processi legati alla spettatorialità. Fra le pubblicazioni: *Liveness: le logiche mediali nella comunicazione dal vivo*, «Sociologia della Comunicazione», 2016; *Il pubblico del teatro contemporaneo. Fra auto-osservazione e processi di fruizione* (con S. Brillì), «Comunicazioni sociali», 2018; *Il dispositivo teatrale alla prova del Covid-19. Mediatizzazione, liveness e pubblici* (con S. Brillì e F. Giuliani), «Mediascapes journal», 2020.

laura.gemini@uniurb.it

Francesca Giuliani è dottoranda in Studi Umanistici presso il Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali (DISCUI) dell'Università di Urbino Carlo Bo. Svolge un progetto di ricerca che si concentra sullo studio di strategie di sviluppo per i piccoli teatri storici delle Marche. È responsabile del blog SguarDimora e del blog ResiDanceXL, dove si occupa di critica e documentazione dei processi creativi. I suoi principali ambiti di ricerca includono lo studio delle arti dello spettacolo dal vivo con l'attenzione particolarmente rivolta ai pubblici e all'*audience development*. Ha pubblicato: *Il dispositivo teatrale alla prova del Covid-19. Mediatizzazione, liveness e pubblici* (con L. Gemini e S. Brillì), «Mediascapes journal», 2020.

f.giuliani13@campus.uniurb.it

Come citare questo articolo

Gemini, Laura, Giuliani, Francesca (2020), *Viaggi teatrali. Migrazione e turismo nel teatro contemporaneo*, «Scritture Migranti», a cura di Pierluigi Musarò ed Emanuela Piga Bruni, n. 13/2019, pp. 83-109.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di "open access" per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License. Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.