

Cristina Balma Tivola

# Identità in scena

*Etnografia del caso AlmaTeatro (1993–2003)*



Copyright © MMVIII  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133 a/b  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-1907-8

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: luglio 2008

# Indice

<b>Introduzione</b>	p.7
<b>1. Il processo culturale nel mondo contemporaneo</b>	p.13
1.1 Il processo culturale nelle società complesse	p.13
1.2 Immaginari della contemporaneità	p.16
1.3 Flussi mediatici, lavoro dell'immaginazione, mondi possibili	p.21
1.4 Identità e diversità culturale nel discorso mediatico italiano	p.23
1.5 Politiche culturali italiane e gestione delle questioni dell'identità e della diversità culturale	p.26
<b>2. Il teatro nelle società multi- e interculturali contemporanee: ipotesi per un'interpretazione</b>	p.29
2.1 Dal dramma sociale al dramma teatrale: la teoria di Victor Turner	p.29
2.2 "Corpi in relazione": la classificazione di Julie Holledge e Joanne Tompkins	p.34
2.3 La classificazione del "teatro interculturale" proposta da Helen Gilbert e Jacqueline Lo	p.40
<b>3. Una panoramica sulle esperienze/realità teatrali interculturali sul territorio italiano</b>	p.49
3.1 Compagnie	p.49
3.2 Progetti	p.65
3.3 Risposte alle politiche culturali nazionali	p.74
<b>4. La storia di Almateatro: progetto, realtà, compagnia</b>	p.89
4.1 Il Centro Interculturale delle Donne "Alma Mater"	p.90
4.2 AlmaTeatro: storia e attività di un'esperienza teatrale multi- e interculturale di donne	p.94

<b>5. Dinamiche interne ed esterne alla compagnia</b>	p.135
5.1 Motivazioni individuali, obiettivo collettivo?	p.135
5.2 Laboratori e prove	p.142
5.3 Il problema della gestione e della trasmissione di potere, competenze e responsabilità	p.156
5.4 La difficile ricerca di nuovi equilibri	p.173
5.5 AlmaTeatro nel contesto del teatro interculturale italiano	p.188
<b>6. La questione dell'identità nel discorso di AlmaTeatro</b>	p.193
6.1 Molteplici fattori di diversità	p.193
6.2 Identità di genere	p.196
6.3 Identità culturale	p.214
6.4 "Teatro interculturale", "teatro al femminile", "teatro dei migranti": teatro!	p.232
<b>7. Relazioni interculturali nella società contemporanea</b>	p.241
7.1 Ripensare l'identità nella contemporaneità	p.241
7.2 Una rete di relazioni tra pluralità di identità	p.251
<b>Riferimenti bibliografici</b>	p.257
<b>Appendice</b>	p.267

## Introduzione

Rapporti nuovi, e non estetiche o contenuti nuovi invadono l'habitat identificabile del teatro, occupandone le periferie e inserendosi in posti e ambiti prima impensabili. Non è un "altro teatro" che nasce. Altre situazioni cominciano ad essere chiamate teatro. [...] La necessità personale diventa azione, varca i confini e si addentra nella storia.

[Eugenio Barba]

Nell'autunno del 1995 un'associazione culturale che frequentavo organizzò alcune giornate di incontro tra italiani e migranti; nell'evento – un semplice festival multiculturale come ve ne sarebbero stati molti negli anni successivi – le comunità di migranti si presentavano alla cittadinanza torinese attraverso dibattiti, *performance* musicali ed esibizioni di danze "tradizionali", vendita di prodotti alimentari e artigianali di importazione. Una di quelle sere venne anche proposto uno spettacolo teatrale relativo alla condizione delle donne nel contesto della migrazione: tale spettacolo era *Righbé*, allestito da una compagnia interculturale di sole donne – l'AlmaTeatro.

La mia ricerca sull'attività di questa compagnia è cominciata un paio d'anni dopo, nella seconda metà del 1997, e si è sviluppata sino a tutto il 2003, abbracciando pertanto quasi sette anni di esperienze ed eventi nella storia di questa realtà, così come di cambiamenti sostanziali sia interni a essa (nella composizione del gruppo, nella percezione di sé da parte delle protagoniste, nelle relazioni con le altre attrici/registe, nella concezione del proprio ruolo, nella scelta delle tematiche da approfondire e/ nei modi in cui portarle in scena), sia esterni (nel rapporto con le istituzioni locali, con altre esperienze/realtà teatrali – non solo interculturali – e/o con la società italiana). In particolare, il mio primo periodo di ricerca sul campo comincia nella primavera

del 1997 e si protrae fino a luglio del 1999; in questo paio d'anni scrivo un diario di lavoro di uno spettacolo (su invito delle registe), riprendo interviste e spettacoli e realizzo due video di documentazione – il tutto per interesse personale. Un secondo periodo di frequentazione mi vede invece impegnata a seguire le attività di AlmaTeatro nel corso del lavoro di ricerca del dottorato, tra l'ottobre del 2001 e il dicembre 2003; in questa occasione documento ancora in video spettacoli, riunioni e altre iniziative, ma annoto anche gli eventi e le conversazioni informali e partecipo alle attività alle quali mi viene proposto di collaborare (la scrittura di una bozza di un progetto culturale, l'organizzazione di un convegno sul teatro interculturale, la cura di una sezione di una ricerca letteraria curata dalla compagnia). Dopo questa data, per esigenze di lavoro, e per necessità di ritornare a una sorta di “distanza critica” che mi permettesse l'elaborazione delle informazioni acquisite, ho solo più incontrato attrici e registe nell'occasione di riunioni della compagnia ed eventi informali. La data di chiusura della mia osservazione sul campo è coincisa con l'anniversario dei dieci anni esatti di esistenza della compagnia.

Nel corso degli anni di ricerca sul campo ho partecipato in maniera continuativa alla vita collettiva di AlmaTeatro, sebbene mi fosse di fatto impossibile frequentare contemporaneamente tutte le attività (produzione di spettacoli propri, ricerca su tematiche specifiche, didattica dell'intercultura attraverso l'azione teatrale, conduzione di laboratori sul territorio ecc.) in cui è solitamente impegnata la compagnia; pertanto nei periodi o nelle situazioni in cui non potevo seguire di persona tali attività mi sono affidata alla diretta informazione di attrici e registe che mi ragguagliavano sul procedere dei lavori e mi riportavano le loro impressioni e riflessioni al riguardo. D'altra parte, io stessa mi sono ritrovata talvolta coinvolta in collaborazioni vere e proprie con loro – in funzione delle necessità del momento delle singole attrici/registe o della realtà teatrale nel suo complesso.

Il mio obiettivo è stato quello di verificare interessi, obiettivi e *modus operandi* di un teatro interessato ad agire interculturalmente nel contesto delle interazioni e dei processi culturali

propri della società contemporanea e – nel perseguire tale scopo – ho analizzato il caso di una specifica realtà teatrale, nata e sviluppata in Italia, le cui componenti sono di diversa origine/appartenenza culturale, ma di comune identità di genere. La scelta di occuparmi di AlmaTeatro è legata, in primo luogo, alla sua durata e alla sua costante presenza sul territorio torinese; ciò si somma alle fortunate circostanze che mi hanno permesso di frequentare la compagnia per un lungo e significativo tratto della sua storia – verificando il permanere o il mutare delle sue caratteristiche nel tempo e nella percezione di tale esperienza da parte di coloro che ne fanno parte. In secondo luogo, il mio interesse nei confronti di AlmaTeatro è legato alla modalità particolare con cui vengono concepiti dalle protagoniste stesse dell'esperienza i contenuti sviluppati e approfonditi negli spettacoli (piano della riflessione socioculturale) e il lavoro di messa in scena di questi (piano del lavoro artistico e dell'intervento socioculturale) – entrambi, a mio avviso, originali e ancora attuali.

La raccolta dei dati si è nutrita di diversi strumenti, tecniche e materiali. Dopo un primo periodo di frequentazione in cui sono entrata in rapporto col gruppo e ho raccolto documentazione (cartacea e audiovisiva) precedente al momento del mio incontro con le protagoniste dell'esperienza, ho proseguito con videointerviste, articolate in domande a risposte aperte. Per questo motivo la maggior parte dei dati deriva da annotazioni trascritte in diari di campo e in note audiovisive raccolte con la videocamera nei momenti di riunioni collettive della compagnia. Data la specificità del lavoro della compagnia, infine, sono state altresì realizzate riprese di tutti gli spettacoli – talvolta esaminate a posteriori con le attrici e le registe stesse – e riprese di momenti di costruzione e prova delle nuove produzioni.

Questo lavoro ruota intorno alla questione dell'identità, che nel caso di AlmaTeatro prevede una declinazione di genere e una declinazione culturale, un piano individuale e uno collettivo, un contesto extrateatrale di riflessione/elaborazione di contenuti e un contesto teatrale di proposta e restituzione in scena dei medesimi.

Il primo capitolo fornisce alcuni spunti sul processo culturale nelle società contemporanee rispetto al quale si situa l'azione della compagnia e del teatro interculturale più in generale. Qui le intersezioni di immaginari e alterità alla base dell'organizzazione culturale di quello che Hannerz<sup>1</sup> definisce l'"ecomune globale", provocano cambiamenti nella costruzione e collocazione di sé degli individui, nell'elaborazione da parte di questi delle rappresentazioni di sé e dell'"altro" culturale, nelle relazioni che soggiacciono tra gli interlocutori della relazione. Il secondo capitolo presenta un'altra premessa teorica utile per l'interpretazione della realtà che costituisce l'oggetto della presente ricerca: l'analisi del rapporto teatro-società secondo Victor Turner<sup>2</sup> e la trascrizione di alcune ipotesi relative alle possibili classificazioni del "teatro interculturale" inteso come "genere". Un terzo capitolo è dedicato alla rassegna delle realtà ed esperienze teatrali interculturali presenti in Italia negli ultimi due decenni e delle loro specificità – che vengono altresì verificate in un'analisi comparata di interessi, modalità d'azione e interazioni col mercato.

I capitoli successivi si concentrano sull'analisi della compagnia AlmaTeatro. Nel quarto viene ricostruito il percorso storico della realtà in questione, tanto all'interno della comunità più ampia rappresentata dal Centro Interculturale delle Donne "Alma Mater" (presso il quale ha la propria sede) e dall'Associazione "AlmaTerra" (dalla quale dipende formalmente e con la quale è in costante relazione), quanto all'esterno nella più ampia comunità locale e nazionale), le motivazioni della sua nascita e del suo sviluppo, nonché le sue specificità (culturali, di genere, teatrali) e attività – con una particolare attenzione all'interpretazione (antropologica e teatrale) degli spettacoli, essendo l'attività performativa quella che costituisce

---

<sup>1</sup> Cfr. U. HANNERZ, *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*, Bologna, Il Mulino 1998.

<sup>2</sup> Cfr. V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino 1986.



l'ambito di espressione "sovrano" della sua esistenza. Il quinto capitolo illustra la situazione al momento della chiusura del mio lavoro sul campo, verificando la questione delle relazioni (anche di potere) che intercorrono nella compagnia e il rapporto di questa col "mercato" esterno. Il sesto capitolo approfondisce il trattamento della "questione identitaria" negli spettacoli e nelle discussioni di AlmaTeatro, analizzando il modo in cui vengono concepite e rielaborate – sia dalle singole, sia dalla compagnia – "identità di genere" e "identità/diversità culturale", così come i modi in cui tali particolari discorsi culturali vengono portati in scena – concludendo la riflessione con l'analisi e interpretazione dei modi in cui il gruppo procede alla propria definizione di sé come collettivo teatrale. Il capitolo conclusivo, infine, mette in relazione l'attività, i problemi e le relazioni esperiti in AlmaTeatro con il processo del "discorso interculturale" proprio delle società multiculturali contemporanee.

La questione interculturale è ancora trattata in Italia come una questione d'emergenza: come tale viene dipinta dai media – nonostante i dati confermino che l'immigrazione nel nostro Paese sia un fenomeno ormai strutturale – e con gli strumenti dell'emergenza vi si reagisce a livello legislativo e comunicativo, innescando un circolo vizioso di errori interpretativi e allarmismi ingiustificati. «Mi chiedi se riusciamo a cambiare le cose?... Noi ci proviamo...»<sup>3</sup>. Il mio lavoro di ricerca presso AlmaTeatro è stato l'indagine di questo tentativo. E, a mia volta, attraverso questa ricerca, ho dato risposte – soggettive, parziali, transitorie – agli interrogativi relativi alle ragioni che costituiscono il fondamento della mia stessa partecipazione al processo culturale.

---

<sup>3</sup> Intervista n. 3, F.V. 1999.



# I

## Il processo culturale nel mondo contemporaneo

### 1.1. Il processo culturale nelle società complesse

Ulf Hannerz scrive che studiare la cultura

significa studiare le idee, le esperienze e i sentimenti, e insieme le forme esteriori che questi aspetti interiori assumono quando diventano pubblici, a portata dei sensi e dunque realmente sociali. Per 'cultura' gli antropologi intendono dunque i significati che le persone creano, e che a loro volta creano le persone come membri della società<sup>1</sup>.

In base a tale considerazione, ne consegue che la cultura è percepibile come situata in due *loci* – quello delle forme significanti pubbliche percepibili dai sensi e quello della facoltà delle menti umane di interpretarle – e che il processo culturale consiste nelle continue interrelazioni tra i medesimi.

Le società complesse contemporanee sono divenute nel XX secolo uno scenario tipico della modalità di organizzazione sociale: caratterizzate dalla divisione del lavoro – cui si accompagna una diversità nelle competenze e nel sapere – esse esperiscono una serie di stimoli e condizionamenti dalle cui intersezioni si generano le differenziazioni nella distribuzione del significato a livello di individui, cosicché il “contenuto culturale” (ovvero l’insieme delle idee e delle forme simboliche) che si

---

<sup>1</sup> U. HANNERZ, *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*, cit., p. 5.

sviluppa è profondamente diverso da persona a persona, da collettivo sociale a collettivo sociale.

In base a queste considerazioni, la cultura sembra possedere tre dimensioni:

1. le *idee* e i *modi di pensiero* – entità e processi della mente, ovvero «l'intero armamentario di concetti, proposizioni, valori [...] così come i vari modi di gestire le proprie idee grazie a specifiche operazioni mentali»<sup>2</sup>;
2. le *forme di esternazione*, ovvero le forme pubbliche e accessibili ai sensi assunte da concetti, proposizioni, valori;
3. la *distribuzione sociale*, «ovvero i modi in cui l'inventario collettivo di significati e di forme esteriori significanti [...] è diffuso nella popolazione e nelle relazioni sociali»<sup>3</sup>.

Studiare la cultura delle società complesse contemporanee in relazione a queste tre dimensioni significa, allora, innanzi tutto, mettere in crisi la concezione classica di “cultura”, ovvero quella che la interpreta come significato condiviso omogeneamente presente in tutti gli individui che afferiscono a quella realtà sociale. Ciò che avviene in queste società è una profonda differenziazione nelle modalità interpretative degli individui e nel sistema di valori e significati cui essi si riferiscono per dare senso e condurre la propria esistenza. Ma come è avvenuto il passaggio, nella realtà e nella sua interpretazione, tra queste due diverse accezioni della cultura?

Hannerz spiega che il flusso culturale contemporaneo passa attraverso determinati “contesti” – da lui indicati come “cornici”<sup>4</sup> – e che non agiscono in modo reciprocamente indipendente, ma al contrario si relazionano e influenzano a vicenda: dalla loro intersezione e combinazione prendono forma sia quelle che definiamo “culture particolari”, sia il medesimo “paesaggio culturale globale”.

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Cfr. ivi, p. 62.

Tali cornici – seguendo la terminologia proposta dall'autore – sono:

- le *forme di vita*, ovvero la cornice che riguarda le attività quotidiane di produzione e riproduzione, le relazioni che si svolgono in ambienti precisi e delimitati di piccole dimensioni (quali la famiglia, il vicinato, il luogo di lavoro), le interazioni faccia-a-faccia con propri simili con i quali si condivide un flusso culturale libero e reciproco;
- il *mercato*, ovvero lo spazio di trasferimento dei beni culturali che nell'economia contemporanea sono associati a “segni” carichi di valori informativi, affettivi, estetici ecc.; in questo modo il mercato trasporta sempre più cultura e i produttori tendono a introdurre sempre più significati in modo tale da stimolare bisogni informativi, affettivi ed estetici a oltranza e aumentare parimenti la richiesta della merce;
- lo *stato*, ovvero la «forma organizzativa di controllo della attività all'interno di un territorio, sulla base di un potere concentrato e pubblicamente riconosciuto»<sup>5</sup>, che agisce perseguendo allo stesso tempo l'omogeneizzazione culturale per il tramite della promozione di un sentimento di identità nazionale, ma anche modellando le differenze tra le persone cosicché esse siano idonee a ricoprire le diverse cariche e i diversi ruoli (anche di potere) necessari al governo dello stato stesso;
- infine *i movimenti*, la cui azione mira in definitiva al cambiamento culturale da raggiungersi attraverso la rielaborazione e la trasformazione dei significati.

«La contemporanea organizzazione sociale del significato risulta, nel suo insieme, dalla combinazione di queste tendenze, e le sue variazioni derivano in gran parte dal variare delle combinazioni», nota Hannerz<sup>6</sup>. Se ciascun individuo, dal momento della sua nascita, esperisce configurazioni particolari e uniche di queste ‘cornici’ e delle relazioni che vi intercorrono – mutanti entrambi di istante in istante – si comprende la ragione della

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 65.

<sup>6</sup> Ivi, p. 67.

profonda differenziazione dell'umanità. Ma le stesse cause fanno anche sì che tale sistema si autoalimenti, cosicché le persone gestiranno i significati dal punto in cui si trovano nel processo culturale e – lungi dall'essere ricettori passivi – comprenderanno significati e forme significanti in funzione di come, sulla base della storia specifica della propria esistenza, hanno imparato a “decodificarli”.

In riferimento alle potenzialità e alle modalità interpretative dell'individuo, ovvero in ultima analisi alla “porzione di cultura” che egli può possedere e che in definitiva coincide con la una sua specifica, inedita, personale *identità culturale* (dove questa espressione si carica della concezione distributiva della cultura sopra indicata), Hannerz propone di utilizzare il termine *prospettiva*<sup>7</sup>. Se accogliamo tale proposta, l'insieme su grandi numeri di tali prospettive (ovvero la “cultura”) si configura come una *rete di prospettive*<sup>8</sup>: una concezione che rende bene la complessità della produzione e distribuzione culturale nelle società complesse, ma che mostra anche le possibili modalità di mutamento del “sistema” in questione al variare delle sue componenti interne ed esterne – attivabili talvolta intenzionalmente dagli attori sociali (in forma individuale o collettiva) per promuovere il cambiamento sociale.

## 1.2. Immaginari della contemporaneità

Ad analoghe conclusioni in merito all'identità culturale nella contemporaneità giunge anche un altro antropologo, Arjun Appadurai, pur se muovendo da premesse in parte differenti da quelle di Hannerz e chiamando in causa l'informazione massmediatica come fattore determinante per la formazione della specifica “prospettiva” esperita dall'individuo.

---

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, p. 84.

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, p. 89.