



LO SPETTACOLO
DAL VIVO
PER UNA CULTURA
DELL'INNOVAZIONE



Margherita Laera

LA DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA IN EUROPA

Una mappatura degli ecosistemi
e delle pratiche

FRANCOANGELI

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con **Adobe Acrobat Reader**



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile **con Adobe Digital Editions**.

Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



**LO SPETTACOLO
DAL VIVO**
PER UNA CULTURA
DELL'INNOVAZIONE

Le trasformazioni della società, della tecnologia e della comunicazione hanno un impatto decisivo sullo spettacolo dal vivo e sulle sue funzioni, oltre che sulle modalità creative, organizzative e produttive. L'intreccio di arti, media e culture, l'evoluzione del rapporto tra cultura, politica e cittadini, la trasformazione degli spazi urbani e dei luoghi della creatività, la nascita di nuovi pubblici, stanno cambiando lo scenario, facendo emergere fenomeni inediti. Da sempre il teatro e lo spettacolo, soprattutto nelle loro espressioni più innovative, offrono una chiave di lettura e uno strumento per confrontarci con i cambiamenti delle nostre identità personali e collettive.

Volumi agili e aggiornati, aperti allo scenario internazionale, ricchi di dati ma anche di idee e suggerimenti pratici, individuano e analizzano le tendenze innovative del mondo dello spettacolo. Senza dimenticare che il teatro e la cultura sono la memoria del futuro.

Direzione di collana: Mimma Gallina (Associazione Culturale Ateatro),
Oliviero Ponte di Pino (Associazione Culturale Ateatro).

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità o scrivere, inviando il loro indirizzo, a “FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano”.

Margherita Laera

LA DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA IN EUROPA

Una mappatura degli ecosistemi
e delle pratiche



F R A N C O A N G E L I

Questo libro nasce all'interno di un progetto nell'ambito di PAV/Fabulamundi Playwriting Europe. Per PAV si ringrazia Claudia Di Giacomo, Roberta Scaglione, Laura Belloni, Elena Campanile, Valentina De Simone, Giusy Guadagno, Laura Marano.

Finanziato dall'Unione europea. Le opinioni espresse appartengono, tuttavia, al solo o ai soli autori e non riflettono necessariamente le opinioni dell'Unione europea o dell'Agenzia esecutiva europea per l'istruzione e la cultura (EACEA). Né l'Unione europea né l'EACEA possono esserne ritenute responsabili.

Titolo originale: *Playwriting in Europe. Mapping Ecosystems and Practices with Fabulamundi*

Copyright © 2023 Margherita Laera

Traduzione: Margherita Laera e Maria Grosso

Progetto grafico della copertina: Elena Pellegrini

1a edizione. Copyright © 2023 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Prefazione , di <i>Claudia Di Giacomo e Roberta Scaglione</i>	pag. 7
Ringraziamenti	» 9

Parte I **Al lavoro con Fabulamundi**

1. Al lavoro con Fabulamundi	» 13
1.1. Un'archeologia della drammaturgia europea?	» 13
1.2. Come si dice "drammaturgia"?	» 16
1.3. L'etica e la politica della rappresentazione	» 18
1.4. Fromaggio o Formaggio? Tradurre <i>Il Sorriso della scimmia</i> di Nalini Vidoolah Mootoosamy	» 20
Bibliografia	» 25

Parte II **Fabulamundi Workbook**

2. Una mappatura delle pratiche di drammaturgia contemporanea e della traduzione teatrale in Europa	» 29
Introduzione	» 29
2.1. Struttura e interrogativi di ricerca	» 31
2.2. Metodologia	» 33
2.3. Breve sintesi dei risultati della ricerca	» 36
2.4. Austria e Germania	» 41
2.5. Repubblica Ceca	» 50

2.6. Francia	pag. 56
2.7. Italia	» 62
2.8. Polonia	» 68
2.9. Romania	» 73
2.10. Spagna	» 80
2.11. Regno Unito	» 86
Conclusione: le buone pratiche	» 94
Bibliografia	» 97

Parte III **Conversazioni**

3. Per uno spazio culturale comune: una conversazione con Lejla Kalamujić e Tanja Šljivar sulla drammaturgia in Bosnia, Serbia, Croazia e Montenegro	» 101
4. Rappresentare i drammaturghi nordici: una conversazione con l'agente letteraria Hinriikka Lindqvist sulla drammaturgia in Finlandia	» 109
5. Da “Fuck Story” a “Whose Story?”: una conversazione con Tyrfinnur Tyrfinngsson e Sigríður Jónsdóttir sulla drammaturgia in Islanda	» 117
6. Coltivare la diversità attraverso le politiche di erogazione dei finanziamenti: una conversazione con Jenny Mijnhijmer sulla drammaturgia nei Paesi Bassi	» 125
7. Dobbiamo correre più veloce: una conversazione con Tiago Rodrigues e Marco Mendonça sulla drammaturgia in Portogallo	» 133
8. Un nuovo inizio? Una conversazione con Mark Levitas sulla drammaturgia in Turchia	» 143

Prefazione

di *Claudia Di Giacomo e Roberta Scaglione*

È una storia che ha inizio da lontano, quella di Fabulamundi Playwriting Europe. Nel 2007 con PAV, la società tutta al femminile che gestiamo ormai da oltre 20 anni a Roma, abbiamo iniziato a immaginare una prospettiva internazionale per la drammaturgia contemporanea. Siamo partite con *Face à Face*, un programma bilaterale di scambio per favorire incontri e traduzioni in ambito teatrale tra l'Italia e la Francia. Di fatto, un antenato di Fabulamundi che di lì a poco, avrebbe iniziato a consolidarsi attraverso una geografia allargata e strutturata di interlocutori. Nel 2012 abbiamo lanciato la prima edizione pilota del progetto, che si è poi consolidata grazie all'ottenimento dei fondi europei (il progetto ha vinto 4 volte il finanziamento di Europa Creativa) e al sostegno del Ministero della Cultura italiano che dal 2013 riconosce PAV come organismo di promozione teatrale.

In questi anni la rete di collaborazioni e partner di Fabulamundi è cresciuta fino ad arrivare a una comunità artistica diffusa in diciotto paesi europei, la maggior parte dei quali analizzati nella ricerca di Margherita Laera pubblicata di seguito. Nella cartina affollata del network si sono nel tempo contaminati approcci e vissuti, lingue e linguaggi, sguardi e sinergie.

Non abbiamo mai smesso di interrogare il presente e di interrogarci. Non abbiamo mai smesso di ascoltare le voci delle nostre autrici e dei nostri autori, di collaborare con loro e capire di cosa hanno bisogno. Vogliamo sapere quali strumenti sono necessari per permettere alla drammaturgia di fiorire, per valorizzarla nel processo produttivo. E vogliamo anche continuare ad imparare dalle buone pratiche messe a punto in altri paesi. Questo libro nasce dal desiderio di condividere esperienze e di generare sempre più domande in grado di aiutarci a comprendere quanta strada sia ancora da fare per portare in scena storie diverse e per rendere la drammaturgia contemporanea una vera protagonista del teatro europeo.

Grazie di cuore a Margherita Laera per la sua audace e importante ricerca.

Ringraziamenti

Scrivere questo libro è stata un'avventura meravigliosa. Sono profondamente grata per la generosità dimostrata dallo staff di PAV e da tutti i partner di Fabulamundi, in particolar modo a Valentina De Simone e Claudia Di Giacomo, che hanno sostenuto la mia ricerca senza mai esitare, dall'inizio alla fine. A Maria Grosso devo un ringraziamento particolare per aver tradotto con me questo volume.

Sono grata inoltre a tutti i registi, produttori, ricercatori universitari, scrittori, critici e traduttori di tutta Europa che, pur rimanendo anonimi nel libro, hanno voluto offrirci le proprie prospettive sugli ecosistemi drammaturgici europei, rispondendo ai nostri questionari o accettando i nostri inviti ad essere intervistati. È la loro competenza che ha reso possibile la scrittura di questo libro. Spero che i lettori lo trovino utile.

Parte I
Al lavoro con Fabulamundi

1. Al lavoro con Fabulamundi

1.1. Un'archeologia della drammaturgia europea?

Nel dicembre 2017, mentre leggevo alcuni articoli della stampa teatrale italiana online, la mia attenzione fu catturata da una notizia su un network sponsorizzato da Europa Creativa dal nome “Fabulamundi – Playwriting Europe”, di cui non avevo mai sentito parlare e che era stato da poco insignito del prestigioso Premio Speciale Ubu. Le attività di Fabulamundi mi incuriosirono al punto da spingermi ad approfondire la conoscenza del loro lavoro. Guidata da PAV, una società di produzione teatrale con sede a Roma, Fabulamundi aveva riunito prestigiosi teatri, festival e organizzazioni dislocati in Austria, Repubblica Ceca, Francia, Germania, Italia, Polonia, Romania, Spagna e Regno Unito. Coinvolgeva anche un elenco di “partner gemellati” in Paesi Bassi, Islanda, Finlandia, Slovacchia, Portogallo, Scozia e Turchia. Attraverso attività previste per il triennio 2017–20, la *mission* della rete era promuovere i drammaturghi contemporanei in Europa sostenendo i processi di traduzione, stimolandone lo sviluppo professionale e incoraggiando lo scambio tra le diverse culture teatrali. L'obiettivo corrispondeva perfettamente ai miei interessi di ricerca a livello accademico. All'epoca, mi dedicavo da oltre dodici anni a ricerche sulla traduzione in ambito teatrale come docente e ricercatrice nel mondo universitario britannico. Senza pensarci due volte, ho inviato una email alla responsabile del progetto, Claudia Di Giacomo, per presentarmi e farle conoscere il mio lavoro. Nei mesi successivi abbiamo instaurato un dialogo e una collaborazione molto produttivi che, circa cinque anni dopo, sono sfociati in questo libro.

La prima occasione in cui ho incontrato di persona i partner e gli autori di Fabulamundi è stata nell'aprile 2018. Ero stata invitata a partecipare a uno degli incontri distintivi di Fabulamundi, il cosiddetto “MobPro”, un workshop di quattro giorni riservato a un piccolo gruppo di drammaturghi del network di Fabulamundi, provenienti da diversi paesi, che si riunivano per

conoscersi, fare rete con professionisti locali e prendere parte a laboratori creativi e discussioni in ambito teatrale. Il MobPro si stava svolgendo a Londra, dove vivo dal 2005, mentre molti altri MobPro si sarebbero poi svolti in città differenti. Prima dell'incontro, Di Giacomo mi aveva inviato una copia della loro domanda di finanziamento a Europa Creativa, contenente i dettagli di tutte le iniziative previste, distribuite nell'arco di tre anni. Il documento menzionava anche un'attività intitolata *Fabulamundi Workbook*, una pubblicazione che avrebbe dovuto contenere una raccolta di spunti volti a sostenere l'internazionalizzazione dei percorsi professionali dei drammaturghi. Il *Workbook* doveva comprendere "informazioni su diversi Paesi Europei", "consigli di professionisti", "interviste a drammaturghi", "dossier informativi per ogni paese" e "un catalogo di migliori pratiche". La domanda terminava con: "Il *Workbook* costituirà quindi uno strumento potente, semplice ed efficace in grado di fornire entro la fine del progetto una panoramica aggiornata e una guida pratica sul contesto drammaturgico in circa quindici paesi europei". Un obiettivo a dir poco ambizioso.

Un mese dopo, il partner che avrebbe dovuto realizzare quel compito si ritirò e io mi offrì volontaria per condurre l'intera ricerca. Ero entusiasta all'idea di poter collaborare con professionisti e produttori teatrali alla stesura di una guida pratica destinata ai drammaturghi contemporanei desiderosi di veder tradotti e rappresentati i propri lavori in tutta Europa. Nel 2018, l'università per cui lavoro, la University of Kent a Canterbury, nel Regno Unito, e Fabulamundi, hanno deciso di cofinanziare questa ricerca. Nel settembre di quello stesso anno mi sono recata a Roma per partecipare al festival Short Theatre, uno dei membri chiave della rete di Fabulamundi, e incontrare tutti gli altri partner che si erano riuniti lì per partecipare a un summit del network. Durante le attività della settimana, ho assistito a conferenze di professionisti di alto profilo, ho tenuto una conferenza sulla traduzione teatrale rivolta a drammaturghi emergenti, assistito a diverse produzioni teatrali sperimentali e iniziato a meglio cogliere le dinamiche, le discussioni e le tensioni interne al progetto. Mi affascinava il compito di confrontare le maniere in cui i diversi sistemi teatrali producono drammaturgia contemporanea, come ne parlano, ne articolano il valore, ne contemplanò le possibilità e ne definiscono i limiti. Mi ponevo interrogativi sui principi che ogni diverso ecosistema nazionale inscriveva in questa pratica e volevo sapere di più sulle politiche e sull'etica alla base di ciascuno di essi. Chi erano i *gatekeeper* e quali norme ufficiali o non ufficiali plasmavano le loro scelte e azioni? Come determinavano cosa potesse e cosa non potesse essere messo in scena? In che modo il dibattito pubblico sul valore della cultura influenzava il lavoro dei drammaturghi in ogni paese? E in che modo gli attuali dibattiti su pari opportunità, diversità e inclusione influenzavano, o erano influenzati da, spettacoli di autori contemporanei messi in scena in lingua originale o tradotti nelle lingue locali?

Un anno dopo, nel novembre 2019, quando il lavoro era ormai entrato nel vivo, sono tornata a Roma per presentare ai partner di *Fabulamundi* il mio progetto di ricerca per il *Fabulamundi Workbook*. Nel corso dei nove mesi successivi, ho lavorato a stretto contatto con i partner di *Fabulamundi* per portare avanti la ricerca e raccogliere i dati. Nel dicembre 2019 abbiamo lanciato i nostri questionari via internet ed esteso la scadenza entro la quale completarli a gennaio 2020. A febbraio 2020, tuttavia, la pandemia di Covid-19 aveva ormai raggiunto l'Italia e di lì a poco avrebbe seminato il caos in Europa e nel resto del mondo. Lo sconvolgimento generato dal coronavirus nel mondo del teatro è stato immenso e implacabile. Ricordo il senso di isolamento e di ansia mentre compilavo report basati su una serie di domande formulate prima della pandemia, che in quel momento sembravano assurde. Nel frattempo i teatri erano chiusi, tutte le produzioni dal vivo cancellate e i professionisti europei avevano visto i loro mezzi di sussistenza svanire dall'oggi al domani, a meno che non fossero impiegati a tempo indeterminato nelle grandi istituzioni. Nella primavera del 2020, per la maggior parte degli abitanti del pianeta, l'unica speranza per continuare a fare teatro o assistere a una produzione dipendeva dall'accesso a uno schermo e da una buona connessione a internet: cosa restava del "teatro"?

Non avrei mai potuto prevedere che mi sarei ritrovata a porre domande su una forma d'arte che non veniva più praticata e su strutture e sistemi divenuti all'improvviso inutili. Senza volerlo, il mio si era trasformato in un progetto di ricerca sul recupero di ciò che non esisteva più, sulla ricostruzione di un insieme ormai perduto di tradizioni, quasi un'archeologia delle pratiche teatrali contemporanee di scrittura e traduzione. In quel momento, nessuno sapeva se – per non parlare di quando – le cose sarebbero tornate alla "normalità". Molti nel settore sottolineavano giustamente che non aveva senso sperare in un "ritorno alla normalità". In questo senso, la forzata e tragica chiusura dei teatri è stata anche un'occasione per fare un passo indietro, riflettere sui valori e sui sistemi, individuare cosa non funzionava e cambiarlo. Nei miei scambi con i professionisti durante l'autoisolamento, continuavo a sentirmi dire: "Le cose erano così prima della pandemia, ma chissà come saranno quando e se torneremo a un teatro in presenza". Il teatro era in rovina e io stavo cercando di descrivere com'era stato in passato. Di conseguenza, sebbene noi sperassimo di realizzare una vivida istantanea della condizione attuale, tante cose sono cambiate negli ecosistemi teatrali europei rispetto al periodo pre-pandemico, cosicché questo libro potrebbe in effetti rivelarsi un resoconto a suo modo obsoleto. Mentre ultimavo la versione inglese del *Workbook*, nell'autunno del 2021, i teatri di tutta Europa stavano timidamente riaprendo, tra le cancellazioni dell'ultimo minuto. Nell'autunno 2022, mentre lavoriamo alla versione italiana di questa ricerca, il mondo del teatro europeo è ancora in subbuglio.

Abbiamo però una certezza: è indispensabile che i sistemi teatrali europei non ritornino automaticamente ad alcune pratiche pre-pandemiche. Mi riferisco alla loro propensione verso ideologie razziste, misogine, omofobe, transfobiche, abiliste ed etnocentriche – eppure, in Europa, il ritmo del cambiamento in rapporto a queste ideologie consolidate, e a questi sistemi esclusivi e faziosi, è tragicamente lento. È fondamentale che ogni settore della società, compreso il teatro in Europa, dia la priorità alla lotta alla discriminazione in base all’etnia, al genere, all’orientamento sessuale e alla disabilità. La ricerca illustrata in questo volume dimostra che la maggior parte dei contesti teatrali europei ha appena iniziato ad affrontare il dibattito sulla rappresentazione e ciascuno di essi si trova in fasi differenti del percorso finalizzato a contrastare le esclusioni, le emarginazioni e i pregiudizi sviluppati nei confronti delle comunità tradizionalmente svantaggiate. Un’indagine comparata e statisticamente valida dello stato delle lotte per l’uguaglianza e la non discriminazione sulla scena teatrale e drammaturgica di ciascun paese europeo va oltre lo scopo di questo libro (si vedano Casini e Sepulchre, 2021). Il nostro focus sui partner di Fabulamundi e sui loro collaboratori ci consentono invece di delineare un quadro dei sistemi e delle pratiche che loro stessi hanno osservato fino al 2020, senza necessariamente voler essere rappresentativo dell’intero panorama europeo. Piuttosto che proporsi come un omaggio a Fabulamundi, questo libro è stato commissionato da, e scritto con, Fabulamundi per riflettere sul network stesso, sulle sfide da affrontare nell’ambito della drammaturgia, e per individuare la direzione da prendere nei prossimi anni. Questo libro è stato scolpito dal suo stesso contesto, e offre una visione *mid-apocalyptic* di quello che era lo stato dell’arte nella drammaturgia contemporanea europea pre-pandemica: una mappa del passato che può essere utilizzata per guidare i nostri viaggi e le nostre battaglie in direzione di un futuro migliore.

1.2. Come si dice “drammaturgia”?

Mentre mi trovavo in pieno lockdown nel Regno Unito, riflettevo sulle (rovine delle) pratiche contemporanee modellate da tradizioni, norme e percezioni differenti all’interno dei vari paesi europei. Mi è parso sempre più evidente che la lingua inglese, il suo lessico, le sue frasi, i suoi modi di dire e i suoi discorsi non sarebbero stati sufficienti per avvicinarmi alla descrizione della drammaturgia e delle pratiche di traduzione teatrale. Lo stesso si potrebbe dire della lingua italiana. In contesti così diversi come quelli dei Paesi da noi indagati, le cose non solo hanno nomi differenti, ma il mondo stesso è segmentato in concetti che non necessariamente coincidono o addirittura che non necessariamente si associano l’un l’altro. Eppure, per mancanza di fondi, la nostra ricerca e le nostre interviste sono state condotte in inglese e si sono basate su quella che, per la stragrande maggioranza degli intervistati,

era una seconda o una terza lingua. Ci tengo a ringraziarli per la loro pazienza, buona volontà e collaborazione.

Conducendo questo studio, mi sono imbattuta in diversi modi di intendere la pratica teatrale, esemplificati dalle diverse modalità in cui le varie culture linguistiche denominano l'arte di scrivere testi teatrali e concepiscono il ruolo del drammaturgo prima, durante e dopo le prove. L'inglese "*playwriting*" si traduce in "*dramaturgie*" in tedesco; "*dramaturgie*" in olandese, ceco e francese; "*drammaturgia*" in italiano; "*dramaturgia*" in spagnolo, catalano, portoghese, polacco, rumeno, finlandese; e, naturalmente, "*δραματουργία*" in greco. Per confondere ancora di più la situazione, la lingua inglese presenta anche un altro termine, derivato dalla stessa radice greca, ovvero "*dramaturgy*", riferito a un concetto che differisce ampiamente da ciò che la maggior parte dei madrelingua inglesi ora intende con "*playwriting*", ma che tuttavia vi si avvicina abbastanza da generare confusione. Nel gergo teatrale inglese odierno i due termini non sono sinonimi, sebbene questa differenza non sia nota a un comune anglofono, a meno che non abbia legami con il teatro. Nel mondo anglofono, "*playwriting*" indica l'arte di scrivere testi teatrali "originali", sia che si basino su una vicenda nuova, sia che siano adattati a partire da una fonte preesistente, mentre "*dramaturgy*" è l'arte di organizzare e comporre storie destinate a una performance, partendo da testi già esistenti ma anche senza basarsi in alcun modo su un testo. Come sostiene Theresa Lang, "*dramaturgy*" consiste nel "curare un'esperienza destinata a un pubblico" (Lang 2017: 7). Mentre un "*dramatist*" fa lo stesso lavoro di un "*playwright*", un "*dramaturg*" (parola presa in prestito dalla lingua e dalla cultura teatrale tedesche) lavora con i testi per il palcoscenico o con la struttura della narrazione nel corso dello spettacolo, spesso dando consigli a un regista, ma non è necessariamente l'autore "originale" del testo messo in scena. Tuttavia, nella maggior parte delle lingue europee, entrambe le pratiche, *playwriting* e *dramaturgy*, sono coperte dal termine derivato dalla radice composta greca *-drama*, che significa "dramma" e *ourgía*, che significa "fare/creare/plasmare".

Ci sono molti *dramatist*, ma pochissimi *dramaturg*, nelle isole britanniche. Infatti, in Gran Bretagna, il ruolo di quest'ultimo è spesso ricoperto dai registi. In compenso, ci sono molti *dramaturg* che lavorano nei teatri del continente, specialmente nei sistemi germanofoni e dell'Europa centrale, dove i registi sono abitualmente affiancati da *dramaturg*, spesso dipendenti stipendiati di teatri finanziati dallo Stato, che di frequente ricoprono un ruolo simile a quelli che i teatri britannici chiamano "*literary manager*". Il fatto che la maggior parte delle lingue europee coinvolte in questo progetto utilizzino una parola formata dalla stessa radice composta greca che non copre lo stesso concetto dell'inglese "*dramaturgy*", nonostante "*dramaturgy*" sia una parola inglese esistente, causa molti fraintendimenti. Che questo sia lo stesso composto da cui si è formato "*playwright*" (*play* = drama, *wright* = *ourgos*), genera ulteriore confusione.

Oltre alle singole parole, c'è un problema ancora più ampio che concerne quali frasi, discorsi, strutture e sistemi di valori dovrebbero essere adottati in uno studio come questo, in modo da dar forma a un confronto consapevole e adeguato, che eviti giustapposizioni sfavorevoli di tradizioni distinte. È giusto analizzare contesti drammaturgici diversi utilizzando gli stessi criteri di valutazione e le stesse domande? Non si rischia così di appiattire le differenze culturali? Al contempo, è importante per ogni ricercatore schierarsi e dichiarare i propri valori fin dall'inizio, poiché non è mai possibile lavorare al di fuori di strutture ideologiche. Come studiosa di origine italiana residente nel Regno Unito, ho dovuto imparare e adattarmi a una lingua e a quadri di riferimento completamente nuovi per poter accedere al mondo accademico britannico e operare all'interno dei suoi sistemi; tuttavia, invece di venirme completamente assimilata, ho sviluppato abilità avanzate nell'arte del *code-switching* e della mediazione culturale, che all'interno di questo libro hanno guidato il mio approccio alla valutazione delle culture della drammaturgia e della traduzione. Di conseguenza, ho adottato una prospettiva mutevole, in grado di adattarsi a ogni contesto.

In ciò che resta della Parte I, voglio riflettere sul mio coinvolgimento nella traduzione dall'italiano all'inglese di opere teatrali di autori di *Fabulamundi*, mettendo in discussione i miei valori, le mie esperienze soggettive e il mio percorso intellettuale. Nella Parte II, presento il *Fabulamundi Workbook*, risultato di 18 mesi di negoziazioni con partner ed esperti, che hanno condotto a una serie di indicazioni di buone pratiche, concepibili come flessibili e prodotte in forma collaborativa. Infine, nella Parte III, ho curato una serie di conversazioni con scrittori, registi, critici, agenti e finanziatori che operano nei paesi in cui hanno sede i cosiddetti partner "gemellati" di *Fabulamundi*: Islanda, Finlandia, Bosnia, Paesi Bassi, Portogallo e Turchia. Queste conversazioni sono accomunate da un focus sui dibattiti relativi all'uguaglianza e all'inclusione delle identità tradizionalmente emarginate, ma orientano il dibattito a partire da prospettive individuali. Questa pluralità di voci è apparsa la forma più appropriata per un libro che cerca di catturare l'ampia varietà di pratiche, percezioni, ecosistemi e strutture drammaturgiche presenti in Europa.

1.3. L'etica e la politica della rappresentazione

Nell'autunno del 2018, Claudia Di Giacomo mi chiese se volessi tradurre due *pièce* dall'italiano all'inglese, nell'ambito delle iniziative di *Fabulamundi* finalizzate a promuovere la circolazione internazionale di testi teatrali. Avevo già tradotto molte opere teatrali in precedenza, ma era la prima volta che traducevo dall'italiano all'inglese. Ero in ansia ma mi sentivo pronta, nonostante l'inglese fosse la mia seconda lingua. I testi sarebbero

stati proposti da Fabulamundi ai partner internazionali, quindi era necessario che le traduzioni restituissero il senso del contenuto e dello stile di scrittura, ma non c'era bisogno che fossero pronte per la messinscena. Mi ha subito colpito che le due opere che mi era stato chiesto di tradurre, *Tu es libre (You Are Free)* di Francesca Garolla, e *Ritratto di donna araba che guarda il mare* di Davide Carnevali, affrontassero entrambe storie incentrate sulle interazioni tra personaggi bianchi europei e personaggi di etnia araba o nordafricana, o di religione musulmana, all'interno di trame di fantasia. Questa coincidenza, apparentemente casuale, mi ha spinto a riflettere sulle implicazioni etiche e politiche dello scrivere (e del tradurre) storie incentrate su personaggi che appartengono a comunità tradizionalmente poste in condizioni di minorità, quando lo scrittore non vi appartiene. Sapevo che questi testi sarebbero stati considerati problematici nel Regno Unito: dato che nessun membro della comunità rappresentata era stato coinvolto nella scrittura o nei processi creativi, sarebbe stato molto facile perpetuare stereotipi dannosi e negare all'altro una propria voce. I due drammi di Garolla e Carnevali, invece, non avevano ricevuto che grandi elogi in contesti italiani e continentali, dove il suggerimento di limitare l'immaginario degli autori e le loro opere a identità ed esperienze personali avrebbe generato un'opposizione fragorosa, o addirittura un vero e proprio rifiuto. Di fronte a me si stava aprendo l'abisso che attualmente separa quelli che potremmo chiamare i discorsi dominanti anglo-americani e quelli dell'Europa continentale a proposito dell'etica della rappresentazione. Come avrei potuto navigare attraverso prospettive così disparate su questioni di diversità e inclusione? Non sarò in grado di fornire in questa sede un resoconto esaustivo della portata di questo dibattito, ma qualche parola andrà spesa a favore di un teatro più inclusivo, dove una moltitudine di voci possano davvero avere pari opportunità.

Data la breve storia del colonialismo italiano rispetto ai percorsi secolari degli imperi inglese, francese, spagnolo, belga e portoghese, le ondate di immigrazione dall'Africa, dall'Asia e dalle Americhe verso l'Italia sono relativamente recenti. Di conseguenza, insieme alle imperdonabili lacune nel programma scolastico, i dibattiti sull'integrazione e la rappresentazione sono ancora in una fase iniziale, se non embrionale. Conformemente al mio ruolo di ricercatrice all'interno di Fabulamundi, questo lavoro di traduzione mi ha spinto a indagare più a fondo lo scenario drammaturgico italiano, alla ricerca del lavoro di autori e professionisti afrodiscendenti e appartenenti a etnie non bianche (in inglese i non bianchi vengono ormai definiti '*global majority*', per sottolineare che sono i bianchi a costituire una minoranza numerica a livello globale, pur essendo l'etnia che più marginalizza e opprime le altre). Ero fermamente convinta che se avessimo dovuto tradurre dei testi teatrali italiani in inglese, avremmo avuto la responsabilità di essere il più rappresentativi possibile. Ma dov'erano le drammaturgie scritte da autori afroitaliani,