Claudio Meldolesi

AI CONFINI DEL TEATRO E DELLA SOCIOLOGIA

Premessa

Benché il rapporto del teatro con le scienze umane abbia costituito un problema non secondario della cultura recente, sembra impossibile far storia delle sue acquisizioni disciplinari. Il teatro ha indubbiamente rigenerato il campo della sua esperienza, acquisendo pratiche, idee e informazioni dalle scienze umane; e grazie al sapere teatrale, d'altra parte, sono nati notevoli impulsi critici all'interno del sapere sociale. Ma come distinguere le peculiarità di tali acquisizioni? E di che far storia, allora?

Quella che segue non è una storia dei rapporti disciplinari del teatro e della sociologia — livello all'interno del quale sarebbe stato impossibile distinguere le peculiarità dello scambio; è, piuttosto, la ricostruzione di alcune esperienze personali, che hanno determinato significative reciprocità esprimendosi nelle sfere d'azione del teatro e della sociologia.

Attraverso questi sondaggi di ricostruzione storica, potremo dar risalto a singole sperimentazioni, metterle idealmente in contatto, costruire schemi interpretativi; certo presupponendo l'esistenza di panorami contestuali, ma senza dovercene occupare direttamente. Come dire, ad esempio: il rapporto del teatro di Brecht con la sociologia di Sternberg, negli anni '20, ci offre il livello che c'interessa del problema, e di esso ci occuperemo, pur nella consapevolezza che si trattò di un rapporto minoritario. Né, ovviamente, il nostro giudizio si rivolgerà al teatro e alla sociologia in quanto entità di genere e, cioè, in quanto entità autarchiche, chiuse nella loro compiaciuta autosufficienza.

Solo così potremo far storia, stando sui confini viventi del teatro e della sociologia. Tuttavia — mi è stato obiettato — la vitalità del rapporto teatro-altro da sé potrebbe non rispecchiarsi nell'ottica

Per la documentazione e i consigli ricevuti, l'autore di questo saggio non può esimersi dal ringraziare Luciano Gallino, Valerio Romitelli e, soprattutto, Nicoletta Stame.

sociologica: perché scegliere, come interlocutore, proprio la sociologia, questa scienza che a molti appare ancora condizionata dalla sua originaria ambizione totalizzante?

Questa obiezione invita a ribadire il carattere storico della nostra trattazione: come «scienza nel presente», la storia ricostruisce ciò che è meglio ricostruire. Viviamo in un periodo di eccezionale interscambio fra teatro e antropologia, ma questa stessa perdurante effervescenza sconsiglia dallo scegliere l'antropologia come interlocutore del teatro, nel quadro storico che ci siamo dati. L'atto di sistematizzare le interconnessioni esistenti fra Turnbull e Brook, fra l'antropologia maussiana e Barba, fra Turner e Schechner, o fra gli sciamanologi e Suzuki, potrebbe non assecondare le ricerche in atto. Inoltre, il rapporto teatro-antropologia appare storicamente meno conchiuso del rapporto teatro-sociologia. L'interesse della sociologia al teatro ci si presenta come un albero di vecchio tronco, dai rami variamente protesi, alcuni morti, altri irrobustiti dalle avversità. Oltre al movimento dei rami, di per sé interessante, è il senso del tempo che attrae chi guarda.

Il senso del tempo ci impone questo oggetto di studio: senza la bizzarra operosità di quei singoli sociologi e teatranti, il teatro del nostro secolo non avrebbe ripreso coscienza della sua strana natura dai molti confini disciplinari. Pertanto, la conoscenza di quella operosità appare essenziale per sancire la vocazione del teatro all'altro da sé, la sua vocazione ai rapporti liminari: con l'antropologia, la filosofia, la politica.

In questo contesto, poi, l'esperienza più materiale, intima e dilatatrice dell'antropologia teatrale resterà presente, più che presente, perché fondante della nostra attuale sensibilità al problema, al rapporto generale teatro-altro da sé¹.

¹ Mi sembra che il rapporto teatro-psicologia non sia arrivato a costituire un suo problema, nonostante alcune pregnanti «offerte» di parte teatrale: fra gli psicologi è restato prevalente un atteggiamento colonialistico verso il teatro, che ha portato a mediocri risultati saggistici, soprattutto focalizzati sull'attività mentale dell'attore. Per quanto riguarda il rapporto teatro-antropologia, cfr. M. Borie, *Antropologia*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di A. Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 343 sgg., e il numero di «The Drama Review» intitolato *Theatre and the Social Sciences*, n. 59, settembre 1973. Davvero si sta costituendo un problema di matrice antropologica, diverso dal problema teatral-sociologico, perché più interno alle leggi della prassi espressiva. In questa ottica, considererò di frontiera i contributi di Grotowski e Schechner, le cui ricerche «fra teatro e antropologia» risultano, nonostante tutto, ancora partecipi dell'impostazione sociologica.

Dagli inizi del secolo si è teorizzato e sognato sulla reciprocità del teatro e della società, sulla responsabilità sociale del teatro, sul teatro come parte della rivoluzione o, all'opposto, dei servizi della società, fino al principio-speranza che il teatrale potesse sciogliersi in un sociale diverso, senza lasciar residui e scorie refrattarie. Poi però, esaurendosi il secondo dopoguerra, ci si è improvvisamente accorti che la dialettica perseguita era di natura ideologica e tendeva a far prevalere, contro le intenzioni, da un lato il calligrafismo artistico e, dall'altro, il conformismo politico. Allora il teatro migliore ha come reciso il nodo, trovando nel nichilismo di Beckett la sua punta più coerente. Tutto un mondo sembrava giunto alla fine.

Qui si apre il nostro saggio, con il colpo di scena che ha poi fortunatamente sventato quella fine. Infatti, mentre il teatro voltava le spalle alla sfera del sociale, un sociologo, Georges Gurvitch, proponeva sottovoce un chiarimento che, alla lunga, avrebbe permesso una riapertura della dialettica teatro-altro da sé, su nuove basi. Gurvitch ha chiarito che, se tale rapporto non poteva passare fra teatro e società, non poteva passare nemmeno — come qualcuno credeva — fra sociologia e teatrologia, non essendo quest'ultima un'entità direttamente a contatto con la vita; e che, quindi, l'unica dialettica costitutiva del problema doveva basarsi sulla coppia teatro-sociologia. È chiaro, a pensarci bene: *il sociologo somiglia al teatrante, non allo studioso di teatro*. È il teatrante che, come il sociologo, delimita il fluire della vita e cerca di agire direttamente su di essa.

Brecht, pur avendo intuito questo chiarimento, non ne aveva tratto una posizione per tutti. Gurvitch ha avuto la lucidità di rifondarvi la dialettica teatro-altro da sé, la dialettica della «sociologia dello spettacolo». A lui e soprattutto a un suo allievo, al primo Duvignaud, va il merito di aver riallacciato l'interesse sociologico a quello dei teatranti.

Ci troviamo quindi di fronte a un problema reso necessario dalla cultura del teatro e impostato sostanzialmente dalla sociologia. Ma per riequilibrare il registro dei meriti con quello delle colpe, c'è da aggiungere che nell'ultimo quindicennio, a loro volta, le scienze umane hanno ridotto a luogo comune il rapporto teatro-sociologia. Perfino dei testi estrinseci, come *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* di Bachtin, sono stati saccheggianti pur di segnalare istinti carnevaleschi nella nostra vita quotidiana; e quante parole incantatrici sono state

banalmente coniate per farci sentire nell'epoca dei simulacri. Allora, tutto il patrimonio teatral-sociologico dei Gurvitch e dei Goffman sarebbe finito in chiacchiere polverose, se non fosse intervenuto il teatro, a sua volta, a salvare il problema.

Questo saggio, ponendosi nella scia del rilancio problematico operato dal teatro di Grotowski, ha cercato di differenziarsi dalle trattazioni interdisciplinari per buon senso: quelle un po' teatraliste e un po' sociologizzanti che, da un lato, presuppongono una sociologia quasi teatrale e, dall'altro, enfatizzano il teatro più sociologico. Al contrario, si sono qui indicate le diversità, anzitutto: guai a dimenticare l'ambiguità delle somiglianze fra il teatro e la sociologia. La dialettica teatro-altro da sé è stata considerata solo in condizioni di profondità. Quando poi, nella diversità, si è manifestata una effettiva consonanza, allora essa è stata trattata davvero come tale: come se Goffman fosse anche un teatrante, e Grotowski uno studioso di scienze umane.

Perché il teatro non appartiene solo al teatro e la sociologia non appartiene solo alla sociologia.

I

Teatro delle azioni sociali, non società dello spettacolo

Ho sul tavolo gli atti del convegno palermitano «Il teatro nella società dello spettacolo», conclusosi con una inusuale dissociazione²: vi si legge, alla fine, che la scelta tematica era sbagliata. Quale più didascalica dimostrazione della vischiosità dell'argomento?

D'altro canto, anche le interessanti conclusioni di Vicentini — il coordinatore del convegno — risultano un po' vischiose: non c'è forse troppa prudenza nel suo domandarsi «se l'unico modo di cogliere concretamente la dimensione spettacolare», nella società odierna, «non sia quello di rinunciare a qualsiasi nozione generale di spettacolari-

² *Il teatro nella società dello spettacolo*, a cura di C. Vicentini, Bologna, Il Mulino, 1983. Si confrontino la *Presentazione* e le conclusioni (*Il teatro e la società senza spettacoli*) dello stesso Vicentini. Lì si sottolinea la centralità della «nozione di spettacolo», per descrivere le dinamiche attuali della quotidianità sociale. Qui si afferma, invece, che quella nozione risulta pretestuosa, per la sua estraneità alle esperienze reali della scena.

tà»³? La cultura teatrale possiede una sua confusa vitalità espansiva, spettacolare, che va comunque assecondata; il teatro ha interesse ai rimescolamenti con l'altro da sé, perché solo con essi può far valere la sua «grandezza»: risulta ben poca cosa, il teatro, se rinchiuso nella sua identità riconosciuta.

D'altro canto ancora, è un fatto che le prese di partito sulla società dello spettacolo, a favore o contro, non si sono diradate, nonostante il senso di inutilità che le accompagnava: come accade alla farfalla che continua a essere attratta dal calore della lampada; dunque, l'incapacità a distinguere non dovrà inizialmente scoraggiarci. Varie, sintomatiche stranezze — come calore che attrae — segnalano l'esistenza di un *quid* risolutore, anche se al momento esso non è distinguibile e anche se è evidente che gli specchi della società sono altra cosa dalle maschere di teatro.

Ma la società dello spettacolo è davvero il centro del problema? In verità, alla base di tale nozione non è rintracciabile una precisa fondazione scientifica. Per il situazionista Debord, la sua identità poggerrebbe su concetti economico-filosofici: la doppia natura della merce, il lavoro astratto, il capitale come soggetto impersonato, il feticismo naturalizzato; e tuttavia, evidentemente, *Il capitale e Storia e coscienza di classe* non furono scritti per teorizzare l'esistenza di una società dello spettacolo.

Perciò, stante questa sua origine per citazioni *ad hoc*, la nozione di società dello spettacolo dovrà essere anzitutto considerata dal punto di vista dell'uso. Distingueremo, in questa sede, un uso meramente aggettivale dall'uso più sostanziale. L'uso aggettivale, di per sé, non risulta generativo. Se si ha qualche cosa da dire in materia di derealizzazione sociale, non ci sarà niente di male a condire l'esposizione con le parole suggestive della spettacolarità. E Debord — a ben vedere — non ha fatto più di questo⁴. Diverso il caso dell'uso sostanziale, di

³ È evidente che si sacrificerebbero, così, tanti spunti dialettici imprecisi, ma sostanzialmente innovatori del problema. Significativamente, per questa via, Vicentini è arrivato a criticare di convenzionalismo il Goffman di *Frame Analysis*, senza considerare il valore prospettico del suo contributo combinatorio, sia per l'analisi delle istituzioni totali, sia per il rinnovamento della ricerca teatrale (si pensi al *goffmanismo* di Schechner).

⁴ Il livello di guardia dell'uso aggettivale appare contrassegnato da libri tipo *Lo Stato spettacolo* di R.G. Schwartzberg (1977), Roma, Editori Riuniti, 1980. In questo libro, l'uso aggettivale

cui ci occuperemo spesso nelle pagine seguenti: è nelle cose che abbia avuto delle pesanti conseguenze ideologiche l'uso sostanziale di una nozione così fortunata e scientificamente così inconsistente⁵.

Non a caso, il vocabolario delle scienze sociali ha respinto da sé la nozione di società dello spettacolo, dopo aver dato spazio alle parole del teatro: attore, ruolo, scena, dramma ecc., e dopo aver individuato un quesito che potremmo definire alternativo a quello situazionista, il cosiddetto quesito drammaturgico: l'esperienza del teatro

tende a sostantivarsi, come mostrano il titolo, l'organizzazione dei capitoli e la prima nota: «Ormai [...] è lo stato medesimo che si trasforma in impresa di spettacolo [...] in modo sistematico e organizzato [...]. Per meglio divertire e fare diversione» (p. 3). Poi, leggendo, ci si trova invece a che fare con una trattazione politico-giornalistica documentata e tradizionale: «Di fronte a questo teatro di Stato, che cosa dire? Se non ripetere le frasi di Malraux: 'Essere uomo significa ridurre la parte di commedia'» (p. 167). Ma è sintomatica anche un tal compresenza di tradizionalismo e di stile-società dello spettacolo; la forza di questa nozione, infatti, risiede nella capacità di insinuarsi nei contesti facili e di ipostatizzarne le vaghe ambizioni filosofiche.

⁵ Le massime coniate da Debord oggi risultano datate. Impossibile riandar fuori a gridare: lo spettacolo è l'inversione concreta della vita, lo spettacolo è l'autoimmagine dell'economia, lo spettacolo è l'immagine dell'uomo reificato. La verità di queste massime era ideologica e presentiva lo slancio — più che le ragioni — del '68. Finito lo slancio, ha perso senso anche la verità. Chi poi ha creduto di poter riprendere le massime debordiane nel nome del post-industrialismo e della civiltà metropolitana ha compiuto una forzatura d'interpretazione, oltre che un'operazione culturalmente dubbia: Debord parlava delle «sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production» (*La société du spectacle*, Paris, Buchet Chastel, 1967, § 1), non pensava a ulteriori stadi dell'organizzazione capitalistica. A mio parere, gli aggiornatori di Debord hanno dato prova di un pensiero più datato del suo: si fa presto a dire spettacolarizzazione metropolitana, e poi? Poi spesso scopri che, dietro, non ci sono che tracce del Pirandello delle maschere sociali.

Altre massime debordiane hanno trovato sviluppo in sede filosofica, venendo però spogliate delle loro vesti spettacolari; ad esempio da Baudrillard, che ha sostituito la nozione di società dello spettacolo con quella, più agile, di «universo della simulazione»: «occorre che ci sia uno spettacolo perché ci sia una scena; ma la simulazione mette fine esattamente alla scena, alla scena del politico, del sociale ed anche del soggetto [...], il paradigma non è più l'alienazione, ma la simulazione. I situazionisti sono andati molto lontano, e noi con loro, ma ora bisogna andare oltre, al di là del concetto di spettacolo» (*Domande a Jean Baudrillard*, a cura di G. Bartolucci, in *Paesaggio metropolitano*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 63). E qui colpisce anche la sostituzione della parola società con quella di universo: è significativo che, nel dissolversi della nozione, si evidenzia il fatto che la «società dello spettacolo» non informava una effettiva questione sociale.

Quanto alla questione spettacolare della società dello spettacolo, Bettetini — nel suo intervento al convegno palermitano (*Le comunicazioni di massa come teatro, senza soggetto, del quotidiano*) — ha provato a spiegarla come l'azione convergente dei diversi mezzi spettacolari, giunti a un superamento del teatro come «luogo originario»; donde la teorizzazione di un'«ammorbidente» dei «confini tra l'esercizio del teatro, del cinema e della televisione». Ma com'è possibile sostenere che questi mezzi si stanno sciogliendo «in una zona indifferenziata di omogeneità e di reciproca sostituibilità» (pp. 38-40), proprio mentre l'idea unitaria di spettacolo viene culturalmente messa in dubbio un po' da tutti? Anche in questo caso troviamo una sintomatica convergenza di approcci vecchi e nuovissimi, mentre le esperienze reali del teatro, del cinema e della televisione risultano ormai portatrici di tre distinte culture.

può tornare utile a indagare certe matrici del comportamento umano⁶? Donde la contrapposizione: analisi teatrale delle azioni sociali, non società dello spettacolo.

Non si tratterà più, in questa ottica, di valutare una nozione teatrale-sociale assumendola in generale, bensì di verificare se, in rapporto a precisi campi di esperienza umana, i saperi della sociologia e del teatro potranno collaborare.

Se osservo un'altra persona come se facesse parte di uno spettacolo, costruisco una scena mentale, non produco teatro; se però la persona osservata sa di essere vista, allora nasce una interazione, perché l'altro cercherà di corrispondere a un modello, e questa sua rappresentazione mi costringerà a una posizione di collaborazione, oltre che di fruizione. In questa relazione più complessa potranno entrare in gioco elementi di teatro. Quali? E con quale vantaggio per l'analisi teatrale-sociologica?

Il *Dizionario di sociologia* di Gallino offre varie definizioni di questa dinamica, più o meno ruotanti attorno al concetto di rappresentazione (o di immagine rappresentativa), che di per sé non rimanda necessariamente al teatro: la rappresentazione costituisce elemento necessario, ma non sufficiente per definire un evento come teatrale⁷. Di fatto, prendendo a riferimento il concetto di rappresentazione, rischieremmo di aprire un discorso all'infinito, in rapporto alle forme della coscienza e alle politiche di rappresentanza; e rischieremmo anche di uscire fuori tema, poiché il teatro che c'interessa è appunto quello che non si limita a rappresentare, nel senso di ridurre la molteplice in un codice rappresentativo⁸.

⁶ Su questa linea, paradossalmente, la nozione di società dello spettacolo potrà forse tornare utile per ragionare delle società non sviluppate, in cui le ritualità spettacolari reggono ancora i fili delle relazioni gerarchiche e dell'abitudine alla fame. Disgraziate le società in cui gli spettacoli sono restati tanto importanti.

⁷ Traggio quest'ultima definizione da V. Romitelli, *Rappresentazione e politica in riferimento a Schmitt e Heidegger*, scritto inedito che disserta attorno alla seguente bipolarizzazione del rappresentare politico: «Il modello schmittiano, di derivazione cattolica, pone il fondamento della rappresentazione in funzione dell'effetto della rappresentazione inteso come Tutto di un'epoca. Il modello heideggeriano elaborato anche in riferimento alla sperimentazione della scienza moderna pone: [...] che il fondamento della rappresentazione in senso moderno è sempre correlato a qualche cosa di irrepresentabile — e in ciò si rivela infinito».

⁸ Ora, è interessante notare che il nesso rappresentazione-irrepresentazione divenne centrale anche per il teatro del '900, da quando Stanislavskij e Fuchs, partendo da diversi punti di vista, se ne servirono per criticare la recitazione ordinaria, come rappresentazione di realtà non più vi-

Lo stesso Gallino, del resto, fa capire che, nella relazione complessa cui accennavamo prima, nell'interazione, l'altro⁹ è portatore di teatro soprattutto per le *azioni* che fanno rappresentazione, e non per la rappresentazione in sé: «L'interesse della sociologia per il Teatro è rafforzato dal fatto che nell'azione scenica, e nell'idea di *Ruolo* [...] dell'attore, appare insito un modello di singolare efficacia per l'interpretazione dei *Fenomeni dell'azione* [...] e dell'*Interazione sociale*»¹⁰.

L'azione comporta un elemento mutevole, il *come* dell'azione, e una peculiarità drammatica (che la parola rappresentazione può non ricomprendere), il fatto di qualificarsi nel tempo. E appunto il *come* dell'azione e la qualificazione nel tempo sembrano costituire i fattori di somiglianza col teatro riscontrabili nelle relazioni sociali.

Il teatro, inoltre, è un'antica struttura di civiltà, i cui meccanismi si sono formati lentamente, in dialettica con processi collettivi reali. Nessuna meraviglia, perciò, se certe interazioni sociali odierne presentano dinamiche comparabili con le dinamiche del teatro¹¹. Dunque, sarà legittimo riconoscere a certi meccanismi teatrali una particolare vocazione investigativa nel sociale. Il teatro, che può «spiegare» ben poco della vita, può tuttavia straniare, può far vedere; per-

venti. Ma attenzione ai troppo facili sincretismi. Nessuno è finora riuscito a collegare proficuamente le diverse matrici del concetto di rappresentazione. Sintomatico, a questo proposito, appare il caso di Evreinov che negli anni '20, per teorizzare l'equivalenza del teatro e della vita su basi antirappresentative, si trovò sopraffatto da incongrui riferimenti, provenienti da Schopenhauer, dal simbolismo, dal Proletkult, dal teatro auto-attivo e da tendenze datate della psicologia e della biologia. Sicché, di recente, è stata auspicata «un'analisi seria sul piano psico-sociologico», in rapporto alla contraddittorietà delle «idee di Evreinov» (C. Amiard-Chevrel, *Evreinov et le théâtre politique des années vingt*, in «Revue des Études Slaves», LIII (1981), n. 1 — numero monografico intitolato *Nicolas Evreinov. L'Apôtre russe de la théâtralité*).

⁹ L. Gallino, *Dizionario di sociologia*, Torino, UTET, 1978. L'altro può rappresentare un'*Immagine della società* (p. 359) oppure l'*Altro significativo* (pp. 19-20), cioè colui che «sulla base di determinate relazioni appaia rivestire, o abbia rivestito in passato, speciale importanza per un dato soggetto». (Gerth e Wright Mills «distinguono tra tutti i possibili altri significativi: *gli altri confermativi* [...]; *gli altri intimi* [...]; *l'altro particolare* [...]; *gli altri autoritativi*). Il soggetto, a sua volta, può reagire come *Altro generalizzato* (p. 17), definizione questa che corrisponde alla «personificazione interiore di aspetti della società penetrati in un individuo tramite la *socializzazione*».

¹⁰ *Ibidem*, p. 712 (*Teatro, Sociologia del*). Poiché il problema teatral-sociologico ha prevalentemente interessato paesi di lingua inglese e francese, è anche pensabile che non vi sia stata influente l'ambivalenza di significato, fra teatro e vita, dei verbi chiave *to play* e *jouer*.

¹¹ Prima dei sociologi, era stato uno psicologo sociale, G.H. Mead — l'autore di *Mente sé e società* — a impostare il problema dell'interazione; lo aveva fatto ragionando sulla artificialità del linguaggio e sulla «duplice funzione» dei suoi simboli costitutivi: cioè sulla funzione interpretativa degli atti altrui e su quella socializzazione delle emozioni provate. L. Gallino, *Dizionario*, cit., pp. 396-397 (*Interazione sociale*).

ciò stesso il suo rapporto di debolezza con l'esistere può trasformarsi in forza. Per secoli Amleto ha continuato a disoccultare le finzioni del potere per il tramite di un'azione scenica. Amleto — voglio dire — aveva già piegato il luogo comune del teatro-specchio del mondo, inclinandolo fino a farci vedere un mondo misteriosamente comunicante con le leggi del teatro.

Due possibilità

Il grande non è adatto all'indagine del piccolo. Il grande non può misurare le proporzioni, la superficie e la profondità del piccolo; perciò, quando s'illude di poterlo fare, fatalmente travisa, devasta. Così è stato per il rapporto della sociologia tradizionale, in quanto scienza generale della società, con il mondo piccolo del teatro: la sociologia del teatro, con il suo tradizionalismo totalizzante, ha collezionato dei clamorosi primati di genericità¹². Al contrario, il piccolo è idoneo a misurare il grande, il sociale: così è stato per tanti spettacoli, per tanti personaggi teatrali — non solo per Amleto; e così è stato anche per la sociologia su piccola scala, faccia a faccia, di Goffman.

Dunque, il movimento naturale della nostra dialettica combinatoria presenta un che di inatteso, perché procede in senso inverso rispetto al movimento per noi usuale del teatro naturalista. Non si tratta di andare dalla vita al teatro, attraverso quel caotico percorso, di fatto indescrivibile, che ha sempre traumatizzato la pratica teatrale costringendola a misurarsi con il mare aperto dell'esistenza. Si tratta, invece, di partire dalle piccole convenzioni del teatro e, per questa via, di arrivare a una schematizzazione utile all'indagine sociale; a mio giudizio, a una schematizzazione che prevede due possibilità.

Prima possibilità: è quella che consente di indagare le oscurità di un qualsiasi presente sociale sulla base di elettive e pregnanti somiglianze con esperienze sceniche, anche (ma non necessariamente) del passato. Questa possibilità richiede finezza analitica, per individuare

¹² Non altrettanto è successo con lo scritto di sociologia musicale, firmato da Max Weber, *Fondamenti razionali e sociologici della musica* (in *Economia e società* — 1947³ —, Milano, Comunità, 1961); in questo caso, infatti, la «vita» artistica non è stata trattata di per sé, bensì per il tramite di una categoria di mediazione, coniugabile con le categorie ermeneutiche più grandi, la «*ratio* musicale».

le microstrutture teatrali omologabili al sociale prescelto, e ingegno sociologico, perché il sociale che si osserva si presenta disorientato.

Esemplificativo di questa possibilità mi sembra lo studio magistrale di Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*: trattato steso fra il '16 e il '28, che segnala illuminanti consonanze fra la Germania sconvolta dalla guerra mondiale e i simboli angosciosi del *Trauerspiel* seicentesco¹³.

Quell'oggi tedesco era evidentemente caratterizzato da un «primato del cosale rispetto al personale, del frammento rispetto alla totalità». Ma cosa c'era dietro? Occorreva un quadro analogico più compatto, in cui riflettere i fenomeni del vigente indebolimento di identità. Da qui quell'interrogazione delle azioni teatrali barocche e, quindi, il salto di quella «Premessa gnoseologica» che, a mio parere, è vicina alla sociologia almeno quanto lo è alla filosofia del periodo¹⁴. Per Benjamin il teatro, con il suo non silenzio, pur non potendo spiegare il silenzio del sociale, poteva far opera di approssimazione concreta. Una antica dimensione «creaturale» si offrì così alle capacità comparative del «metodo micrologico»¹⁵, in sintonia con il lutto novecentesco:

¹³ Vedi l'introduzione di Cases all'edizione italiana, Torino, Einaudi, 1980; e, sempre di C. Cases, *La critica sociologica*, in *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di M. Corti e C. Segre, Torino, ERI, 1970, p. 34.

¹⁴ La scelta di studiare i minori, l'orientamento a risollecitare i fenomeni induttivamente, la rivalutazione dei particolari rispetto all'insieme: questi e altri punti teorici sarebbero riscontrabili sul bagaglio antidealistico delle scienze sociali primo-novecentesche. Per la polemica filosofica del *Dramma barocco*, cfr. l'introduzione di R. Solmi ai saggi benjaminiani raccolti in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. XXIV-XXVI.

¹⁵ Senza la forma teatrale, anche l'oscurità barocca sarebbe rimasta in silenzio, nel silenzio della contemplazione allegorica. Ma quel teatro in margine al silenzio non poteva parlare direttamente. Ecco allora le sue sentenze, le sue scene, i suoi personaggi presentarsi come pietrificazioni; e così anche le sue azioni: «ritmica intermittente di un costante indugio, del repentino rovesciamento e di un rinnovato pietrificarsi» (W. Benjamin, *Il dramma barocco*, cit., pp. 217-218, 202, 208). Ed ecco, d'altro canto, quell'uomo barocco non riconducibile ad una sola identità, nonostante l'integralismo della sua fede. Spunto, questo, che ha fatto parlare Benjamin un po' come i sociologi attuali della scuola fenomenologica: l'uomo barocco è attirato da tutte le cose terrene, ma è insieme ortodosso, ma è anche autentico, ma non è un rivoluzionario: possiede un'identità multipolare.

Per il metodo micrologico, vedi M.G. Meriggi, *Osservazioni su Benjamin e il teatro*, in «Bianco e Nero», febbraio 1974 (numero monografico intitolato: *Scuola di Francoforte industria culturale e spettacolo*, a cura di T. Perlini): «Una letteratura lontana nel tempo, come quella barocca, episodi e tentativi teatrali limitati nello spazio, come il teatro dei bambini, o note della sua infanzia e viaggi, di soggiorni in piccole città sul mare del Nord sono equiparati» grazie al «metodo micrologico» di Benjamin.

«più decisamente di ogni altra proprio la forma drammatica si richiama alla posterità storica»¹⁶.

Seconda possibilità: le azioni-reazioni della vita quotidiana sono paragonabili alle azioni teatrali, essendo estrinsecazioni, nella «messinscena situazionale», di qualcosa d'altro. Questa seconda possibilità è stata quasi sempre male esposta, per l'ingenuo desiderio di trasformare la paragonabilità in una corrispondenza stretta, onde poter decifrare il retroterra delle azioni sociali con la normativa dei retroterra spettacolari. Si è parlato di ruoli, di testi, di sottotesti, dando valore causale al qualcosa d'altro. Si è chiesto al sapere teatrale di far luce, quasi fosse una specie di psicanalisi.

Invece, il teatro insegna l'opposto: che conta l'azione, ciò che si manifesta, e che si può sviluppare tutto un sapere a partire da ciò che si manifesta.

Il teatro, poi, mostra l'esistenza di qualcosa d'altro dietro le sue azioni, fa sentire quel qualcosa, ma non cerca di dimostrarlo, perché — lo ha chiarito Taviani — è fundamentalmente interessato ad attrarre mediante complessi intrichi di azioni; così come la sua cultura è interessata al complicarsi delle mentalità, non alle motivazioni psicologiche. Si evidenzia, così, un particolare interesse della sociologia al teatro, allo sguardo antico del teatro¹⁷, alla *competenza del teatro per le complessità*. Interesse che, alle origini della sociologia, è servito a contrastare le esaltazioni positiviste e spiritualiste per il causalismo e che, più di recente, ha permesso ai sociologi interazionisti di sottoporre ad analisi microfenomeni prima sfuggiti allo studio.

Non so se le due possibilità suesposte siano da considerarsi permanenti; il loro grado di organicità al problema è comunque attestato dal fatto che, in rapporto ad esse, all'uscita degli anni '50, in quel periodo-crisi che tanto ha inciso nella cultura dell'Occidente, si sono

¹⁶ W. Benjamin, *Il dramma barocco*, cit., p. 27. Nel suo saggio su Kafka (in *Angelus novus*, cit., p. 274), Benjamin ha precisato che teatro e realtà diventano la stessa cosa quando si è «all'ultimo rifugio», quando il gesto della vita recupera una forza semantica normalmente rimossa e quando il teatro sa essere davvero spazio «sottratto al tempo 'reale'»: *theatrum mundi*, teatro simile a quello dei bambini.

¹⁷ Per esempio, da secoli la cultura teatrale ammonisce che, se il teatro fuoriesce dalla vita, anche la vita fuoriesce dal teatro. Ha osservato Giovanni Jervis: «i temi [rinascimentali] del teatro della vita e della vita come sogno» ancora «ci inquietano perché tolgono al nostro agire la sua convinzione di autodeterminarsi» (G. Jervis, *Presenza e identità. Lezioni di psicologia*, Milano, Garzanti, 1984, p. 89).

definite due soluzioni teatral-sociologiche a valore strategico, quelle di Gurvitch e di Goffman.

Nelle pagine seguenti presenteremo queste due soluzioni, non senza riferimenti agli altri due periodi in cui il problema è stato all'ordine del giorno: gli anni intorno al '20 e quelli intorno al '70.

II

La soluzione Gurvitch

Se la prima possibilità si dimostrò praticabile con Benjamin, con Gurvitch essa si trasformò in un effettivo ambito di studi: col Gurvitch formatosi nelle incandescenze della rivoluzione sovietica e non dimentico della teatralità all'aria aperta che aveva conosciuto da giovane; col Gurvitch poi dissidente, che nell'emigrazione (dal '20 in poi) dovette provare un'angoscia paragonabile a quella benjaminiana, e soprattutto col Gurvitch della vocazione sociologica, non rassegnato «all'impotenza» della sua disciplina, «al dogmatismo» determinato dall'«abisso» esistente fra «sociologia teorica e sociologia dell'osservazione passiva dei 'fatti'».

Quest'ultimo riferimento ci conduce al suo unico, breve intervento teatrale (*Sociologie du théâtre*)¹⁸ che, nel '55, contestualizzò e motivò il problema teatral-sociologico, appunto, a partire dai bisogni vitali della sociologia contemporanea. Gurvitch riteneva che, per colmare l'abisso sociologia teorica-sociologia dell'osservazione, occorresse la mediazione di un *tertium*, capace di ristimolare le potenzialità dialettiche di quei due poli; e che in concreto quel *tertium* potesse identificarsi o con una dimensione storiografica, dimensione in grado di registrare il farsi, oltre che i fatti¹⁹, o con la «tecnica» del teatro, variabile ritenuta «particolarmente efficace» per la sua prerogativa di «prolungarsi nella vita reale».

Dal punto di vista teatrale, si trattava di sviluppare particolari sperimentazioni sociologiche, a base teorica e con svolgimento creativo.

¹⁸ L'intervento ebbe luogo al convegno di Royaumont dedicato a *Il teatro e la società* (aprile 1955); il saggio corrispondente apparve l'anno successivo in «Les lettres nouvelles» di febbraio.

¹⁹ Vedi in proposito il saggio di N. Stame, *Sociologia in profondità, lunga durata e movimenti sociali*, apparso nel numero monografico di «Inchiesta» dedicato a *Fernand Braudel*, n. 63-64, 1984.

In proposito Gurvitch sembrò dire: il teatro è questo, e non vale la pena di occuparsene in rapporto a questioni meno centrali; ma le poste alte impongono ostacoli impervi e, di conseguenza, un nuovo impianto di pensiero. Di qui lo sforzo gurvitchiano di definire nuove idee, nuove qualità teatral-sociologiche.

E dirò subito della principale: la scoperta della *diversità* del teatro, data la diversa natura delle due «entità» da rapportare. Per valorizzare l'«affinità profonda» fra teatro e società — scrisse Gurvitch — bisogna partire dall'esistenza di una «linea di demarcazione»: sia che si parli di teatro tradizionale o di intervento, sia che si parli di società come struttura globale o come gruppo particolare, la diversità, la possibilità di «distinguere» è la condizione stessa del rapporto. Il caposcuola della «sociologia in profondità», su questo punto, poté arrivare così, per consequenzialità teorica, a un sapere più alto del sapere teatrale del suo tempo: «Il teatro è insieme una sorta di scappatoia delle lotte sociali e una incarnazione di tali lotte. Da questa angolatura, comporta un elemento paradossale o, meglio ancora, una dialettica teatrale, dialettica di ambiguità per eccellenza [...]. Il teatro è superamento della vita sociale e ne è anche scadimento; ma il superamento e lo scadimento sono tali che il teatro, comunque, resta integralmente integrato nel collettivo che lo ha espresso».

Il principio della diversità teatrale, nucleo del contributo di Gurvitch, tendeva ad articolarsi evidentemente — anche se inconsapevolmente — sulla linea delle scoperte di Benjamin (si pensi all'idea benjaminiana del teatro barocco, come margine visibile di un centro invisibile, e la si confronti con la mobilità di dislocazione che — secondo Gurvitch — caratterizza il teatro nella centralità enigmatica del sociale). L'accezione gurvitchiana, però, stimolava considerazioni «tecniche» più circostanziate; guardando la società dal punto di vista del teatro, Gurvitch fece capire di temere anzitutto il buon senso somigliantista e non si peritò di esemplificare: lo pseudo-empirismo di Moreno — scrisse — «altera l'oggetto stesso dell'investigazione»; laddove l'uso sociologico del teatro sarebbe tutto da ridefinire, in quanto rivelazione di una «parentela straordinaria».

Allora, nel '55, gli sembrava che si dovessero svolgere solo esperimenti «coscientemente calcolati», in rapporto all'ambiente, al tempo e agli obiettivi. In rapporto all'ambiente, Gurvitch prevedeva degli esperimenti a mezza via fra il teatro agit-prop e il futuro teatro di ani-

mazione: azioni da far credere non premeditate e da svolgere «nel seno stesso di gruppi reali e precisi al fine di provocare le passioni autentiche degli spettatori». Gruppi previsti: di scuola, di fabbrica, di associazione (non di partito o di sindacato). In rapporto al tempo l'osservazione sociologica avrebbe dovuto «appuntarsi periodicamente sulle reazioni dello stesso gruppo».

Quanto agli obiettivi, essi dovevano precisarsi dall'interno dell'esperienza; un esempio: si sarebbe potuta verificare l'esistenza «di molti 'Noi' in un gruppo, con diversi gradi di intensità (massa, comunità, comunione)».

Prima e dopo Gurvitch

Passiamo a considerare i precedenti della soluzione appena esposta, in modo da coglierne la consistenza e l'ampiezza storica. Gli attacchi di Gurvitch a Moreno (e di Moreno a Gurvitch)²⁰ non erano casuali. Verso il '50 Moreno era un personaggio pubblico che somitava le caratteristiche odierne di un Baudrillard e di uno psichiatra all'americana: moda filosofica ed empirismo. Alle spalle, però, anche Moreno aveva una storia emblematica, collocata negli anni in cui era stato normale incontrare il teatro per le strade, e in cui gli incroci società-teatro non si erano iscritti solo nel registro delle ipotesi. E di quella storia moreniana lo stesso Gurvitch era stato ed era rimasto a lungo estimatore.

Negli anni '10 e '20, nei paesi di lingua tedesca, gli animatori spiritualisti e comunisti si confondevano: pur progettando opposte umanità a venire, ricorrevano di solito ad analoghe forme espressive. L'essere usciti dal chiuso dei teatri costituiva una identità spesso più forte di quella offerta dalla fede professata. L'atteggiamento prevaleva sulla motivazione. E d'altro canto, trattandosi di teatri rozzi, anche l'elementarità delle pratiche accentuava la somiglianza. Ciò spiega come mai, negli anni intorno al '20, il primo Moreno e il giovane Brecht,

²⁰ Jacob L. Moreno, dopo aver chiamato microsociologia il suo sistema di «microscopia» sociale culminante nel sociodramma, arrivò a scrivere: «Le discussioni teoretiche ed accademiche alle quali Georges Gurvitch attribui il nome di microsociologia (1932) non descrivono la microstruttura dei gruppi e vanno quindi chiamate diversamente» (J.L. Moreno, *Principi di sociometria di psicoterapia di gruppo e sociodramma* (1954), Milano, Etas Kompass, 1964, p. 29).

da sponde diverse, arrivarono a considerazioni confrontabili con quelle di Benjamin (se non altro del Benjamin del *Programma per un teatro proletario dei bambini*).

Moreno — che allora si definiva un ribelle portatore di religiosità attiva e che spesso, come operatore sociale, passava le giornate fra la gente emarginata — ebbe da subito la sensazione che quel teatro fatto fuori dei teatri, così a portata di mano, potesse diventare un congegno controllabile per la cura del non controllabile, cioè dei rapporti sociali e delle dinamiche psicologiche.

D'impulso, quindi, tentò un rovesciamento ottimistico della psicanalisi e delle scienze sociali; passando dalle sue prime esperienze di operatore — con i bambini, le prostitute e gli immigrati italiani in Australia — alla stesura di una teoria generale, *Il teatro della spontaneità* che uscì nel 1923 a Berlino²¹. La spontaneità era per lui una specie di inconscio buono, dotato di un'energia virtualmente liberatrice (da non confondere con la libido), epperò mortificato dai normali rapporti fra gli uomini. Il teatro della spontaneità, che con lo psicodramma arrivò poi a configurarsi in una teoria articolata, nacque per sbloccare questa condizione, agendo nell'ambiente stesso dei suoi soggetti. Si trattava di intervenire sulla parte della psiche che «sfugge al dominio del linguaggio» e di far sì che il soggetto sottoponesse a recitazione i suoi propri sintomi perturbativi, con l'aiuto di altri attori e io ausiliari. «Il soggetto si lascia prendere nel gioco e si trova in un mondo prossimo a quello reale. Vede se stesso in azione, si sente parlare», ed è così risollecitato nelle associazioni spontanee proprie al suo «mondo primigenio»²². Ovviamente, non vi si prevedevano apparati scenici.

²¹ Cfr. J.L. Moreno, *Il teatro della spontaneità*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1973; S. Brazzini, *J.L. Moreno, il teatro e la psicoterapia*, in «Quaderni di teatro», VII (1985), n. 27; e G.O. Rosati, *Psicodramma*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, cit., pp. 477 sgg.

²² J.L. Moreno, *Principi di sociometria*, cit., p. 93. Nella sua prima concezione, il teatro moreniano aveva avuto a che fare con la sociologia, più che con la psicologia. Fu con il protrarsi del suo soggiorno negli Stati Uniti (iniziato nel '25), che Moreno ne accentuò il carattere psicodrammatico, anche perché li gli «scienziati della psiche» premettero per una sua messa a punto con finalità terapeutiche.

Nel '32, poi, per coprire lo spazio sociologico lasciato scoperto, Moreno diede vita ad un'altra meno fortunata creatura, il sociodramma sperimentale. Il sociodramma si configurò come strumento socratico di «costruzione sociale e culturale di una nuova società» (ispirata alla realtà americana, «massima democrazia politica di ogni tempo»). Si distinse dallo psicodramma per il fatto di prendersi cura dei gruppi, anziché degli individui, e assegnò alla riattivazione della spontaneità una finalità diversa: di tipo pedagogico più che terapeutico. Nella concezione di Moreno, quindi, sempre più prese piede il concetto-forza di creatività, in quanto elemento rafforzativo della spontaneità.

Ora si rifletta alla contemporaneità di tale ricerca coi drammi didattici brechtiani. Brecht, prefigurando il teatro del futuro socialista, pensò analogamente a spettacoli senza spettatori, in cui gli attori facessero a turno tutte le parti in modo da capire, dall'interno e sulla propria pelle, le caratteristiche sociali di ciascun personaggio. Evidentemente, i primi psicodrammi e i drammi didattici costituirono un unico fenomeno, partecipando di un'unica atmosfera; e si badi, insieme a varie altre multiformi esperienze socio-teatrali a carattere sperimentale²³. Impossibile non citare, a questo punto, il nome di Evreinov²⁴.

Tale coincidenza dimostra più cose: che il rapporto sociologia-

²³ Per il riferimento a Brecht, vedi B. Brecht, *I drammi didattici*, Torino, Einaudi, 1980 (compresa la bella introduzione di Cases); e *Scritti teatrali, III. Note ai drammi e alle regie*, Torino, Einaudi, 1975. Per le sperimentazioni di nuova frontiera fra teatro e società, vedi: E. Casini Ropa-G. Scabia, *L'animazione teatrale*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1978; e F. Cruciani, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985.

²⁴ Nicolas Evreinov, drammaturgo monodrammatico, regista rivoluzionario e teorico della teatralità, anticipò il punto di vista di Moreno, come risulta dagli studi di S.M. Carnicke, *L'istinct théâtral: Evreinov et la théâtralité*, e di G. Abensour, *La Comédie du bonheur* (ambidue nel numero della «Revue des Études Slaves», Nicolas Evreinov. *L'Apôtre russe de la théâtralité*, cit.). Evreinov, infatti, riteneva che l'istinto della teatralità, istinto primordiale come quello sessuale, spingesse l'uomo, spontaneamente, a superare la sua identità apparente. Egli aveva in mente le dinamiche del carnevale, del teatro auto-attivo nella Russia sovietica e, più in generale, degli spettacoli dei soldati e dei bambini, ma rivendicava un valore universale alle idee che ne traeva. Il teatro, colto nella sua dimensione pre-estetica, stava a dimostrare — secondo lui — la disposizione di ciascuno a non identificarsi con il proprio sé social-naturale; perciò non c'era da dubitare della possibilità di sollecitare l'istinto teatrale in senso terapeutico, combinando cioè la teatralità istintuale con la «volontà» di uscire teatralmente dai vincoli della «vita ordinaria». «Dignità e felicità» erano alla portata dell'esistenza personale di ciascuno (ma a uno scettico sembrò che questa concezione ricalcasse idealisticamente i meccanismi dell'isteria). Le preoccupazioni di Evreinov, comunque, non furono solo terapeutiche: egli predilesse il risvolto ludico di questa visione, non senza ambizioni di poter giungere a una rappresentazione dinamica delle relazioni interumane, in senso biologico-culturale (cfr. la nota 7). Di ciò si parla nell'opera evreinoviana per eccellenza, *Il teatro come tale*, uscita nel 1913 e ampliata nel '23. Di questa opera, le principali nazioni europee conobbero in traduzione un'edizione ristretta, *Il teatro nella vita*. La prima di queste traduzioni, *The Theatre in Life*, apparve a Londra nel 1927, per i tipi di Harrop.

Com'è noto, fra i suoi amici occidentali (conosciuti dopo l'emigrazione nel '25) Evreinov annoverò anche Pirandello; il quale si fece divulgatore delle sue teorie, dichiarando indubitabile l'origine del teatro come «espressione naturale della vita» (1929). Ma, Pirandello a parte, la fortuna culturale di quelle idee fu tale da farne delle specie di verità assolute e permanenti. Sicché di qui cominciarono a sostituirsi certe visioni di tipo umanistico, anticipatrici del recente dibattito social-spettacolare. Guardando dall'oggi, risulta evidente che l'atto stesso di enfatizzare l'artificialità della società dello spettacolo tende a evocare, come alternativa, la sfera della teatralità naturale.

teatro, nei suoi termini oggettivi, pre-ideologici (inutile spendere parole sulla distanza ideologica fra Moreno e Brecht), non venne all'ordine del giorno solo grazie agli scienziati sociali; che una fetta non secondaria del problema si costituì per iniziativa di alcuni teatranti, una volta esauriti i programmi «rivoluzionari» delle avanguardie storiche; e che Brecht, soprattutto, fu un inventore in tal senso: mentre i teatranti impegnati riprendevano a parlare di società e basta, lui, nel '27, pose in campo quel qualcosa in più che lo fece comprimario del movimento di cui trattiamo. Scrisse allora all'amico Sternberg: «Caro signor X, se l'ho pregata di giudicare il dramma dal punto di vista sociologico, era perché mi attendevo dalla sociologia la liquidazione del dramma odierno. La sociologia doveva, come Lei ha subito compreso, compiere una funzione semplice e radicale: doveva portare la prova che questo dramma non ha più alcun diritto all'esistenza»²⁵. La sociologia era per Brecht una scienza particolarmente dotata di «libertà di pensiero» e, perciò, virtualmente immune dagli istinti conservatori della civiltà e del «pantano» estetico. Il «punto di vista sociologico» sembrava quindi necessario per liberare il teatro dalle strumentalizzazioni del «punto di vista estetico», pronto a tutto pur di ritardare il «crollo» del vecchio dramma. Teatro e punto di vista sociologico: questa la formula brechtiana del '27.

In Brecht poi, come in Moreno, il primato della sociologia comportò due conseguenze discriminanti: da un lato, un spostamento dell'asse giustificativo del teatro dalla dimensione del godimento a quella dell'esperienza; dall'altro, per quanto riguarda i singoli spettacoli, una netta affermazione del principio di utilità: quale lo scopo? era la prima domanda da porsi. Ma la robustezza di queste due gambe fece pensare troppo in fretta che vi si potesse costruire sopra una cultura combinatoria del teatro e della sociologia. Qui il pensiero torna a Gurvitch, che trent'anni più tardi riparlò a sua volta di teatro d'esperienza e di utilità diretta degli spettacoli, senza però alienare il problema del vagheggiamento di quell'impossibile matrimonio culturale, senza misconoscere la differenza del teatro e della sociologia. Invece, Moreno e Brecht insisterono nell'utopia che il teatro d'esperienza e l'utilità diretta potessero alimentare indifferentemente la pratica scenica e la sperimentazione sociologica; e poiché non fu così (vedremo poi

²⁵ B. Brecht, *Scritti teatrali, I. Teoria e tecnica dello spettacolo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 61.

le ragioni dell'impossibilità di quella cultura combinatoria), col tempo tutti e due, ciascuno a suo modo, finirono per cambiare strada²⁶. Sempre prima della soluzione Gurvitch, intorno al '50, il problema teatral-sociologico fu riconcepito minimalisticamente, in termini di «sublimazione attiva» e di «situazione». Ecco allora il sociologo Kattsoff risolvere all'incirca il coperchio di Moreno per fondare, non senza intelligenza tecnica, una sua sociologia da laboratorio teatrale; ed ecco il teatrologo Souriau mettersi sulla scia di Brecht per razionalizzare, con precezioni in verità ambigui, l'addestramento dei nuovi drammaturghi²⁷.

²⁶ La svolta di Brecht, negli anni '30, fu più contraddittoria: egli riprese a pensare istituzionalmente al teatro e, d'altro canto, non cessò di auspicare esperimenti artistici «sugli uomini». Si veda in proposito il capitolo dell'*Acquisto dell'ottone* (1937-51) intitolato: *Ciò che interessa il filosofo a teatro* (B. Brecht, *Scritti teatrali, II «L'acquisto dell'ottone»* [...], Torino, Einaudi, 1975, pp. 30-35): «La scienza ricerca in ogni campo delle possibilità di esperimenti o di rappresentazioni plastiche dei vari problemi. Si costruiscono modelli che mostrano il movimento degli astri, apparecchiature ingegnossissime che ci permettono di cogliere il comportamento dei gas. Si effettuano esperimenti anche sugli uomini, ma in questo caso le possibilità di dimostrazione sono molto limitate. La mia idea era di usare, per simili dimostrazioni, la vostra arte di imitare gli uomini. Si potrebbero riprodurre dei casi di convivenza sociale che richiedano una spiegazione, in modo che, di fronte a tali rappresentazioni plastiche, si possano acquisire certe nozioni praticamente utilizzabili». Un'intuizione del genere — rafforzata dal principio metodologico: i fatti possono chiarirsi solo con altri fatti — avrebbe potuto disporre Brecht a una critica dell'economismo socialista: «Le nostre dimostrazioni, invece, riguarderebbero piuttosto il comportamento dei singoli individui fra di loro». In realtà, invece, egli stava andando verso una riassimilazione della sociologia nel teatro vero e proprio, tramite la linea del teatro dialettico.

Moreno, da parte sua, cominciò a disorientarsi in America, in seguito ad un congresso medico che sfruttò la spettacolarità delle sue metodologie (1933). Successivamente, resistette per anni su posizioni sperimentali ma, alla fine, si riciclò come scienziato dell'integrazione sociale e pretese di riproporre le sue ricerche in un quadro sociometrico sistematico. Nei citati *Principi di sociometria* si leggono affermazioni del genere: «Come i test di intelligenza misurano l'età mentale di un soggetto, analogamente il test del ruolo può misurare la sua età culturale» (p. 95). I test drammatici di Moreno (che ormai servivano a controllare ogni dimensione di vita) e le sue investigazioni negli istituti di rieducazione femminile, avvalorano il sospetto che psicodrammi e sociodrammi tendessero a diventare strumenti di inquisizione, per fortuna non troppo sottili.

²⁷ Di L. O. Kattsoff, filosofo, autore di *Design of Human Behavior* (Saint Louis, Educational Publishers, 1953), ho letto un brano tradotto in francese, *L'expérience en sociologie et le théâtre*, nella rivista di Gurvitch: «Cahiers Internationaux de Sociologie», XIX (1955). Gurvitch, oltre a conoscerlo, certamente dovette rileggerlo prima di stendere il suo saggio sul teatro, dato l'ordine parallelo in cui corrono le argomentazioni dei due scritti. Quanto a E. Souriau — *Le deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950 — la sua competenza drammaturgica passava soprattutto per il teatro cattolico a base filosofica, ma anche a lui erano arrivati dei frammenti della grande cultura teatrale primo-novecentesca, per il tramite di Baty. Ed è per questo, forse, che il suo libro lascia sconcertato il lettore: per sentimentalità eternista, egli spreca di continuo dei buoni spunti di analisi drammaturgica; penso ai concetti di quarta dimensione teatrale, di forza vitale (pp. 254-257 e 266), di situazione; in particolare, avrebbe meritato diverso sviluppo quel concetto ben impostato di situazione, che Souriau fa nascere da frizioni del microsomo scenico e del macrosomo delle leggi teatrali, in parallelo con le forze della vita reale: «ciò che è intenso a teatro, sarebbe intenso [anche] nella vita» (pp. 55, 48 e 272).

Il che fa capire perché la soluzione Gurvitch nacque per contrapposizione²⁸ e, in certo senso, da sinistra (non si dimentichi che era anche un periodo di strapotere dei sondaggi Gallup).

Ma perché questo procedere a ondate: prima gli anni intorno al '20, poi gli anni '50 e in mezzo quasi niente? Questo interrogativo sembra contenere la questione più interessante relativa al retroterra della soluzione Gurvitch. Di fatto, nel bene e nel male, i casi qui esaminati ci segnalano che le iniziative e i dibattiti teatral-sociologici nascono da un tempo caratteristico; il quale non può essere identificato — come si potrebbe pensare — né col tempo rivoluzionario né con quello della mera riproduzione sociale. A ben vedere, sia gli anni '20 di Benjamin, Moreno e Brecht, sia gli anni '50 di Kattsoff, Souriau e Gurvitch ci indicano l'esistenza di una diversa sovradeterminazione temporale (poi confermata dalla recente riemersione teatral-sociologica degli anni '70): la sovradeterminazione delle uscite dai periodi post-bellici e post-rivoluzionari (post '15-'22, post '40-'48, post '68-'73). Il rapporto del teatro e della sociologia è tornato in discussione tutte le volte che teatranti e sociologi hanno percepito *il riavvicinarsi di una normalità*, ovvero hanno ripreso a interrogarsi — non rassegnati — sulla recitazione della normalità sociale. Sicché la maggiore lucidità di Gurvitch potrà essere motivata con la sua eccezionale capacità di guardare nel profondo dei riassetamenti sociali.

Dopo Gurvitch. Non a caso le conseguenze più rilevanti della sua soluzione non sono tanto venute da riscontri pratici — tipo animazione teatrale — quanto da studi di nuova sociologia, primo dei quali *Le ombre collettive* di Duvignaud, falsa storia del teatro che si basa, in realtà, sulle aree tematiche ritenute da Gurvitch tipiche della sociologia dello spettacolo: l'area tematica variabile del pubblico teatrale,

²⁸ Nel saggio citato Gurvitch volle esplicitare questo suo metodo di lavoro, affermando che la sociologia banale delle inchieste teatrali (sulle reazioni del pubblico ecc.) non si distingueva dalla passività della normale prassi sociologica; e che, d'altro canto, anche la non passività dell'ultimo Moreno presentava quattro gravi difetti: psicodrammi e sociodrammi «distaccano il teatro dalla vita reale dei gruppi; presuppongono che si possano far cambiare impunemente i ruoli sociali ai membri della collettività [...]; si occupano del risveglio della spontaneità [...], dimenticando che i suoi gradi sono infiniti e che non esiste teatro più spontaneo di quello che si svolge nella vita sociale quotidiana; infine perseguono di preferenza uno scopo psicoterapeutico» e non di «disinteressata sperimentazione». Cfr. anche G. Gurvitch, *La vocazione attuale della sociologia* (1950), Bologna, Il Mulino, 1965, pp. 101-107.

quella delle mutevolissime relazioni fra rappresentazione teatrale e quadro sociale, quella degli attori in quanto gruppo, in quanto compagnia e in quanto professione, quella del *contenuto* sociale dei testi — area interessante, se studiata in rapporto alle asincronie e alle ambiguità di senso — quella delle «*funzioni sociali del teatro* nei differenti tipi di strutture sociali globali» e quella delle variazioni nel tempo di tali funzioni²⁹.

Duvignaud nel '55 era un quasi uomo di teatro³⁰, ma l'influenza di Gurvitch su di lui fu tale che, nei dieci anni di preparazione delle *Ombre collettive*, si trasformò in un sociologo a vita. Potremo perciò considerare sviluppi della soluzione Gurvitch le pagine più sociologiche di Duvignaud, quelle scritte in materia di «allucinazione sacra» e di «anomalia», o trattando questioni di metodo: «Dedurre dal teatro l'esperienza di un'epoca è dimenticare che il teatro è una creazione, dunque una invenzione, che la sua direzione non gli è imposta da ciò da cui immediatamente proviene ma da ciò che vuole raggiungere attraverso l'utilizzazione delle sue 'mitologie'»³¹.

E dovremo forse riconnettere alla soluzione Gurvitch, necessariamente più sociologica che teatrale, anche qualche difetto del libro: troppo spesso vi si sottovaluta la conoscenza diretta delle fonti di storia del teatro³².

La soluzione Goffman

La vita quotidiana come rappresentazione è testo troppo noto perché se ne debba dare un rendiconto in questa sede. Tale generica no-

²⁹ Ma *Le ombre collettive* dovranno essere confrontate, anzitutto, con la citata *Vocazione attuale della sociologia*, libro che educò l'allievo a guardare i fenomeni teatrali come «effervescenza» (Gurvitch insegnava che anche la creatività più intima ha a che fare con le ombre collettive).

³⁰ Duvignaud era allora fortemente tentato dalla sirena del teatro di nuovo impegno. Nella *Pre-fazione* alla seconda edizione francese delle *Ombre collettive* (1968 — Roma, Officina, 1974), avrebbe così ricostruito le tappe del suo coinvolgimento: un allestimento di *Woyzeck*, che gli «rivelò il carattere sovversivo del teatro»; «la cronaca drammatica della 'Nouvelle Revue Française'»; poi gli incontri con «Théâtre populaire», Vilar e il «nuovo teatro» parigino; infine la stesura di una *pièce*, *Marrée basse*, messa in scena da Blin proprio nel '55. Contemporaneamente Duvignaud andava scrivendo saggi di sociologia del teatro, come *Recherches pour une description sociologique de l'étendue scénique*, in «Cahiers Internationaux de Sociologie», XVIII (1955).

³¹ J. Duvignaud, *Le ombre collettive*, cit., p. 47.

³² Mi riferisco, ad esempio, alle pagine sulla Commedia dell'Arte, il cui schematismo contenutistico e sociale — per Duvignaud — avrebbe «ostacolato» l'espressione della spontaneità collettiva. (*Ibidem*, pp. 131-135).

torietà, però, ha fatto sì che tutti i commentatori ignorassero le considerazioni metodologiche svolte nelle sue ultime due pagine, con grave effetto di rimozione di quella che chiameremo la soluzione Goffman: è increscioso che il caposcuola della sociologia «faccia a faccia» passi per un teorico dell'equazione teatro-vita, laddove nelle pagine suddette si legge esattamente il contrario: «Nello sviluppare lo schema concettuale adoperato in questo studio [sociologico], è stato fatto uso di un linguaggio teatrale [...]. Adesso bisogna ammettere che il tentativo di spingere una semplice analogia fino a questo punto è stato in parte frutto di uno stratagemma retorico [...]. E perciò a questo punto il linguaggio e la maschera del palcoscenico devono essere abbandonati. Le impalcature, dopo tutto, devono servire per costruire altre cose e dovrebbero sempre essere erette tenendo presente che vanno poi smantellate. Questo studio non riguarda quegli aspetti del teatro che si introducono nella vita quotidiana, ma tratta della struttura degli incontri sociali [...]. La caratteristica fondamentale di questa struttura è costituita dal mantenimento [da parte dei soggetti] di un'unica definizione della situazione, che deve essere espressa e difesa di fronte a una moltitudine di piccoli incidenti». Ed è questo che rende legittimo e fruttuoso l'uso dell'impalcatura teatrale, perché gli attori di teatro sono tenuti comunque a «mantenere una definizione della situazione»; e perché l'interazione teatrale «avviene in circostanze tali da facilitare lo sviluppo di una terminologia appropriata allo studio dei compiti di interazione che noi tutti condividiamo»³³.

Il metodo del teatro-impalcatura, autorizzato dal fatto che anche nella vita bisogna tenere la situazione, è il nocciolo innovatore della soluzione Goffman. Soluzione corrispondente a quella che abbiamo definito la seconda possibilità del rapporto teatro-sociologia: le azioni reazioni dei soggetti interagenti nella vita sono paragonabili alle azioni teatrali, essendo estrinsecazioni, nella messinscena situazionale, di qualcosa d'altro.

Ma c'è di più: la soluzione Goffman, nonostante il suo modo salottiero di presentarsi — la vita quotidiana cui l'autore fa riferimento è un po' troppo intessuta di aneddoti e chiacchiere — trae origine da un problema cruciale delle società occidentali. Basta un riscontro biogra-

³³ E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione* (1959), Bologna, Il Mulino, 1975², pp. 290-291.

fico per rendersene conto. Fra il '54 e il '57, nel periodo in cui preparava *La vita quotidiana come rappresentazione* (la prima edizione dell'opera è del '56, mentre l'edizione definitiva, ampliata, è del '59), Goffman fu membro visitatore di un distaccamento del National Institute of Mental Health nel Maryland; e nel '55-'56, fece un internato di studio all'ospedale St. Elizabeth di Washington. Dunque, queste esperienze non gli fornirono solo la documentazione base per la sua opera più impegnata, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*; anche *La vita quotidiana* ne risentì. Non sarebbe riscontrabile anche nel nostro libro il principio recitativo delle dannazioni manicomiali: «Si deve scoprire un crimine che si adatti alla punizione e ricostruire la natura dell'internato per adattarla al crimine»? ³⁴

L'istituzione totale e il teatro della vita, il cosiddetto comportamento deviante e la recitazione richiesta dal comportamento normale: evidentemente, anche il Goffman «disimpegnato» era mosso dalla passione critica del Goffman antiautoritario e dal suo peculiare tema di studio: il rapporto del sé con la realtà ³⁵. Affermazione avvalorabile con il fatto che il titolo originale della *Vita quotidiana come rappresentazione* è *The Presentation of Self in Everyday Life*, e che proprio per relativizzare il concetto «sociologico» di realtà, Goffman ebbe bisogno delle categorie della vita teatrale: le regole «per il controllo del coinvolgimento sembrano un elemento etereo della vita sociale, un problema di cortesia, di maniera, di etichetta. Ma è a queste fragili regole, e non al carattere incrollabile del mondo esterno, che dobbiamo il nostro sentimento incrollabile della realtà» ³⁶.

Ecco quindi l'importanza concreta del teatro-impalcatura. *La vita quotidiana come rappresentazione*, concepito come testo parallelo di *Asylums*, si configurò a quel modo proprio perché Goffman intese darvi conto delle fragili regole cui dobbiamo «il nostro sentimento incrollabile della realtà»: senza l'impalcatura delle simulazioni teatrali, sarebbe stato impossibile evidenziare l'artificialità delle fragili regole.

³⁴ E. Goffman, *Asylums* (1961), Torino, Einaudi, 1980, a p. 7, la citazione è ampiamente commentata da Franco e Franca Basaglia, prefatori del libro.

³⁵ «Per uscire dall'ospedale o per facilitare la loro vita all'interno, essi [i pazienti mentali] devono mostrare di accettare il luogo loro accordato», con riconoscimenti di autorità che aggravano la loro «schiavitù morale alienativa del sé». (E. Goffman, *Asylums*, cit., p. 399).

³⁶ E. Goffman, *Espressione e identità* (1961), Milano, Mondadori, 1979, p. 79. Citazione che trova riscontro in quest'altra, tratta dalla *Vita quotidiana*, cit., p. 78: «La ricerca di che cosa sia veramente la realtà è compito di altri studiosi».

Ed ecco perché l'anacronismo e la genericità delle categorie di teatro-finzione impiegate da Goffman non inquinano l'impostazione del discorso ³⁷. Non bisogna dimenticare che l'interesse di Goffman non è rivolto alla paragonabilità in generale del «teatro» e della «società», bensì alla costruzione di una microsociologia capace di registrare (e analizzare) la distanza del sé dalle realtà istituzionali ³⁸.

L'altra principale qualità della soluzione Goffman è costituita dalla «distanza dal ruolo»: elemento che legittima ulteriormente la paragonabilità teatro-vita sociale, perché poggia la sua evidenza anzitutto sul versante teatrale e, al contempo, risulta essenziale per qualsiasi sociologia non deterministica. Goffman: «ogni psicotico e ogni comico» sanno che è un «velo sottile» a connotare l'ordine dei ruoli; non a caso, «qualsiasi mossa studiamente impropria può lacerare [...] la realtà immediata» ³⁹.

Ai teatranti è noto che la non distanza dal ruolo è propria degli attori mediocri e che la troppa distanza non è degli attori, comportando una perdita di contatti con la realtà; essi sanno quindi, per istinto, che l'arte dell'attore si fonda sulla multiforme e multidirezionale materia della distanza dal ruolo, vero e proprio principio di realtà per le azioni del teatro: se non ci fosse una gamma di modalità del distanziarsi, il teatro esisterebbe solo come rito e non come luogo di professioni artistiche ⁴⁰.

³⁷ Goffman aveva bisogno di un riferimento teatrale agile e adottò, quindi, delle parole di teatro quasi vuote, alla portata di lettori-spettatori non specialisti, cui aggiunse però due caratterizzazioni qualificanti: il teatro come sistema comunicazionale idoneo a problematizzare la «vita sociale» degli spazi chiusi, fossero salotti o manicomi; e il teatro come sistema drammaturgico da mettere a confronto con le azioni della vita: qui «al centro dell'interesse sono solo i problemi drammaturgici incontrati da un attore [sociale] nel presentare la sua attività di fronte agli altri» (E. Goffman, *La vita quotidiana*, cit., pp. 9 e 25).

³⁸ In questo quadro, il ricorso goffmaniano alle categorie teatrali appare finalizzato all'individuazione di isolati meccanismi; per esempio, del meccanismo di autoingrandimento, automaticamente attivato da chi, in società, si trova a misurarsi con situazioni più grandi di lui e che, per uscirne, è portato a teatralizzare se stesso in grande e la situazione in piccolo. Sicché «paradossalmente, più l'individuo dà importanza alla realtà che non è percepibile, e più deve concentrare la sua attenzione sulle apparenze» (E. Goffman, *La vita quotidiana*, cit., p. 285).

³⁹ E. Goffman, *Espressione e identità*, cit., p. 79.

⁴⁰ La storiografia teatrale ha più volte affermato che il sistema attorico dei ruoli è finito nei primi decenni del nostro secolo. Ma così probabilmente è sembrato a partire da una nozione unidimensionale e rigida di ruolo; assumendo invece la distanza come connotato della dialettica del ruolo in condizioni di normalità, si potrà parlare più opportunamente di una ridefinizione novecentesca di quel sistema, in quanto caratterizzato da un intreccio di più ruoli per ciascun attore. E da quest'ultimo punto di vista, Goffman potrebbe tornare utile ancora una volta alla cultura del teatro per la sua concezione dei «ruoli diffusi»: «quelli relativi all'età e al sesso» (E. Goffman, *Espressione e identità*, cit., p. 147), che nessuna riforma scenica, evidentemente, ha mai potuto eliminare.

I sociologi non deterministi, a loro volta, sanno che l'individuo non ha a che fare con il singolo ruolo, ma con la simultaneità di più ruoli; per cui una certa arte di distanziarsi gli è necessaria, data l'impossibilità di essere all'unisono impiegato, padre, figlio, marito, cittadino, ecc. Per Goffman, «l'immagine dell'individuo che ne risulta è quella di un giocoliere e di un sintetizzatore, di un mediatore e di un paciere, che adempie ad una funzione nello stesso momento in cui si manifesta impegnato in un'altra». L'assorbimento del «ruolo a disposizione» non può non essere anche distanza da esso ⁴¹.

La distanza dal ruolo, come effettiva questione teatral-sociologica, nasce dalla convergenza di questi due saperi: né nei rapporti sociali né nelle produzioni teatrali sarebbe possibile integrarsi con gli altri senza assimilare un ruolo; d'altro canto, la dinamica susseguente, nell'individuo come nell'attore, fa sì che il ruolo diventi immediatamente un fattore invisibile, sotteso a qualcos'altro: a un groviglio di ruoli simultaneamente attivati, che sembrano assumere — ma quanto vanamente — le fattezze di un personaggio unitario e coerente. Ciò comporta che nella vita e a teatro si parli più di personaggi che di ruoli; ma gli occhi esperti del sociologo e del teatrante ci dicono che in sede di analisi, per non cadere nello psicologismo o nel determinismo, il personaggio deve essere riconsiderato nell'ottica della distanza dal ruolo ⁴².

Il sociologo, poi, insegna che il ruolo, a differenza di quanto crede il teatrante, non è affatto un elemento semplificatore: è assai complessa la raffigurazione dell'uomo sociale che tenta di distanziarsi dai costringimenti di ruolo. Il teatrante, dal canto suo, insegna al sociologo che l'attore può darsi altre norme, oltre alle usuali, per sviluppare più fresche distanze: la fenomenologia della distanza dal ruolo non appartiene solo al regno della necessità. Goffman in questo senso ha imparato dai teatranti e ai teatranti ha saputo restituire, dato che è stato lui a coniare la formula — corrispondente al concetto di distanza dal ruolo

⁴¹ *Ibidem*, pp. 141 e 155.

⁴² Sul tema del personaggio in Goffman, vedi l'introduzione di P.P. Giglioli a E. Goffman, *Modelli di interazione* (1967), Bologna, Il Mulino, 1982², pp. XXI-XXIII. Sulla teoria del ruolo, vedi la voce omonima nel dizionario citato di Gallino (p. 581), insieme alle voci *Carattere sociale* (p. 98), *Immagine dell'uomo* (p. 362) e *Situazioni* (p. 614). Opportunamente Gallino ha ricordato la provenienza della parola ruolo dal latino *rotulus*, «che designava il rotolo sul quale l'attore leggeva in scena la propria parte». L'omologabilità della nozione di ruolo in sociologia e a teatro è poi avvalorata dalle categorie complementari di «sistema» (in ambedue i nostri contesti i ruoli hanno bisogno di sistemi di riferimento) e di «aspettativa» (l'assimilazione di qualsiasi ruolo nasce da, e si rapporta a, precise aspettative degli altri).

— «recitare la propria vita», formula poi divenuta emblematica di tanto teatro di *performance*.

Con il teatro-impalcatura e la distanza dal ruolo abbiamo selezionato due punti chiave per il nostro discorso, dall'interno di quella che Goffman ha definito la sua «prospettiva drammaturgica». La soluzione Goffman ci offre poi un altro punto chiave, di carattere più generale, cui però dedicheremo solo una citazione, per non allontanarci troppo dagli interessi della cultura teatrale: «A me pare — ha scritto Goffman stesso — che quella drammaturgica possa costituire una quinta prospettiva [di studio delle istituzioni] sullo stesso piano di quella tecnica, politica, strutturale e culturale. La prospettiva drammaturgica [...] ci permetterebbe di descrivere le tecniche di controllo delle impressioni adoperate in una data istituzione, i principali problemi che sorgono in tale attività di controllo nell'istituzione medesima, l'identità delle diverse équipes che operano nell'istituzione e i rapporti che esistono tra di loro» ⁴³.

Prima e dopo La vita quotidiana di Goffman

Il retroterra della soluzione Goffman appare particolarmente contraddittorio provenendo, oltre che dalla sociologia, dall'antropologia, dalla filosofia e dalla letteratura; e, oltre che dalla cultura americana, da quella europea.

In principio era Simmel — avverte Goffman — perché fu lui a definire teatrali le forze in contrasto con la forma-valore del vivere, la socievolezza ⁴⁴. Georg Simmel, individuato nel teatro di mestiere un luogo elettivo di queste forze retrive, scrisse che per lui gli attori non artisti erano da considerare come i giornalisti, i demagoghi e tutti gli altri interpreti dell'«interesse della massa», dove per massa intendeva un elemento riduttivo (risultante non dalla personalità dei membri, ma solo «dalle parti che accomunano l'uno a tutti gli altri»). E aggiunse che la pratica teatrale tradizionale gli sem-

⁴³ E. Goffman, *La vita quotidiana*, cit., pp. 274-275.

⁴⁴ Simmel, inoltre, riscontrò dinamiche teatrali nella «sfera ideale» delle intenzioni. Cfr. le pp. 80-81 della *Vita quotidiana* di Goffman, cit.

brava, per di più, psicologicamente trascinatrice contro la socievolezza⁴⁵.

Dunque Goffman derivò da Simmel (e dalla scuola di Chicago debitrice di Simmel) l'idea della confrontabilità del condizionamento sociale con la codificazione tradizionale della recitazione teatrale. Da Mead e da Linton, poi, trasse gli elementi base per elaborare i suoi concetti di sé e di individuo, nel quadro della distanza dal ruolo⁴⁶. Mentre, con il Sartre dell'*Essere e il nulla* (ma non conosceva forse *Kean e Saint-Genêt*), arrivò a meglio definire la differenza persona-ruolo: questa non identificazione individuabile con la categoria teatral-filosofica di «situazione», in quanto «posizione [di un individuo] in una sfera di vita» fatta di varie immagini di sé, di piaceri e angosce prevedibili, di relazioni possibili, di condizioni possibili⁴⁷. E fu un passo essenziale per la sua soluzione liberatoria; perché, altrimenti, Mead e Linton l'avrebbero indotto a una concezione più formalistica, tipo teatro-identità sociale, distaccandolo dall'esperienza sovvertitrice coi pazienti mentali.

Detto questo, bisogna aggiungere che protagonista del nostro retroterra, quasi profeta, andrà considerato però un altro autore, portatore di un pensiero controverso e contraddittoriamente intrecciato con quello di Goffman. Mi riferisco a Kenneth Burke, il letterato-filosofo cui si deve la formula dell'«approccio drammaturgico», indubbio precedente della «prospettiva drammaturgica» di Goffman. Fin dal '45 Burke elaborò una posizione pre-goffmaniana, dichiarandosi per un simbolismo contestatore dei significati apparenti. Ma Goffman, poi,

⁴⁵ G. Simmel, *Forme e giochi di società. Problemi fondamentali della sociologia* (1917), Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 46 e 68. Invece, gli attori artisti — per Simmel — erano da considerare maestri di socievolezza. Questa la sua definizione di socievolezza: la «forma ludica dell'associazione», il qualcosa che, *mutatis mutandis*, si pone verso i contenuti concreti come «l'opera d'arte rispetto alla realtà» (p. 80). È da notare, inoltre, che la teoria simmeliana della socievolezza (si veda il nesso socievolezza-conversazione, pp. 87-88) influenzò anche lo Szondi della *Teoria del dramma moderno*, specie per la parte dei «tentativi di salvataggio».

⁴⁶ Il sé — secondo G.H. Mead — è un'entità pensante, costruita dall'esterno, che costringe l'individuo a considerarsi, progressivamente, come gli altri lo considerano (*Mente, sé e società* — 1934 — Firenze, Giunti-Barbera, 1966). Goffman si servì di questa nozione rettificandola, rendendola meno «semplicitica», più giocabile: «È vero piuttosto che egli [l'individuo] deve poter contare sugli altri per completare il proprio ritratto di cui egli può dipingere soltanto alcune parti». (E. Goffman, *Modelli di interazione*, cit., p. 92; ma all'epoca della *Vita quotidiana*, Goffman era più meadiano). E un'analoga problematizzazione propose in rapporto alle nozioni di individuo e di ruolo secondo Linton: «non ci chiediamo come deve comportarsi durante un'operazione il chirurgo in quanto chirurgo, ma come ci si aspetta che si comportino durante un'operazione le persone che sono designate come chirurghi» (E. Goffman, *Espressione e identità*, cit., p. 146. Cfr. R. Linton, *The Tree of Culture*, New York, Knopf, 1955).

⁴⁷ Cfr. E. Goffman, *Espressione e identità*, cit., pp. 91-92.

non riconobbe questa paternità per intero, forse perché la posizione ideologica del Burke di *Grammar of Motives* gli era estranea⁴⁸. Si veda il capitolo *Means and Ends of this Grammar*. Qui siamo evidentemente all'opposto del teatro-impalcatura, dal momento che Burke vi teorizza un sistema «trascendentale», capace di fornire dall'alto «le forme necessarie per parlare intorno all'esperienza» e di ricomprendere tutte le possibilità del «pensiero umano». Non solo: se ne veda anche l'ambiguità politica; Burke era per «un cosmopolitismo neo-stoico», con ideali di tolleranza o, per dir meglio, di rassegnazione alle esigenze burocratiche implicite nella struttura della industria e del commercio moderni. Sole alternative gli apparivano «il fanatismo e il lasciarsi andare»; ché qualsiasi dottrina di opposizione, non conciliatrice, non avrebbe potuto rappresentare «un mondo composto di molte differenti situazioni motivazionali». Donde la necessità di corrispondere anzitutto al linguaggio di quel mondo, dandosi un «metodo» filosofico-drammaturgico su cui fondare un «atteggiamento» onnicomprensivo⁴⁹.

Burke non risulta in sintonia con la soluzione Goffman nemmeno per quanto riguarda la distanza dal ruolo — il suo campo d'indagine è circoscritto ai «fenomeni della vita intellettuale»⁵⁰ — e nemmeno per la formula «recitare la propria vita» — la sua concezione drammaturgica non si riferisce al teatro in senso concreto⁵¹. In termini propositivi, perciò, Burke dovette apparire a Goffman un po' come il Moreno americano era apparso a Gurvitch. Quel trascendentalismo integratore

⁴⁸ Significativamente, i libri teatralisti di Goffman non citano, di Burke, il libro teatralista cui stiamo accennando: *A Grammar of Motives*, New York, Prentice-Hall, 1945 (vedi soprattutto p. 61); bensì i meno programmatici *A Rethoric of Motives*, New York, Prentice-Hall, 1950, e *Permanence and Change*, New York, New Republic, 1953.

⁴⁹ K. Burke, *A Grammar of Motives*, cit., pp. 316-318.

⁵⁰ L'espressione è di L. Gallino, *Kenneth Burke e la critica americana*, in «Studi Americani», 1957, n. 3. Di fatto, lo sforzo di Burke non appare rivolto all'«analisi della realtà», bensì all'individuazione di un linguaggio capace di «ridurre» e, quindi, di «rappresentare» i modi dell'agire cosciente, in vista dell'azione conciliatrice di cui parlavamo. (Cfr. K. Burke, *A Grammar of Motives*, pp. 340, 507-508 e 317).

⁵¹ Egli riteneva, ad esempio, che la grammatica drammaturgica si esplicitasse di più nella propaganda politica che nell'interpretazione teatrale (Cfr. K. Burke, *A Grammar*, cit., pp. 263-264). Ma questa sottovalutazione della materialità del teatro era propria della cultura occidentale fra le due guerre, quando anche Mead la pensava così: era normale allora ritenere che il personaggio ricevesse dall'attore solo delle fattezze esterne e che, quindi, il rapporto teatrale primario passasse fra il testo e lo spettatore-critico. L'attore — per Burke — non poteva essere un creatore: quando casualmente fu irretito dall'arte di Mei Lan-Fang, vide in lui un «danzatore rituale», non un attore (Cfr. K. Burke, *A Rethoric of Motives*, cit., p. 213).

faceva di Burke una specie di predicatore delle essenze, laddove Goffman era interessato alla faccia, agli imbarazzi, al sudore, alle pose dei suoi soggetti. Burke però era un solido *maître à penser*, di quelli che danno ordine ai discorsi di chi li attacca. Potando i rami della sua idealistica teoria, Goffman arrivò quindi a individuare nel tronco burkiano un fattore di fondazione per la sua diversità teatral-sociologica.

Mi riferisco al fatto che Burke, nell'impostazione, parte davvero col piede giusto. Guarda all'azione e non si distrae dall'analisi strutturale dell'azione. Individua così cinque caratteristiche dell'agire: cosa, quando o dove, da chi, come e perché; e traduce tali caratteristiche in una corrispondente «pentade» drammaturgica: atto (*act*), scena (*scene*), agente (*agent*), modalità strumentale (*agency*), obiettivo (*purpose*). Gli si apre con ciò di fronte una possibilità di catalogazione universale⁵² e di studio dei rapporti strutturali dell'agire⁵³. E poiché anche il pensiero si esprime per modi di azione — così come avviene nella drammaturgia — la macchina analitica burkiana può privilegiare, come suo campo di analisi, ciò che sta in mezzo fra l'azione-fatto e l'azione-pensiero: i motivi in quanto funzioni dell'agire⁵⁴. I motivi costituiscono dunque l'elemento più drammaturgico in Burke. (Elemento effettivamente teatrale, oltre che sociologico. Tanto che, per avvalorarlo, Burke può rifarsi a Ibsen: non è forse vero che il teatro ibseniano distingue fra contenuti tematici e motivi essenziali e che la contraddittorietà continua dei contenuti — Ibsen non è dalla parte di nessuno dei suoi personaggi — crea il bisogno di una superiore coerenza, quella appunto dei motivi?⁵⁵).

⁵² Cfr. K. Burke, *A Grammar*, cit., p. XV. Trattando dei linguaggi filosofici, Burke segnalò le seguenti corrispondenze nella pentade: scena-materialismo, agente-idealismo, modalità strumentale-pragmatico, obiettivo-misticismo, atto-realismo. E questi accostamenti, per parte loro, lo indussero a delle definizioni sorprendenti, come quella riguardante il marxismo, in quanto articolazione della coppia agente-idealismo, e non scena-materialismo.

⁵³ Nella pentade — si legge in *A Grammar* — rapporti fondamentali sono da considerarsi quelli fra atto e scena, scena e agente, atto e agente; con gli elementi atto e scena in posizione comunque dominante. Evidentemente Burke pensava che i rapporti interumani fossero essenzialmente determinati dall'esterno.

⁵⁴ Cfr. K. Burke, *A Grammar*, cit., p. XXII.

⁵⁵ Ad esempio, il tema ibseniano della solitudine del riformatore è trattato favorevolmente in *Un nemico del popolo* (dove si guarda dall'interno del personaggio) e, criticamente nell'*Anitra selvatica* (dove si guarda dall'esterno). Esempio di «motivo essenziale»: il fatto che il personaggio di Peer Gynt possa condensare in sé un «ideale rapporto parentale», formato dall'eroe, dal Gesù bambino presente nel suo corpo, da sua moglie e dalla moglie in quanto Madre, la quale, a sua volta, richiama in causa l'eroe come padre vagabondo. Cfr. K. Burke, *A Grammar*, cit., pp. 4-7 e 433-439.

Goffman sottrasse al «linguaggio di Kenneth Burke» il principio per cui «fare è essere»⁵⁶, disincantando l'illusione che per questa via si potesse raggiungere il «grembo delle cose», il sapere dei saperi: filosofico, politico, psicologico, ecc. Dispersa così quella «sfera di rarefatto gioco intellettuale, di magica *commistio* fra oggetti in altra luce spuri»⁵⁷, egli fece più concretamente suo il territorio analitico dei motivi, quel piano intermedio non coincidente né con l'azione biologica né con la motivazione cosciente (ma in verità, già Benjamin aveva capito qualcosa di simile⁵⁸).

Alcuni principi burkiani decadde, altri si rigenerarono. Decadde la pentade come sistema, si rigenerarono drammaturgicamente i punti dell'azione e della scena. Inoltre, si rigenerò il concetto di «aneddoto rappresentativo» o «informativo» che, liberato dall'essenzialismo burkiano, divenne lo strumento, l'arnese più confacente alle analisi di Goffman. Già in Burke gli aneddoti rappresentativi avevano teso a far lingua, essendo paragonabili a voci di vocabolario, per la loro capacità di chiarire il senso delle azioni tramite distinzioni⁵⁹. Il Goffman della sociologia delle routines, il futuro investigatore dei retroscena, delle etichette, delle frasi fortuite e delle cospirazioni di gruppo non poté non rimanere sedotto dall'illuminismo degli aneddoti burkiani: dall'aneddoto del professionista di prestigio, che in famiglia ha perso il carisma e che vive la sua duplicità come un attore diderotiano, oppure dagli aneddoti sul corteggiamento con cui — secondo Burke — ci si sforza di superare le distanze sociali.

Fra i sociologi l'influenza della *Vita quotidiana come rappresentazione* fu di tipo stellare: eccezionalmente vasta, epperò tendente a costituire una diaspora di ricerche diverse, anziché degli approfondimenti. I più videro in Goffman colui che insegnava a liberarsi del vecchio formalismo classificatorio, e non l'inventore di un metodo riproducibile e perfettibile. In tal senso lo lessero sia i futuri promotori dell'approc-

⁵⁶ E. Goffman, *Espressione e identità*, cit., p. 86.

⁵⁷ L. Gallino, *Kenneth Burke*, cit.

⁵⁸ W. Benjamin, *Il dramma barocco*, cit., p. 60: «il dramma barocco ama presentare gli antagonisti nella cruda luce di scene staccate, in cui di solito l'ultima cosa è la motivazione».

⁵⁹ Cfr. K. Burke, *A Grammar*, cit., pp. 59-61. E si noti anche l'aspetto non filosofico di questa concezione: «Non è proprio del nostro drammaturgismo di aspettarci da un qualsiasi sistema filosofico i termini stringenti che possano esemplificare il modello drammatico».

cio drammaturgico — di cui ci occuperemo in seguito — sia gli studiosi di frontiera fra sociologia e antropologia, come Victor Turner.

Turner arrivò alla sua teoria del «dramma sociale» parallelamente alle prime ricerche di Goffman. Dopo aver preso da Burke l'idea della strutturazione drammaturgica dei processi interumani (Burke aveva parlato di «drammi del vivere»), egli raccolse ed elaborò i suoi dati africani in forme per certi versi comparabili con quelle delle indagini goffmaniane. Perciò il suo libro, uscendo l'anno dopo la prima edizione del libro di Goffman (nel 1957), si configurò anch'esso come un lavoro microsociologico. Ma poi il senso di liberazione provato si trasformò in senso di estraneità dalla sociologia. A Turner sembrò decisamente più suo l'ambito dell'antropologia; e probabilmente non senza ragioni vitali: c'è da pensare che, senza questo spostamento, lo schema drammaturgico a quattro fasi del dramma sociale sarebbe diventato una specie di variante della pentade burkiana, non riuscendo a chiarirsi — come invece poi si chiari — attorno alla sua fase più processuale, quella delle crisi sociali⁶⁰.

⁶⁰ Nel primo Turner la dimensione drammatica configura l'analisi, in quanto fornisce forma legittima alla conflittualità interna ai gruppi sociali. Queste le quattro fasi che Turner individuò fin dal '57 nei processi di dramma sociale: infrazione, crisi, azione riparatrice, reintegrazione o riconoscimento dello scisma (Cfr. V. Turner, *Schism and Continuity in an African Society. A study of Ndembu Village Life*, Manchester, Manchester University, 1957).

Per quanto riguarda il riferimento a Goffman (in quanto autore della *Vita quotidiana*), il suo nome risulta significativamente associato a quello di Richard Schechner nel ricordo turneriano premesso al libro dello stesso Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1985. Ho scritto «significativamente associato» perché, di Schechner, Turner parla come del suo maestro sul versante teatrale. E si aggiunga che, altrettanto significativamente, Schechner invitò Turner e Goffman, insieme, quando varò i suoi seminari interculturali sulla *performance*. Per quanto riguarda il riferimento a Burke, esso è stato problematizzato da Turner nel suo libro *Dal rito al teatro* (1982), Bologna, Il Mulino, 1986, specie alle pp. 189-190. Qui, citando Geertz, si segnala una convergenza Burke-Turner, in nome delle «analogie» umanistiche trasferite dai due negli studi «sociologici», e si segnala una divergenza all'interno della stessa tendenza, per cui Turner, con la sua «teoria del dramma», si sarebbe contrapposto alla «tesi dell'azione simbolica» di Burke. Ma questa contrapposizione potrebbe essere letta diversamente, a partire dal fatto che Burke tendeva ad andare alla sociologia, e Turner ad uscirne.

A me pare che questa fuoriuscita sia l'elemento saliente dell'atteggiamento turneriano, verso il '60. E colpisce che Turner, fino all'ultima sua opera, abbia continuato poi ad accompagnare le sue motivazioni con dichiarazioni critiche nei confronti della sociologia: scienza «soffocante» — a suo giudizio — perché incapace di distinguere l'uomo dalle strutture sociali, portata dai suoi questionari ad «allontanarsi» dai fenomeni investigati e condizionata dal suo linguaggio «asettico» (V. Turner, *Dal rito al teatro*, cit., pp. 89, 90 e 136). Certo sarebbe sbagliato considerare queste critiche occasionali, dal momento che, per contrasto, esse sembrano evidenziare le ragioni del teatralismo turneriano. Non è forse vero che l'antropologia di Turner si configurò chiedendo al teatro l'ausilio di principi simmetricamente alternativi, principi di distinzione, di aderenza e di narrazione? Il che fa capire perché Turner ebbe bisogno del teatro fin dalle fondamenta di una costruzione teorica, che lo avrebbe portato a definire il dramma sociale «la matrice empirica da cui derivano i principali generi di performance culturale» (V. Turner, *Dal rito al teatro*, cit., p. 142).

La cultura teatrale subì più lentamente l'influenza di Goffman. Sicché, per coglierne il senso, dovremo partire dall'ultimo testo della trilogia goffmaniana del '59-'61⁶¹: qui le interrelazioni sociali sono osservate attraverso le dinamiche del gioco; ma ciò nonostante, *Espressione e identità (Encounters)* può essere definito il luogo in cui Goffman si dimostra più vicino alle inquietudini del teatro vivente.

A riprova, basterebbe sostituire la parola gioco con nuovo teatro nelle seguenti definizioni goffmaniane: il gioco come non lavoro, il gioco come spettacolo del vivere, il gioco come «massima esibizione» dato il suo esito incerto, il gioco come improvvisazione e animazione, il gioco come teatro senza professionalità, il gioco come equilibrio fra le parti in causa. E non ci vorrebbero nemmeno sostituzioni di parola per altre definizioni. Per la definizione, ad esempio, del gioco come teatro senza spettacolo: per secoli il teatro ha funzionato offrendo al pubblico spettacoli così poco preparati che, nei nostri attuali parametri, meglio si definirebbero come prove aperte. L'attuale teatro di ricerca si è spesso proposto come teatro antispettacolare o ha rivendicato, per i suoi allestimenti — spesso lunghissimi — il diritto a spreca tempo, come nel gioco appunto.

È logico perciò, dati questi invoglianti straripamenti sul versante del teatro, che sia stato un teatrante attivo l'auditore più sensibile del Goffman di cui parliamo. *La cavità teatrale* di Richard Schechner, numero-manifesto della «Tulane Drama Review» della primavera '68, organizza il suo ragionare proprio a partire da *Espressione e identità*⁶² e, di fatto, istituisce un prezioso nesso fra la sociologia del gioco e il teatro degli *happenings*, che proprio allora stava nascen-

⁶¹ Si può parlare di trilogia in quanto Goffman, nella *Vita quotidiana*, in *Asylums* e in *Espressione e identità*, analizza ogni volta un mondo isolato, con proprie regole: il mondo delle rappresentazioni sociali, quello delle istituzioni totali e quello degli interazionismi ludici.

⁶² Mi riferisco soprattutto ai seguenti pezzi della *Cavità teatrale* (la cui edizione italiana, in volume, data anch'essa 1968 — Bari, De Donato): *Sei assiomi per l'Environmental Theater* dello stesso Schechner; *L'Architettura teatrale come derivazione della cavità primaria* del prof. Donald M. Kaplan, teatrante e psicologo; e, di Allan Kaprow, *Dilatazioni nel tempo e nello spazio*. Di Goffman, Schechner cita inoltre (p. 25) *Behaviour in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*, New York, Free Press, 1963, opera anch'essa riconducibile alla dialettica gioco-nuovo teatro, poiché vi si teorizza che l'individuo appartiene alla sfera delle «riunioni» prima che a una famiglia, a una classe o a una nazione. Da segnalare, ancora, la coincidenza temporale fra la preparazione della *Cavità teatrale* e un memorabile corso tenuto da Goffman, all'università di California, sui temi di *Behaviour in Public Places*.

do⁶³. La cosa più importante però è che Schechner, oltre a prendere sul serio la soluzione Goffman, la rilancia con i mezzi del teatro. Se il teatro può far da impalcatura all'analisi sociale, a maggior ragione «le asserzioni di Goffman relative all'organizzazione sociale — secondo Schechner — si addicono perfettamente al fatto teatrale: [...] ogni [...] elemento della vita sociale [...] rivela la presenza di un ordine ratificato conseguente all'adempimento di obblighi e alla realizzazione di aspettative». Ed ecco la società delle strade e della vita quotidiana diventare, in mille modi diversi, impalcatura per la vita del teatro di *happening* e di *performance*, con continui «scambi spaziali tra attori e spettatori»: «Lo scambio dello stimolo, sia sensoriale sia ideale o infine di entrambi i tipi, è la radice del teatro»⁶⁴. E non mancherebbero le citazioni per definire Schechner il Goffman del teatro, anche in rapporto ai temi del fragile senso della realtà⁶⁵ e della distanza dal ruolo⁶⁶.

Ma si verificò un corto circuito nell'incontro di Goffman e Schechner, quando cominciò a diradarsi il tempo tipicamente teatral-sociologico creatosi con l'uscita dal '68-'73. Lo Schechner teorico della *performance* ne ha dato il senso parlando di uno specchio a due facce, l'una sociologica, l'altra teatrale. Questo il suo commento: chi guarda attraverso «vede non soltanto ciò che c'è dall'altra parte, ma anche la propria immagine: il punto di contatto tra i campi è uno specchio. Solo trascurando volontariamente quell'immagine di sé, si è capaci di vedere l'altra parte. Ma questa sospensione volontaria di incredulità è divenuta troppo costosa»⁶⁷.

Di fatto Schechner stesso, un po' aderendo e un po' reagendo al-

⁶³ Il risvolto sociologico di questo nesso potrà chiarirsi con la seguente citazione dall'introduzione di P.P. Giglioli a *Modelli di interazione* di Goffman, cit., pp. XXXI-XXXII: «Le norme interattive tendono a essere espressive invece che strumentali ed esse richiedono all'attore di trattare le persone (incluso se stesso) non come oggetti fisici, ma come oggetti rituali».

⁶⁴ R. Schechner, *La cavità teatrale*, cit., pp. 27-28, 44 e 24-25.

⁶⁵ Si pensi alla programmaticità, in questa ottica, degli spettacoli schechneriani recitati da attori intenti a «coltivare la loro 'privacy'», ovvero a intrattenere rapporti con «pochissimi spettatori, o addirittura uno solo». (R. Schechner, *La cavità teatrale*, cit., pp. 63-64).

⁶⁶ Schechner e Kaprow, nella *Cavità teatrale*, conversando, criticano la convinzione di McLuhan «che l'individuo non pensi ad altro che a farsi sommergere» dal «diluvio» delle informazioni, «anziché cercare di sfuggirne». Il principio di realtà della distanza dal ruolo riceve una conferma teatrologica da quel «cercare di sfuggirne»: se avesse avuto ragione McLuhan, «l'arte» non avrebbe potuto «affondare le sue radici nella vita sociale, in rapporti complessi di interazione». Cfr. R. Schechner, *La cavità teatrale*, cit., pp. 137-140, 23, 58 e 18.

⁶⁷ R. Schechner, *Notizie, sesso e teoria della performance*, in *Il teatro nella società dello spettacolo*, cit., pp. 12-13.

l'incredulità, cominciò a fare soltanto il regista (del Performing Group). E le virtualità teatral-sociologiche della soluzione Goffman rimasero a mezz'aria, essendo teatralmente immature.

III

L'unificazione del teatro e della sociologia: un'ipotesi irrealizzabile

A ben vedere, le soluzioni di Gurvitch e di Goffman chiusero definitivamente il tempo delle finalizzazioni teatral-sociologiche.

In precedenza, a parte i pionieri Benjamin e Simmel, un po' tutti avevano sacrificato il problema a un fine: gli agit-prop avevano sociologizzato il teatro in nome della rivoluzione; Moreno e Brecht — come già sappiamo — avevano fatto lo stesso in nome dell'integrazione sociale e della nuova drammaturgia; d'altro canto, Mead aveva cominciato a teatralizzare il sapere delle scienze sociali per dominare l'imprendibile sostanza del sé, mentre Burke aveva formulato la sua pentade teatral-strutturalista per dimostrare che le ideologie filosofico-sociali sono conciliabili.

Dunque, era prevalso il finalismo, il dover essere.

Con Gurvitch-Duvignaud e Goffman-Schechner, invece, si ruppe la gabbia, e il problema fu riproposto semplicemente perché presente nelle cose, nella vita e nel bisogno di decifrarla. Goffman — come ricordavamo — arrivò alla *Vita quotidiana come rappresentazione* lavorando negli ospedali psichiatrici; mentre Duvignaud licenziò le sue *Ombre collettive* a contatto con il sottosviluppo tunisino: a Chebika «ho potuto comprendere che lo stesso movimento avveniva nella creazione artistica e nella vita collettiva, quando anche quest'ultima fosse la più diseredata»⁶⁸.

Quella sociologia ora si rivolgeva al teatro, mossa dallo stesso bisogno per cui, da tempo, aveva cominciato a interessarsi a fenomeni trasgressivi o di stranierità o di sub-cultura: perché occorreva imparare a guardare dall'esterno per cogliere qualcosa dell'«uomo sociologico», dei comportamenti ordinari, delle interazioni normali, stante

⁶⁸ J. Duvignaud, *Le ombre collettive*, cit., p. 5. Cfr. inoltre J. Duvignaud, *Le théâtre et après*, Tournai, Casterman, 1971, pp. 132-141. Insieme alle aperture sociali di Goffman e Duvignaud, si considerino anche i rapporti di Benjamin con l'umanità straziata dalla prima guerra mondiale e quelli di Schechner prima con gli studenti in rivolta e, poi, con le società rituali dell'Oriente.

il «fatto che i soggetti si conformano alla maggior parte delle norme istituzionali inconsciamente»⁶⁹. Era come un uscire dalla vita quotidiana per poter tornare ai suoi riti con competenza. Ed era come se fosse la vita a imporlo, al punto da ridimensionare le inconciliabilità metodologiche: il «faccia a faccia» e il «profondo» per definizione non avrebbero dovuto capirsi, ma le corrispondenti sociologie di Goffman e Gurvitch, in rapporto alla questione teatrale, espressero idee a volte interscambiabili. Un unico impulso innovativo spingeva a parlare con la stessa voce del teatro-diversità e del teatro-impalcatura, del comico come rivelatore del fragile senso della realtà e delle animazioni teatrali come calcolati esperimenti sul sociale⁷⁰.

Nel frattempo, andava svolgendosi la prima «grande rottura» del nuovo teatro. Proprio nell'anno dell'edizione definitiva della *Vita quotidiana come rappresentazione*, nel '59, nasceva a New York *The Connection*, lo spettacolo spartiacque del Living Theatre, mentre a Opole Grotowski cominciava a dirigere il Teatro laboratorio «13 file»: a New York si imparava a rappresentare l'inferno della non comunicazione, rotta solo da qualche struggente fraseggio di Charlie Parker; a Opole, di lì a poco, si sarebbe capito che il testo drammatico è tale, in quanto fattore dell'incontro interumano attore-attore e attori-pubblico. Illuminazioni audaci su una teatralità destinata a rivelarsi in contestabile evidenza.

Il teatro acquista più senso quando il sociale diventa muto e incomprensibile, perché esso può comunicare anche senza parole o al di fuori del «presente», affidando il suo dialogo alla fisicità degli attori o al vissuto degli spettatori; e quando si trova invaso dagli stereotipi sociali, può sempre reagire all'irradiazione cancerosa rinunciando a quasi tutti i suoi strumenti: al sipario, alla scena frontale, al testo, all'edificio stesso.

Il 1959 fu l'anno premonitore di un teatro siffatto, capace d'essere d'avanguardia o di nuova esperienza, cittadino o paesano, terzo-

⁶⁹ Dall'introduzione cit. di P.P. Giglioli a E. Goffman, *Modelli di interazione*, cit., p. XXVII.

⁷⁰ Si notino le seguenti convergenze teatral-sociologiche di Gurvitch e Goffman. Il Gurvitch della *Vocazione attuale della sociologia*, cit., (p. 107) scrisse: i ruoli «sono piuttosto trampolini che favoriscono lo scatenarsi di certe condotte collettive e individuali», il che non può non far pensare alla distanza dal ruolo di Goffman; concezione che, a sua volta, sembra fatta apposta per spiegare l'entusiasmo di Gurvitch per il teatro (*Sociologie du théâtre*), per la prerogativa del teatro di sfasarsi rispetto alla vita sociale collocandosi ora al di sopra ora al di sotto di essa e consentendo, così, i più vibratili rispecchiamenti.

mondista o metropolitano, senza perdere, passando da una condizione all'altra, le sue prerogative di teatralità: il teatro è sempre stato per sua natura tanti mondi diversi, o meglio l'intuizione o il pensiero teatralizzato di tanti mondi. Ecco un ulteriore motivo di consonanza con i nostri sociologi che, contemporaneamente, dichiaravano guerra alle univocità del loro sapere tradizionale.

Dunque, la caduta del finalismo teatral-sociologico e una serie straordinaria di scelte antimeccaniciste (dell'una e dell'altra parte) fecero sì che, alla fine degli anni '50, un certo teatro e una certa sociologia, pur non conoscendosi, arrivassero a somigliarsi; e si badi: non tanto sul piano propositivo, quanto sulla base di una comparabile insoddisfazione per il proprio mandato istituzionale. Ad assomigliarli fu quel calore di ricerca, prodotto contrastando le totalizzazioni del teatro fra virgolette e della sociologia fra virgolette. Per cui *non sarà improprio parlare di una esperienza teatral-sociologica leggibile come un insieme*, nonostante le divergenze implicite nel rapporto e in ciascuna sfera d'azione (per la sfera teatrale, basti pensare alla distanza esistente fra teatri di strada e teatri da cento posti).

Contrariamente a quanto si crede, gli anni '60 non furono anni di utopia, ma di realizzazione politica: l'utopia non può essere dei molti. Non a caso, la vasta realizzazione politica degli anni '60 non riuscì ad essere all'altezza della nostra piccola utopia.

Certo il respiro degli anni '60 e '70 fu infinitamente più ampio, e più ricco vi fu il senso del vivere. La rivolta dei molti, in generale, incise laddove non avevano inciso le utopie dei pochi. E tuttavia, in termini teatral-sociologici, si determinò un regresso. Suo elemento catalizzatore fu l'illusione che le disorganiche acquisizioni di Gurvitch e Goffman potessero essere sistematizzate; in altre parole, fu *l'illusione di poter fare della esperienza teatral-sociologica una vera e propria cultura combinatoria*.

I movimenti di vasta realizzazione politica sono spinti dalla loro forza a sentirsi superatori delle utopie; queste, essendo irrealizzabili per definizione, li infastidiscono: ai loro occhi le utopie risultano inservibili e, perciò, primitive. Di qui, negli anni delle lotte — anni poco propizi al nostro problema — venne l'esigenza di sostituire l'utopismo teatral-sociologico con una cultura combinatoria utile e moderna. Sembrava un passo ragionevole e indispensabile: non ser-

vono le ricchezze poco fruite; e se una ricchezza è custodita nel disordine, fatalmente finisce per dissiparsi. Gli aspiranti fondatori della cultura teatral-sociologica erano legittimati a non avere dubbi.

Come mai, dunque, si trovarono ad inseguire un'illusione?

Una ampia risposta merita questa domanda anche perché, di conserva, potremo spiegare altri punti oscuri del secondo tempo della nostra storia. Ad esempio: perché furono così presto banalizzati i risultati di Gurvitch e di Goffman? Perché le loro soluzioni furono proseguite sul piano teorico e non verificate nella pratica (secondo il vecchio sogno di Brecht)? Perché i fondatori della pseudo cultura teatral-sociologica tesero a radicalizzare le due soluzioni, fino a staccarle dalle matrici della sociologia e del teatro? E perché questa estremizzazione, mossa inizialmente da valori politici, finì per svuotarsi in generiche forme di strutturalismo? Perché i successivi approcci teatral-sociologici scoraggiarono i vecchi maestri a riprendere la parola, mettendoli anzi a disagio, quasi fossero stati portatori di fissazioni personali⁷¹? E perché, a un certo punto, il problema teatral-sociologico risultò improvvisamente fuori-moda, come se si fosse esaurito?

In rapporto con questi punti oscuri, nelle pagine seguenti analizzeremo tre approcci diversamente rappresentativi del fallimento della cultura combinatoria.

Il fallimento della cultura combinatoria. L'approccio sociologico

Trattando del secondo Duvignaud⁷², in questa sede, si farà riferimento al sociologo europeo che più generosamente si è dedicato al-

⁷¹ I nuovi approcci, più o meno influenzati dalla scienza dei modelli, per affermarsi trovarono appoggio anche nelle inadeguatezze dei maestri: nella scarsa competenza teatrale di Gurvitch e, soprattutto, nei limiti ideologici di Goffman; indubbiamente la posizione goffmaniana si era mostrata a tratti moralista, per il suo troppo insistere sulla contrapposizione finzione-realtà, e a tratti interclassista, per la sua tendenza a non registrare la differenza dei comportamenti alti e bassi.

⁷² Il primo Duvignaud va identificato con l'autore delle *Ombre collettive* (1965) e delle opere limitrofe: della già ricordata *Chebika* (Paris, Gallimard, 1968) e della *Sociologia dell'attore* (1965 — Milano, Ghisoni, 1977). Un unico punto di vista pervade queste opere, anche se l'ultima si dimostra meno sensibile alla specificità del suo oggetto. Fra la produzione del primo e del secondo Duvignaud va collocata, come opera di passaggio, *Sociologia dell'arte* (1967), Bologna, Il Mulino, 1969: libro anch'esso alimentato dalla documentazione raccolta per *Le ombre collettive*, epperò smisuratamente ambizioso. Duvignaud non riesce a comporvi, come vorrebbe, lo strutturalismo

la ideazione della cultura teatral-sociologica e anche ai teatrologi suoi debitori, che non sono stati pochi nell'ultimo quindicennio e che hanno costituito, di fatto, un'area definibile nel nome dell'approccio sociologico al teatro.

Dalle sue opere del '70-'71 (*Spectacle et société. Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés e Le théâtre et après*)⁷³ si ricava che Duvignaud doveva pensare ad una cultura combinatoria programmaticamente superatrice dei tentativi e delle soluzioni del passato. Così, oltre a confutare gli storici del teatro in blocco, Moreno e Brecht, egli non esitò a distanziarsi, in parte, anche dai teatranti filo-goffmaniani⁷⁴; mentre di Gurvitch continuò a parlare con devozione, ma da lontano: va ricordato, fra l'altro, che il maestro era morto nel '65, lasciando una scuola abbastanza divisa.

Questa la base dell'approccio sociologico perseguito da Duvignaud: una tabula rasa delimitata da qualche categoria specifica⁷⁵ o antropologica (sulla linea di Mauss), rivolta essenzialmente al presente, anche se curiosa di isolati frammenti del teatro trascorso: «La rappresentazione drammatica non è un riflesso [della vita sociale], è un tentativo di drammatizzazione della sostanza sociale stessa, dell'esistenza comune con le sue relazioni, i suoi atteggiamenti più o meno stabiliti, le sue credenze». Per cui «il legame che si stabilisce fra strutture sociali e creazione drammatica non si manifesta» al livello più

di Lévi-Strauss (p. 23), la teoria dell'effervescenza («L'arte è solo raramente la rappresentazione di un ordine. Ne è piuttosto la permanente e ansiosa contestazione» — p. 35) e una certa filosofia degli atteggiamenti estetici (pp. 59-84).

⁷³ Questi i riferimenti bibliografici del primo libro: Paris, Denoël-Gonthier, 1970; del secondo abbiamo già detto. *Spectacle et société e Le théâtre et après* risentirono anche del nuovo interesse di Duvignaud per la sociologia dei cambiamenti sociali.

⁷⁴ Tali confutazioni risultano più evidenti in *Le théâtre et après*: Duvignaud vi definisce la storia del teatro una disciplina di comodo, fatta per rimuovere la «natura profondamente scandalosa e irripetibile della creazione drammatica» e, pertanto, inabile a occuparsi dei rapporti teatro-società (p. 12). Dal canto suo, il tentativo di Moreno, volto a trasporre degli «strumenti terapeutici» in un «quadro esistenziale», vi è trattato alla stregua di una ciarlataneria (pp. 127-128). Di Brecht, vi si afferma che cercò un teatro di «azioni reali» (pp. 102 e 99). Delle esperienze teatrali influenzate da Goffman, Duvignaud risulta disposto a salvare solo quelle auto-rappresentative, tipo l'*Environnement* diretto da Wirschafter nella Settima strada di Manhattan; riconoscimento significativo, perché condiviso con entusiasmo dallo Schechner della *Cavità teatrale*, epperò riconoscimento parziale: per Duvignaud, Wirschafter aveva realizzato un'esperienza più cinematografica che teatrale (vedi da p. 130 alla fine).

⁷⁵ Vedi soprattutto *Le théâtre et après*, cit., p. 21; e *Spectacle et société* cit., p. 39.

estriore della società, e non possono coglierlo né i teorici delle visioni del mondo né gli osservatori abituali⁷⁶.

Poi, però, egli non seppe rimaner fedele alla sua interessante premessa polemica, non riuscì a costruire un quadro teatral-sociologico con sostanze preculturali, referenziarie con anomalie sociali ed effervescenze immaginifiche. Volle esemplificare sulla base dei suoi gusti e, conseguentemente, la sua tabula si ricoprì di nuovo: con richiami alla catarsi aristotelica, alla nozione artaudiana del teatro «tribù primitiva», a certe esperienze sceniche sottovalutate dalle loro società (i Meiningen o Lenz-Kleist-Büchner) e, soprattutto, alla spettacolarità dei suoi anni: «noi, *noi soli* sappiamo e possiamo dare il senso», ché l'opera teatrale «sembra in uno stato di perpetua incompiutezza»⁷⁷. Donde l'impressione che, leggendo il secondo Duvignaud, ci si trovi di fronte a una radicalità solo apparente, che sotto alla superficie del ragionamento teatral-sociologico ci sia un sistema di riferimenti chiuso, arbitrariamente presentato come l'unico possibile. E a questo proposito sembra essenziale introdurre una riflessione sulla natura dell'estremismo espositivo.

L'estremismo non si nasconde normalmente nei singoli enunciati, nelle singole idee portate avanti, che di per sé — come nel caso di Duvignaud — possono essere forti e attraenti, bensì nella mancanza di nessi originali fra un enunciato e l'altro; sicché le idee tendono a trasformarsi in slogan, mentre il loro tessuto connettivo si rivela impastato di luoghi comuni, per giunta enfatizzati onde tenere il livello delle idee.

L'estremismo di Duvignaud ci riporta, così, al nostro tema di fondo: all'impossibilità di sistematizzare culturalmente i rapporti del teatro e della sociologia. Lavorando da sociologo, nel quadro della linea culturale gurvitchiana, Duvignaud era arrivato a dare un contributo teatrológico consistente. Abbandonata la posizione delle *Ombre collectives*, in nome della «cultura» teatral-sociologica, egli perse di vista lo studio dei comportamenti (nella vita e nella scena) e si trovò a fabbricare incastri di idee sempre più astratti e ambiziosi⁷⁸. Sintomatico di

⁷⁶ Cfr. J. Duvignaud, *Spectacle et société*, cit., pp. 125 e 34-35.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 19, 32-33, 130-133 e 13.

⁷⁸ Allora non si occupò solo di «spectacle et société» e di «théâtre et après»; in un altro lavoro, volle dire la sua anche sul contrario del teatro: *Fêtes et civilisation*, Paris, Weber, 1973.

ciò appare il fatto che vari nessi culturali attivati da Duvignaud, per connettere le sue idee teatral-sociologiche, furono presi in prestito proprio da quella teoria della società dello spettacolo che abbiamo visto essere il punto di riferimento per tutte le spiegazioni facili del problema: «La storia contemporanea è diventata, in larga misura, un'immensa teatralizzazione percepita a distanza»⁷⁹.

Duvignaud trasse dalla teoria della società dello spettacolo la coppia dialettica rappresentazione-teatralizzazione. La categoria di rappresentazione gli permise di trattare i fatti teatrali come cerimonie sociali, e la categoria di teatralizzazione di fare l'inverso. Il che sembrò autorizzarlo a ripensare, come su un palcoscenico, qualsiasi fenomenologia del vivere, dalla vita biologica alla vita mentale. Compresa la vita storica: «La storia del secolo consiste in questo: in gruppi privati dell'essere che tentano di teatralizzare la loro vita e di emergere nella vita generale in cui saranno riconosciuti». E compresa la vita delle rivoluzioni: la «struttura nascosta» delle rivoluzioni «non è differente da quella della tragedia classica»⁸⁰.

In pratica, quei concetti estremisti — tipo società dello spettacolo e simili — vennero a costituire un livello analitico più generale del livello sociologico⁸¹ e di quello teatrale; e Duvignaud, senza sforzi di ulteriore documentazione ed elaborazione, poté permettersi qualsiasi divagazione a braccio. Da un lato, si compiacque di classificare⁸²; dall'altro, di giudicare: giudicò il «Living» un gruppo integrato, e il teatro un'arte impossibilitata a trasformarsi «senza sparire». Solo il cinema e la televisione — a suo parere — erano da valutare forme spettacolari contemporanee e incisive⁸³.

I mondi della sociologia e del teatro risultano scavalcati da un tale

⁷⁹ J. Duvignaud, *Sociologia dell'arte*, cit., pp. 114-121.

⁸⁰ J. Duvignaud, *Spectacle et société*, cit., pp. 12, 16-17, 19, 30, e *Il théâtre et après*, cit., p. 126.

⁸¹ Solo formalmente — a mio parere — Duvignaud rimase nell'ala gurvitchiana; tanto è vero che, nel suo paradigma, il sociale risulta paradossalmente più leggibile del teatrale. Cfr. J. Duvignaud, *Spectacle et société*, cit., pp. 26-27 e 38-39, e *Le théâtre et après*, cit., p. 145.

⁸² Duvignaud classificò secondo cinque categorie ideologiche il «riavvicinamento» novecentesco «della realtà sociale e della realtà teatrale»; e non senza palesi assurdità: ad esempio, qualificò di «estetismo puro» la via di Copeau e della sua scuola. Cfr. J. Duvignaud, *Spectacle et société*, cit., pp. 136-137.

⁸³ Cfr. J. Duvignaud, *Spectacle et société*, p. 162, e *Le théâtre et après*, cit., pp. 52, 60, 78-79, 139.

approccio sociologico. E poiché questo risultato negativo va al di là dei demeriti di Duvignaud — che resta uno studioso importante — è opportuno che le conclusioni critiche cui siamo giunti non vengano considerate solo su scala personale.

Un'ipotesi sembra avvalorarsi per contrasto: che i mondi del teatro e della sociologia non possano dialogare, se non a partire da un *approfondimento* delle loro identità diverse.

Il fallimento della cultura combinatoria. L'approccio drammaturgico

Simmetricamente al distanziarsi da Gurvitch dell'approccio sociologico, anche per l'approccio drammaturgico dovremo registrare un distacco strategico dalla sua fonte principale, da Goffman⁸⁴. Di questo parleremo riferendoci al testo fondamentale della tendenza: *Life as Theater*, libro antologico del '74, curato da Dennis Brissett e Charles Edgley⁸⁵.

La tendenza dell'approccio drammaturgico si configurò negli anni '60, sull'onda di una forte polemica antideterminista che avvicinò vari studiosi di scienze umane, e si dispiegò come un movimento abbastanza localizzato in California: nello stato che, forse non a caso, sarebbe poi diventato il centro del teatro di *performance*. Stante questo quadro d'origine, si capisce come il distacco da Goffman non vi si determinò drasticamente e uniformemente.

⁸⁴ E anche da Schechner, che solo nel '79 riprenderà a tessere il filo combinatorio della *Cavità teatrale*.

⁸⁵ *Life as Theater* uscì a Chicago nel 1974, per la Aldine Publishing, a cura di Brissett — studioso di scienza del comportamento — e di Edgley — sociologo. Queste le sue sette sezioni (concluse da un'appendice dedicata a Burke): I. *Natura della vita sociale*, con scritti di Berger — sociologo — 1963; Foote — sociologo — 1957; Messinger, Sampson e Towne — studiosi di criminologia e igiene mentale — 1962; Klapp — sociologo — 1969. II. *Natura del sé*, con scritti di Becker — sociologo e studioso di psichiatria — 1962; Goffman — sociologo — 1959; Stone — sociologo — 1962; Travisano — sociologo — 1970. III. *Natura dei ruoli sociali*, con scritti di R.H. Turner — sociologo e psicologo sociale — 1962; Goffman, 1961; Stebbins — sociologo e antropologo — 1969; Davis — sociologo della medicina — 1959. IV. *Natura della motivazione*, con scritti di Lindesmith Strauss — studioso di sociologia e di sociologia della medicina — 1949; Wright Mills — studioso di scienze sociali — 1940; Scott e Lyman — sociologi — 1968; Bart — studiosa di medicina e comportamenti sociali — 1968. V. *Natura delle relazioni istituzionali*, con scritti di Scheff — sociologo — 1968; Kellner — sociolinguista — e Berger, 1964; Gusfield — sociologo — 1963. VI. *Natura della devianza e del disordine mentale*, con scritti di Douglas — sociologo — 1970; J. e L. Lofland — sociologi — 1969; Becker, 1962; Rosenhan — psicologo — 1973. VII. *Natura del disordine fisico e morte*, con scritti di Freidson — sociologo della medicina — 1970; Emerson — sociologa — 1970; Sudnow — sociologo — 1967; Glaser — sociologo della medicina — e Strauss, 1967.

Fra gli scritti antologizzati in *Life as Theater* ce ne sono vari fuori dalle righe. I saggi di psicologia sociale firmati da Berger⁸⁶, ad esempio. Peter Berger, pur utilizzando poche categorie teatrali, sa farle agire dall'interno dei suoi argomenti fenomenologici, volti a disoculare la composizione dei «mondi» sociali-artificiali. Così si costruiscono i mondi matrimoniali, secondo Berger: a partire da quella particolare forma di dramma che è la conversazione. Conversando di giorno in giorno, è come se si sviluppasse un processo teatrale in cui «due stranieri si avvicinano e si definiscono»; e in cui, facendo mondo fra loro, essi tendono a considerare sclerotizzata l'identità degli altri uomini⁸⁷. Questo esempio dimostra che, negli studi di Berger, il teatro non è assunto come sistema, ma come elemento mobile, interagente in rapporto a un vivere variamente bisognoso di completamenti. Da un lato ci sono le disorganiche escrescenze drammatiche del «palcoscenico, teatro, circo»; dall'altro, c'è un vedere la società «precaria, incerta, spesso impraticabile»; questi due punti di vista tendono a contattarsi perché «le istituzioni sociali, mentre di fatto ci costringono e ci opprimono, risultano allo stesso tempo come convenzioni drammatiche». Dunque, in Berger, il riferimento al teatro può descrivere le modalità dello stare dentro ai ruoli sociali e anche dello star fuori: alla lettera, le modalità dell'estasi. «L'estasi è l'atto di uscir via dalle caverne, soli, di guardare alla notte»⁸⁸.

Insieme ai saggi fenomenologici di Berger, si consideri lo studio microsociologico di L. Messinger, H. Sampson e R.D. Towne, intitolato anch'esso *Life as Theater*. Qui siamo all'altro polo delle scelte eclettiche dell'antologia di Brissett e Edgley, dal momento che si trat-

⁸⁶ *Sociological Perspectives. Society as Drama, Marriage and the Construction of Reality* (con H. Kellner) e *Religion and World Construction*. Alle pp. 13, 219, 234 di *Life as Theater*.

⁸⁷ Ciascun coniuge, convincendosi di essere finalmente arrivato ad una vera scoperta di sé, stabilizza il suo presente e ipotoca il suo futuro. È il momento in cui il mondo matrimoniale può dirsi compiuto. Poi magari verrà il divorzio, ma perché? Perché un coniuge — spiega Berger — scoprirà che l'altro non è riuscito a tenere l'altezza programmata dalla conversazione. Per le citazioni, vedi pp. 203, 226-227 e 231. A completamento del discorso, vedi anche il saggio di Berger sulla costruzione del mondo della sacralità, saggio meno profondo, ma ugualmente giustificato in termini di approccio drammaturgico. Vi si teorizza, fra l'altro, che la società, quasi fosse un'impresa edile, costruisce in tre fasi: estroversione, oggettivazione e introversione; e che quest'ultima fase, la più significativa dal punto di vista dei rapporti col teatro, è quella soprattutto che motiva le costruzioni sociali. Perché, dunque, l'uomo costruisce ed introietta il mondo del sacro? Secondo Berger, perché l'opposto del sacro non è il profano, ma il non costruito, il caos: l'uomo, per fuggire il caos, costruisce il suo mondo sacro, attraverso le tre fasi prima menzionate. Cfr. pp. 203, 234 e 240.

⁸⁸ *Life as Theater*, pp. 20, 22, 16, 15.

ta del rendiconto di una ricerca sul campo, svolta per conto del Dipartimento di igiene mentale della California.

«Durante l'ospedalizzazione, i pazienti tendono a costruire tutte le situazioni come possibili situazioni test per l'accertamento della loro salute». E «come le persone che si trovano in scena, i pazienti mentali arrivano a considerare le loro attività delle potenziali performances», azioni fatte apposta per un pubblico. Sono come attori? — si domanda Messinger. In verità, non proprio — è la sua conclusione goffmaniana: perché «essi non possono rimanere in scena con impunità; sicché, in questo, i pazienti mentali rappresentano tutti noi»⁸⁹.

Fra gli estremi di Berger e di Messinger potrebbero essere collocati anche altri saggi della nostra antologia, variamente rivolti a scardinare il determinismo della vecchia psicologia sociale con gli strumenti del teatro. Ecco il catalogo delle idee di e sul teatro da essi adottate. Il teatro come dimostrazione incarnata che la comunicazione è anche non verbale. Il teatro come omologo dell'apparenza nella vita (dell'apparenza che definisce la scena, identifica i partecipanti e delimita le possibilità del discorso). Il teatro come particolare laboratorio di analisi: dove l'individuo può essere capito a partire da schegge di comportamento artificiale. Il teatro come luogo in cui è più evidente che il senso dell'individualità è plurale. Il teatro come mondo piccolo, in cui è possibile esplorare impunemente anche ciò che sta oltre la linea della tolleranza sociale. Il teatro come verificatore delle giustificazioni del comportamento. Il teatro come dimensione extra-quotidiana in grado di rivalutare la vita quotidiana.

In questi saggi, i migliori di *Life as Theater* (insieme a quelli di Goffman), le parole teatro, dramma, scena rimbalzano come palle elastiche. Un sostanziale eclettismo costringe lo sguardo dei lettori, di contorno, in direzioni imprevedute. E in modo impreveduto l'approccio drammaturgico rimbalza anche sui soggetti, oltre che sulle direttrici dell'analisi. La vita come teatro risulta popolata soprattutto da due categorie di persone, che si somigliano per il fatto di star fuori: i pazienti mentali — in prevalenza schizofrenici — e i *voyeurs*, pubblico fondatore della intellegibilità delle azioni: «la coscienza della costanza dell'identità è negli occhi dello spettatore»⁹⁰. L'essere un po' fuori

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 38-40.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 91. Da una considerazione di Anselm Strauss riferita da Richard V. Travisano.

e un po' dentro è invece caratteristica di tutti: dai bambini, che assimilano il comportamento degli adulti giocando e recitando sotto gli occhi degli spettatori-genitori, ai moribondi, che lasciano questo mondo esercitando anche loro una drammaturgia da de-vianti (mentre intorno a loro si svolge il «ricevimento mascherato» dei parenti, che si mettono e tolgono la maschera di continuo, passando dalla scena — il capezzale — al retroscena — il salotto vicino)⁹¹.

Ma il distacco strategico da Goffman non comportò soltanto il condizionamento dell'eclettismo. L'approccio drammaturgico di *Life as Theater* risentì anche di un condizionamento profondo, derivante da due fatti: che Goffman stesso aveva deciso di distaccarsi⁹² e che al suo posto, a monte della tendenza, fu collocato il nome-simbolo di Burke.

Goffman non uscì del tutto dalla scena teatral-sociologica; lo ritroveremo più in là, sempre affascinato dalle impennate euristiche sprigionate dal contatto del teatro e della vita. Ma dal '67 si era fatto molto diffidente: «l'applicabilità dell'analisi in termini di gioco ai rapporti e riunioni sociali, l'alto valore del suo apporto nel formulare un modello dell'attore che partecipa a questo tipo di rapporti e riunioni, ha condotto a delle formulazioni concettuali che troppo affrettatamente mescolano aree che devono, almeno inizialmente, essere tenute separate»⁹³. Si sentiva estraneo, evidentemente, alle semplificazioni dell'insorgente approccio drammaturgico da lui stesso creato.

Non fu per sbadataggine, perciò, se Brissett e Edgley, al momento di comporre *Life as Theater*, trattarono Goffman come un autore fra gli altri (anche se più citato di tutti), dando invece a Burke il rilievo dell'iniziatore e del caposcuola. Nell'ottica di Brissett e Edgley, l'ap-

⁹¹ All'esternità dei bambini ha accennato Berger (*ibidem*, p. 17), e a quella dei morenti E. Freudson (*ibidem*, pp. 322-323. Cfr. p. 315). Esterni-interni risultano anche gli uomini qualsiasi, di cui il libro si occupa con analisi microsociologiche, come quella dedicata al rapporto drammaturgico tassisti-clienti o quella sui suonatori di jazz e i loro sei modi di distanziarsi dal ruolo (Cfr. *ibidem*, pp. 142-150 e 133-141).

⁹² Con l'inoltrarsi degli anni '60, gli interessi di Goffman si erano orientati diversamente, che egli aveva preso a considerare il concetto di azione in termini non solo drammaturgici; e questa ottica estesa lo aveva portato ad occuparsi di «più ampie strutture sociali» e, conseguentemente, di più diversificate metodologie (prese anche a sperimentare varie strumentazioni psicologiche e impalcature romanzesche). Per gli inizi di questo orientamento, vedi *Espressione e identità*, cit., p. 76, e l'introduzione di P. Maranini.

⁹³ E. Goffman, *Modelli di interazione*, cit., p. 474.

proccio drammaturgico doveva costituire una posizione generale ed estrema, la più antisemantica prodotta dalle scienze umane, secondo il principio: non vale il contenuto, che fa sembrare immobile l'azione, valgono le modalità dell'azione. E l'apriori burkiano, appunto, garantiva che la dialettica teatrale non era diversa dalla dialettica delle cose: «Come uno stato mentale è la rappresentazione di certe condizioni materiali, così — rovesciando il processo — potremmo dire che le condizioni materiali sono rappresentative dello stato mentale». Di conseguenza, qualsiasi atto appariva catalogabile in termini di azione o di scontro («competitività») fra azioni⁹⁴: «l'approccio drammaturgico» risultava del tutto abilitato a ricomprendere tutte «le teorie dell'azione», con i problemi materiali connessi⁹⁵.

Dunque, mentre Goffman ormai dubitava dell'autonomia delle azioni e dello stesso principio comunicazionale (non era forse vero che da mezzo secolo il concetto-fondamento di comunicazione abbagliava gli studiosi, per poi lasciarli immancabilmente delusi?)⁹⁶, con Burke, Brissett e Edgley poterono rifondare l'approccio drammaturgico, dandogli un più omogeneo retroterra, comunicazionista e neo-illuminista⁹⁷. Epperò tale rifondazione comportò una fragilità permanente, perché la pentade di Burke era nata per sistematizzare la fenomenologia della vita intellettuale, non per analizzare la vita sociale, non per «descrivere» ciò che loro avrebbero voluto⁹⁸.

Si aggiunga che Brissett e Edgley — a quanto risulta dall'introduzione di *Life as Theater* — si proponevano anche di superare la «prospettiva» goffmaniana per quello che era diventata dopo Goffman:

⁹⁴ Cfr. K. Burke, *A Grammar of Motives*, cit., pp. 507 e XVII. Da quest'ultima pagina si apprende che progetto iniziale dell'autore era stato di scrivere «una teoria della commedia» che fosse, al contempo, un «trattato sulle relazioni umane», volto a far apprezzare agli uomini la molla della «competitività», così essenziale nel mondo moderno.

⁹⁵ K. Burke, *Permanence and Change*, Chicago, Bobbs Merrill, 1965, p. 274. Nel concreto però — secondo Gallino (*Kenneth Burke*, cit.) — questa analisi «strutturale», attenta solo ai motivi di fatto, non poteva che delinarsi per il tramite di metaforizzazioni, individuando «il simile nel dissimile» e separando la forma linguistica — con la sua «scena» — dalla forma comunicazionale.

⁹⁶ Cfr. E. Goffman, *Modelli di interazione*, cit., p. 311. E aggiungeva: «la scoperta che questo termine poteva essere usato per indicare in generale ciò che avviene quando degli individui si trovano riuniti è stata pressoché disastrosa: la comunicazione fra le persone le une alla presenza delle altre è, infatti, una forma di interazione o condotta faccia-a-faccia, ma quest'ultima non è mai soltanto e non è sempre una forma di comunicazione».

⁹⁷ Neo-illuminista perché, nelle intenzioni di Burke, le teorie dell'azione avrebbero dovuto sfatare il «mistero» dell'organizzazione sociale, alimentato un tempo dal clero e, di recente, dagli ideologi di professione: educatori, giornalisti, legislatori, pubblicitari ecc.

⁹⁸ Cfr. *Life as Theater*, cit., p. 365.

un movimento teoricamente impreciso⁹⁹ e, tuttavia, di inconsueta vitalità nello stigmatizzare le inettitudini sociali. Da questo punto di vista, essi puntarono su un certo integralismo drammaturgico, fortemente normato¹⁰⁰, onde contrastare l'asistematicità degli studi di psicologia sociale, divenuti — a loro parere — una specie di «terra di nessuno». E puntarono sul socio-linguismo di Ernest Becker.

Per Becker, l'uomo era da considerarsi un attore-drammaturgo, perché vivere non è altro che rappresentare una «cerimonia sociale», la cui finalità è di creare e sostenere un significato per i suoi partecipanti, e perché «il mondo delle aspirazioni umane è fundamentalmente fittizio». (Non capendolo — egli insisteva — non capiamo niente dell'uomo). Per Becker, inoltre, in questo mondo tutto teatrale, il controllo della recitazione e il «recitare perfettamente» diventavano fattori di potere, anzi esercizi all'onnipotenza nei rapporti interumani¹⁰¹.

Ora, di fronte a questo tipo di argomenti, come non riparlare di estremismo, questa ansa senza vento del nostro problema, dove abbiamo già visto finire le intenzioni post-teatraliste del secondo Duvignaud? Come nel caso di Duvignaud, l'approdo di Becker e Brissett e Edgley sopravviene a dimostrare che un certo astratto libertarismo può farsi cattivo consigliere, fino ad abbagliare. In queste pagine, Becker arriva a stigmatizzare l'esperienza del teatro come un fattore di corruzione, specie per i giovani che sarebbero affascinati dalle sue virtualità sopraffattrici. Quello di Becker risulta un estremismo alla lettera, un porsi a distanza estrema dal pulsare della realtà. E anche Brissett e Edgley producono estremismo per distanziarsi, per essere simmetricamente alternativi al determinismo della vecchia sociologia: le grandi linee della loro antologia risultano tracciate a scopo di distanziamento, non di avvicinamento. Distanziamento dal passato, ché

⁹⁹ Questo movimento, che spingeva a sperimentare in tanti campi e a tanti livelli diversi, non si curava che le metafore drammaturgiche rimanessero sullo sfondo delle analisi, poco riconoscibili; vari nuovi sociologi e psicologi sociali stavano scoprendo un terreno di effettiva pertinenza professionale, in cui più consistenti riferimenti drammaturgici, se davvero utili, sarebbero attecchiti in futuro. L'essenziale era continuare a sperimentare.

¹⁰⁰ 1) si parte dal comportamento; 2) il sé dell'individuo è stabilito nell'interazione; 3) la socializzazione «fornisce le risorse» per variare le situazioni; 4) il metodo è prospettico, non retrospettivo; 5) ed è relativistico; 6) le situazioni non sono definite in termini mentali; 7) l'uomo è in quanto comunicante; 8) le motivazioni nascono dall'interazione e dalle situazioni, non dall'intimo degli individui; 9) gli uomini sono consultevolmente razionalizzatori, non razionali. Cfr. *Life as Theater*, p. 7.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 91, 56, 62-63, 60, 300, 296-297.

il tempo di chi guarda il *performer* è il presente; distanziamento dalle spiegazioni, ché il *performer* può essere descritto non spiegato; distanziamento dalle cause sia esterne che interne, perché altrimenti — secondo Brissett e Edgley — si riattiverebbero il marxismo, da un lato, e il behaviorismo, dall'altro¹⁰². Ma una volta accettati questi distanziamenti, non ci si dovrà meravigliare di trovarsi di fronte una vita e un teatro irricognoscibili¹⁰³.

Basti pensare alla sintomatica eliminazione della tematica dei bisogni e dei desideri dal quadro analitico di Brissett e Edgley. Nessun attore sociale (o «drammaturgo umano» che dir si voglia) potrà avere a che fare col mondo del teatro, se privo di bisogni e desideri.

Fin dalla soluzione Gurvitch, la ricerca teatral-sociologica era stata guidata dalla necessità di sopperire alla crisi di identità della sociologia, che Horkheimer e Adorno avevano così definito: la sociologia «minaccia di spezzarsi in mera concettualizzazione formale da un lato e [in] raccolta di materiali senza concetto, dall'altro»¹⁰⁴. Ciò induce a pensare che il fallimento del tentativo culturale di Brissett e Edgley, al fondo, scaturisse dalla perdita di questo senso della crisi, ovvero dall'illusione che il rapporto sociologia-teatro fosse amministrabile in termini di mera concettualizzazione: niente bisogni e desideri, dunque niente crisi di identità. Oggi ci sono altre prospettive cui guardare, per misurarsi con il disequilibrio sociologico; eppure, non sembra esaurito lo strano rapporto di cui stiamo parlando. Esso invita a non dimenticare il nocciolo della comune vocazione alla crisi del teatro e della sociologia, «scienze» che, per la loro non stretta definizione di campo, paiono come tenute a riporsi periodicamente i loro problemi originari.

Questo sembra il principale insegnamento derivante dall'inettitudine dell'approccio drammaturgico a dar vita a un effettiva cultura teatral-sociologica.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 2-7 e 151-152. *Life as Theater*, per questa impostazione introduttiva, risulta in contrasto con i suoi stessi saggi «eclettici», quelli di Goffman, di Berger, di Messinger, di Rosenhan e di qualche altro.

¹⁰³ In *Life as Theater* (cit., pp. 202 e 105-107) si legge che l'approccio drammaturgico può studiare di tutto, dalla «base relazionale delle istituzioni sociali» alla doppia faccia dei ruoli (la faccia esterna dell'ordine collettivo, che produce chiusura, e la faccia interna, che produce ambiguità). Ma studiare di tutto con quale pertinenza?

¹⁰⁴ Istituto per la ricerca sociale di Francoforte, *Lezioni di sociologia*, a cura di M. Horkheimer e T.W. Adorno (1956), Torino, Einaudi, 1966, p. 7.

Il fallimento della cultura combinatoria. La scena di Fontana

Di quegli anni è anche un saggio anomalo che, per sentieri diversi da quelli di Duvignaud e dell'approccio drammaturgico, approda ugualmente a un risultato teatral-sociologico inadeguato. Mi riferisco a *Scena* di Alessandro Fontana¹⁰⁵, studio dalle intenzioni sovversive che, in questa sede, verrà considerato solo come pietra di paragone.

Nel '72 Fontana era il portavoce in Italia di Foucault (proprio allora stava collaborando alla redazione di *Io, Pierre Rivière*) e di Deleuze e Guattari (*L'anti-Edipo*, che è dello stesso anno, sarebbe uscito da noi con sua introduzione); e da questi maestri egli trasse l'idea chiave del suo saggio: non partire dall'attore ma dalla scena, in quanto luogo dei «sensi fallaci» e del linguaggio previsto, ricco della sua miseria; luogo necessario, perché «ogni desiderio deve enunciarsi nella pura luce d'un discorso rappresentativo» (Foucault); epperò luogo votato alla «rappresentazione» in contrasto con la produzione, anti-tetico quindi all'agire della macchina desiderante (Deleuze e Guattari)¹⁰⁶.

Questo modo di riformulare il problema, nonostante l'oscurità espositiva, ci si presenta distinguendosi dalle vaghezze teatrali degli approcci prima analizzati. Di fatto, la sua radicalità consona con alcuni principi della rivoluzione registica primo-novecentesca (penso soprattutto a Vachtangov) riafferma, opportunamente, che la base della cultura teatrale non può essere istituzionale, bensì di movimento o di fuoriuscita. È coll'uscire dal teatro-discorso e dal teatro-rappresentazione, che si sviluppa la vita del teatro.

Fontana così può avanzare una critica incisiva, sia nei confronti dell'approccio sociologico tipo *Spectacle et société* di Duvignaud (da lui definito testo catartico-funzionalista: «queste teorie sono sempre promosse, e sottoscritte, imposte da una qualche istanza di censura ideologica»), sia nei confronti dell'approccio drammaturgico (benché non citato esplicitamente: la scena di Burke è incompatibile con la scena di Fontana, che collega l'elemento simbolico all'impossibilità del rea-

¹⁰⁵ In *Storia d'Italia*, I: *I caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1972.

¹⁰⁶ Per le citazioni da Foucault, cfr. *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 23 e 133; e *Le parole e le cose* (1966), Milano, Rizzoli, 1967, pp. 66 e 229-230. Per il punto di vista di Deleuze e Guattari, vedi *L'anti-Edipo* (1972), Torino, Einaudi, 1975, pp. 337-349. Dell'introduzione di Fontana a quest'ultimo testo, vedi soprattutto le pp. XXVII e XXVIII.

le di manifestarsi direttamente)¹⁰⁷. Donde la proposizione di un approccio al negativo, in rapporto teatrale con la storia italiana dal medioevo al fascismo e in rapporto psico-sociologico con la società italiana, in quanto società usa ad esprimersi con linguaggi metaforici. Implicitamente Fontana stesso afferma: la cultura combinatoria non è qualcosa da edificare, ma il *quid* necessitante e soggetto (asservito) da rifiutare, sforzandosi di guardare dall'altra parte quella scena: luogo del discorso del potere, Moloch che del reale ha lasciato solo residui indecifrabili, datità resa visibile dalle menzogne antiche del teatro e dalle menzogne moderne della psicanalisi.

Ma poi se chi mente deve aver provato in passato l'essenza del desiderio, la non menzogna, per scena dovrà intendersi anche, deleuzianamente, l'uguale dell'inconscio, ovvero l'elemento base rispetto al quale Fontana potrà organizzare la sua sfida contro-culturale, volta a psicanalizzare, appunto, la scena plurisecolare della società italiana. L'autore mostra di non avere dubbi sulla praticabilità di questa analisi e con sicurezza dichiara di aver individuato anche il disturbo ricorrente da cui partire: un aneddoto bestemmatorio in termini teatrali, che si presenta invece come un sintomo a sfondo sessuale in termini psico-sociologici. Egli riferisce dunque, sull'autorità di Benedetto Croce, che una volta un predicatore, per strappare la piazza a un commediante, sollevò un'immagine del Cristo gridando: «Qui, qui, ché questo è il vero Pulcinella». Ecco: per Fontana, questo sintomo rimanderebbe a due specie di fantasmi originari: l'angoscia italiana per la morte, manifestata dal «sacrificio liturgico del Cristo», e l'indentificazione, altrettanto italiana, Pulcinella-fallo.

A questo punto, presentata la sfida, logica vorrebbe che ne seguissero il decorso, ma i nostri interessi corrispondono solo indirettamente a quelli di Fontana. Per parte nostra, non dovendo valutare la sua analisi in generale, ci limiteremo a un ragionamento particolare: sul *perché* e sul *come* nemmeno questo autore, nonostante le buone idee di partenza, è riuscito a dare alla cultura teatral-sociologica delle fondamenta credibili.

Il perché non balza subito agli occhi. Infatti, non credo che Fon-

¹⁰⁷ Cfr. A. Fontana, *La scena*, cit., pp. 803-804 e 857. Fontana mostra anche di condividere le critiche di Deleuze e Guattari (*L'anti-Edipo*, cit., pp. 348-349) alle posizioni psicanalitiche di André Green e di Octave Mannoni: «Come è strano questo inconscio di teatro e di cartapesta [...]».

tana abbia sbagliato nel voler scrivere un saggio esplicitamente militante, dalla documentazione irregolare. Se mai, gli si potrebbe rimproverare di aver ecceduto in paludamenti da saggio storico, inabissando i passaggi più pamphlettistici a vantaggio di una sistematicità non sempre giustificata; sicché, da parte teatrale, si è potuto parlare di una trattazione «da fuori e da lontano», essenzialmente volontaristica («Il teatro si usa perché esiste — ha commentato Franco Ruffini — non lo si fa esistere per usarlo»)¹⁰⁸. La ragione del difetto, perciò, andrà cercata altrove: nella difficoltà dello psicanalista-storico Fontana a proporzionare il sintomo, Cristo-Pulcinella, alla analisi. Voglio dire che, accettando la tesi — in verità affascinante — che si possa analizzare un inconscio nazionale a partire da un sintomo rappresentativo, occorre poi attestare che, quel sintomo sia davvero connesso con gli scatenamenti dell'inconscio. Benjamin, per analizzare l'angoscia tedesca, aveva individuato un sintomo più grande, il senso della morte nel dramma barocco; e, non volendo costruire un sistema culturale, era arrivato a far fiorire un'insospettata pianta teatral-sociologica. Fontana, trovandosi a fare i conti con degli elementi sproporzionati e volendo tuttavia sistematizzare, non ha potuto fare altrettanto; e, a mio parere, ha finito per sopravvalutare l'entità e la ricorrenza del sintomo. Non credo che lui stesso oggi sottoscriverebbe l'affermazione per cui: «Cristo e Pulcinella appaiono come le figure costitutive della scena simbolica italiana, allo stesso modo in cui Dioniso e Apollo, secondo Nietzsche, lo erano per la scena greca»¹⁰⁹. È evidente infatti che accostamenti del genere, a differenza di quello nietzschiano, tendono a comportare deduzioni banalmente intelligenti, insieme a forzature storiografiche e di discorso¹¹⁰.

¹⁰⁸ F. Ruffini, *Adversus quandam theatri philosophiam. Sulla scena secondo Alessandro Fontana, e altre riflessioni*, in «Quaderni di teatro», IV (1982), n. 16.

¹⁰⁹ A. Fontana, *La scena*, cit., nota 1, p. 850. Nella stessa pagina — ed è una considerazione altrettanto tipica — si legge: «Attraverso queste due figure, e nel ciclo calendarico che fa loro da sfondo del carnevale-quaresima-settimana santa, gli italiani hanno vissuto storicamente la dialettica fondatrice del desiderio e della morte: il desiderio dell'altro in Pulcinella, la morte dello stesso in Cristo». Nel quadro di Fontana, in particolare, Pulcinella tende a diventare un improbabile universo mondo: doppio della violenza senza discorso, privazione angosciante e castrazione fondatrice, lacuna carnevalesca, maschera in quanto *mythos* dell'inesprimibile, agnello sacrificale, incarnazione del nesso Servo-Padrone, discorso dell'altro per il padrone, verità del padrone (cfr. pp. 853, 851, 854, 856-857).

¹¹⁰ Quando si pretende di ripassare un'intera storia nazionale per la cruna di un sintomo inadeguato, si finisce per tornare all'evoluzionismo, da cui pure ci si voleva allontanare, e per enfatizzare il sapere di cui si dispone: Pulcinella, ad esempio, non fu — come vorrebbe Fontana — l'unica maschera incarnante il nesso servo-padrone; è ormai comunemente noto che, per la mobilità della loro natura mercantile e per la varietà del loro uso, tutte le maschere incarnarono di tutto (cfr. A. Fontana, *La scena*, cit., nota 1, p. 857).

Ecco il perché dell'insuccesso di Fontana; e il come ne consegue.

Leggendo, di fatto, ci si viene a trovare in una situazione di disagio, dato che le argomentazioni proposte da Fontana inducono un effetto controproducente: a far risentire quella contro-cultura, a sua volta, come una cultura combinatoria, impregnata anch'essa di estremismo.

Estremismo sì, perché l'atteggiamento negativo in Fontana non prevede quello che invece prevede in Foucault: l'assoggettamento e la *negazione* dell'assoggettamento. Il soggetto foucaultiano, corpo residuale attraversato dai discorsi, può tuttavia opporsi come si oppose Rousset, da «inventore d'un linguaggio che non dice altro che sé, [...] che racchiude il suo sole nella sua debolezza sovrana e centrale»¹¹¹. Per non dire del teatrante desiderato da Deleuze, dell'attore capace di sottrarre alla rappresentazione i segni del potere. (Definizioni queste, ambedue, che non a caso risultano evocatrici di recenti radicalità politico-sociali). Del tutto chiusa è, invece, la visione di Fontana: per lui, non arriverebbero a lasciar traccia le contropinte nel sociale, mentre le contropinte nel teatrale condurrebbero necessariamente fuori del teatro: «il teatro che si fa vita: rovesciamento pericoloso [...], sino al punto in cui il teatro sarà soltanto la presentazione pura e semplice della vita, nella sua immediata verità». «Nel mondo del lavoro, solo i folli, come Nietzsche e come Artaud, avranno accesso alla festa»¹¹². Anche Fontana, così, finisce per approdare alle idealizzazioni tipo-società dello spettacolo.

La voce particolare di Fontana resta comunque a dimostrare che, a fronte dell'inconsistenza delle combinazioni culturali finora tentate, esiste un bisogno storico di chiarimenti teatral-sociologici. Perciò, è nelle cose che Fontana, insieme a Duvignaud e Brissett e Edgley, da interlocutori di rango quali sono, possano dirci più di quanto ci hanno detto finora per via negativa.

Proviamo a localizzare la paratia ideologica che ci separa dal senso migliore delle loro ricerche.

¹¹¹ M. Foucault, *Raymond Rousset*, cit., p. 210.

¹¹² A. Fontana, *La scena*, cit., pp. 863 e 814. Cfr. l'introduzione dello stesso all'*Anti-Edipo*, cit., p. XXVII. Vorrei concludere questa obiezione al saggio di Fontana con una citazione pesante, riassuntiva delle sue deformazioni storiche e politiche: «la città italiana non ha storia se non quella dei labirinti e degli intrighi [...]. Assenza di ogni ornamento, esito e durata plausibili: questa struttura sarà rivelata, in certo modo, dalla commedia dell'arte» e sarà simboleggiata dalle immagini di Cristo e Pulcinella; «l'*imago* di Cristo, che ha nel labirinto sin dal Medioevo un suo segno specifico, come cammino tortuoso del cristiano [...]; e l'*imago* di Pulcinella, che ha nell'intrigo il suo segno, e attraverso cui il popolo italiano vive la sua partecipazione [...] nella fruste rievole, [...] nelle sordide commissioni, nelle sbrindellate trame della Commedia». Ivi, pp. 823-825.

Esistono due distinti rapporti del teatro e della sociologia: uno di parte teatrale, l'altro di parte sociologica

Duvignaud ha affermato che l'istituzione teatro è ormai anacronistica, rispetto alla contemporaneità della festa e del cinema. Ciò è indubbiamente vero, ma si veda poi come il Duvignaud pseudo-teatrologo¹¹³ ha rovinato il concetto domandandosi: «perché, dunque, cercar di concepire un teatro rivoluzionario quando il teatro è in strada? Là ritroviamo Rousseau, ancora una volta»¹¹⁴. La mia ipotesi è che qui sia da localizzare la paratia sovrapposta al senso, dato che il mito del teatro-strada risulta presente anche in Brissett e Edgley e in Fontana, e dato che questa impostazione si presenta in contrasto netto con la differenza teatro-vita teorizzata dalle soluzioni di Gurvitch e Goffman.

Paratia connessa, quindi, con le concezioni più spontaneiste del teatro di animazione¹¹⁵. Diamo ora la parola a Bourdieu per verificare il rapporto possibile fra questa paratia e l'approccio drammaturgico, l'approccio di *Life as Theater*, che abbiamo appena visto fallire il proprio bersaglio culturale in ragione della sua ipostatizzazione di un soggetto

¹¹³ Il sociologo Duvignaud cominciò a perdere il senso delle cose dopo il '68 quando pretese, non occasionalmente come altri, di scrivere da teatrologo senza munirsi di una diversa attrezzatura analitica. Allora, automaticamente, in lui la sociologia, come scienza in crescita, colonizzò la storia del teatro, come scienza appena rinascita. Si era convinto che le analisi storico-teatrali dovessero comportare dei risultati conoscitivi esterni al mondo del teatro, perché più generali, di interesse sociale. Di conseguenza, il discorso valutativo di Duvignaud prese ad astrarsi, a creare panorami pregiudiziali, ad assolutizzare vecchie documentazioni e, quindi, a riaffermare acriticamente le forme-pensiero della sinistra teatrale-anni '50 (a cominciare da quelle sui rapporti di potere e sull'ideologia della scena all'italiana; tale scena — si legge in *Spectacle et société*, cit., p. 79 — «corrisponde esattamente all'apparizione e alla vittoria della classe borghese e del sistema concorrenziale in economia»).

Ora è evidente che da qui alla pseudo-teatrologia il passo è breve. Per limitare il discorso a *Spectacle et société*, mi sembra significativo che Duvignaud faccia iniziare la «rivoluzione registica» dai Meiningen, con evidente minimizzazione della natura di quella rivoluzione, e che non si trattenga dall'ironizzare, subito dopo, sugli «storici del teatro» e altri illusionisti, che non capirebbero «la rottura e la discontinuità dei sistemi e degli insiemi» (p. 134). Che dire poi delle continue inesattezze del capitolo sul Sabbatini? Quando si scrive in senso interdisciplinare si può essere un po' imprecisi, ma per arrivare a delle novità di concezione, non per ripetere luoghi comuni.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 164.

¹¹⁵ Per quanto riguarda il teatro di animazione, una cosa è dire che l'animazione spontanea, quella della strada, è lo stadio, l'unico possibile, del rappresentare oggi, altra cosa è lodarne — come ragionevolmente si continua a fare — l'uso tecnico dello spazio, o la prerogativa di spingere la gente a «recitare la propria realtà». Questa espressione goffmaniana, ad esempio, è stata rivalorizzata da Schechner; e la strada di Schechner è un po' l'opposto della strada di Duvignaud, per la teatralità del suo spazio (Cfr. R. Schechner, *La cavità teatrale*, cit., p. 136) e per l'idea che si possa trasformare il passante spettatore in attore: «Tutto ciò non avrà per risultato il caos, come qualcuno potrebbe pensare, perché le regole non verranno eliminate ma semplicemente cambiate» (*ibidem*, p. 39).

tutto visto dall'esterno, appunto come un passante in strada¹¹⁶. La «visione berkeleyana» (l'approccio drammaturgico) — egli ha scritto — ipotizza delle rappresentazioni mentali solo passive, per cui «riduce il mondo sociale alla sommatoria delle rappresentazioni (teatrali) offerte dagli altri gruppi»; e per cui rilancia la vecchia distinzione «piccolo-borghese» dell'essere e dell'apparire.

Questo giudizio, benché troppo sommario, ci permette evidentemente di collegare la paratia di Brissett e Edgley con la paratia antiartistica di Duvignaud. D'altro canto, Bourdieu ci fa capire che anche qui, sotto la paratia, c'è qualcosa di buono: se il Duvignaud-sociologo avanzato ci raccomandava opportunamente di non dimenticare che il teatro è un'istituzione anacronistica, l'approccio drammaturgico — per Bourdieu — non si stanca di ricordarci, altrettanto opportunamente, «la relativa autonomia della logica delle rappresentazioni simboliche, rispetto alle determinanti materiali della condizione sociale»¹¹⁷.

Dunque, identificata la paratia, stiamo già cominciando a forzarla. Già tocchiamo con mano un primo insegnamento positivo, intuito anche se non esplicitato dai nostri autori per la loro tendenza a ragionare in termini di cultura sistematica: Duvignaud e Brissett e Edgley, insieme, ci suggeriscono che, stanti i diversi contesti dell'anacronismo teatrale e dell'autonomia simbolica, è opportuno ipotizzare *due distinti rapporti del teatro e della sociologia*, uno prevalentemente di parte teatrale, l'altro prevalentemente di parte sociologica. E le conseguenze che ne derivano risultano a vista d'occhio importanti.

La prima teatral-sociologia — mi sia consentita questa formula abbreviativa — comporta una ricollocazione dell'esperienza teatrale, che tenga conto del suo anacronismo istituzionale. Ci eravamo abituati a considerare il tema *destruens* dell'anacronismo teatrale nel registro delle poetiche, da Copeau in poi; ora, questo spostamento nel registro delle condizioni oggettive non può che rendere più interessante il discorso, avvalorando ulteriormente gli sforzi del teatro non istituzionale: poi-

¹¹⁶ Secondo P.P. Giglioli (vedi l'introduzione al cit. *Modelli di interazione*), nemmeno Goffman considera il soggetto in senso globale: a volte egli parla di attore, ma intende personaggio; di solito considera l'individuo dall'esterno, senza misurarsi con la sua psicologia: «In linea [...] generale l'antipsicologismo di Goffman mi sembra responsabile di una serie di carenze del suo modello drammaturgico. Sebbene descriva con molta cura e minuzia le tecniche sceniche attraverso le quali le persone proiettano il loro *self*, egli infatti non ci dice niente sul perché un *self* venga scelto a preferenza di altri» (pp. X, XIII, XVIII e XXXIII).

¹¹⁷ P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979), Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 478-479.

ché il cinema, la televisione e tutte le post-modernità spettacolari hanno reso anacronistico il «teatro», teatro che conta sarà sempre più quello in grado di ridarsi, di volta in volta, un suo tempo e una sua sociologia. Il che lo aiuterà ad affrancarsi da quel complesso d'inferiorità verso il «sociale», che tanto lo ha condizionato nel nostro secolo.

La seconda teatral-sociologia, dal canto suo, comporta una maggiore responsabilizzazione sociale. La sua idea base — che l'uomo è fondamentalmente soggetto di un «ordine sociale [...] costituito attraverso l'interazione» simbolica — non può non rimettere al centro il rapporto individuo-potere (purché, naturalmente, essa non degeneri in forme di qualunque struttura: ad esempio, nell'equazione società dello spettacolo - inesistenza del sociale). Si può spiegare, così, la presenza in *Life as Theater* di premonitori saggi di battaglia, come quelli di Berger, in cui si anticipano le questioni dell'«identità debole»¹¹⁸, o quello di Gusfield che, nel '63, anticipò vari temi di *Potere e complessità sociale* di Luhmann¹¹⁹.

La distinzione delle due teatral-sociologie permette, inoltre, di richiamare in causa Fontana. In questa ottica, come non concordare con la sua premessa, che sono le discontinuità e le asimmetrie le cose più interessanti nel rapporto del teatro con la sociologia? Ed è un peccato che egli si sia poi così palesemente contraddetto, elaborando l'immagine combinatoria del Cristo-Pulcinella, presunto cadavere nell'armadio della storia nazionale¹²⁰.

¹¹⁸ Su questi temi, vedi l'intelligente messa a punto di C. Pianciola, *L'identità debole* (in «Linea d'ombra», febbraio 1985), stimolata soprattutto da due volumi dell'83: AA.VV., *Complessità sociale e identità*, Milano, Franco Angeli; e *Identità*, a cura di L. Sciolla, Torino, Rosenberg e Sellier. Se ne ricava fra l'altro, sulla scia dello stesso Berger, l'immagine di un passaggio, come di un andare oltre la distanza dal ruolo: «Non si produce [oggi] solo disintegrazione del tipo di identità 'forte', ma un nuovo tipo d'identità 'debole', flessibile, aperta al mutamento, intimamente differenziata e riflessiva, che considera provvisoria e reversibile ogni scelta, si fa soggetto di 'differenti biografie' al limite, ma solo al limite, della dissociazione patologica».

¹¹⁹ Il saggio antologizzato di Gusfield afferma che il «processo politico» ha anche una vita simbolica, non basata su bilanciamenti economici e patti sociali, bensì su «gesti di coesione e su gesti di differenziazione»; i quali sono da leggere anzitutto a livello di comunicazione, in quanto il ritmo della rappresentazione è più veloce di quello dei rapporti sociali. Per i riferimenti, vedi *Life as Theatre*, cit., pp. 202, 249, 204, 243 e 253.

¹²⁰ Corpi vuoti posseduti dai discorsi e dalle censure, sembianti di pura comunicazione, *immagini*. Questa l'umanità stigmatizzata da Fontana. Donde i suoi sforzi, da un lato, di delegittimare le politiche e le strategie rappresentative, financo quelle trasgressive (perché anche «il sacro di trasgressione è un'astuzia del discorso del potere») (A. Fontana, *La scena*, cit., pp. 798-799); e, dall'altro, di ricomprendere nel quadro anche l'umanità dominante, perché per gli stessi persecutori, per i giudici, la capacità di simulazione è il «pericolo più terribile» (A. Fontana, *Le intermittenze della ragione*, in *Io, Pierre Rivière*, a cura di M. Foucault, Torino, Einaudi, 1976, p. 304).

Arrivati alla conclusione della terza parte, la più faticosa del nostro studio, non possiamo dire di aver ampliato il sapere positivo di Gurvitch e Goffman. Le idee-forza delle loro soluzioni restano il nostro principale orientamento. E tuttavia non vi è dubbio che, in termini di atteggiamento, il nostro discorso è progredito.

Non siamo più disturbati, ora, dal fatto che le intenzioni teatral-sociologiche tendono automaticamente a deviare. Saremmo sorpresi, al contrario, se risultati teatrali raggiunti per via sociologica e risultati sociologici raggiunti per via teatrale riuscissero a sommarsi. Epperò saremmo del pari sorpresi se i nuovi Schechner non parlassero più di scienze umane e i nuovi Duvignaud di teatro, ovvero se gli autori-continuatori, pur sapendo di scottarsi le dita, non cercassero di metter le mani nel piatto altrui. Abbiamo imparato che il rapporto teatro-sociologia va pensato, oltre che come un problema, come un'urgenza.

Dunque, non c'è contraddizione fra l'impossibilità di costituire un'unitaria cultura teatral-sociologica e il fatto che singole esperienze, proiettate in tal senso, hanno offerto degli effettivi risultati. In tali esperienze solo un lato era illusorio: quello che continua appunto a illudere sociologi e teatranti, di generazione in generazione, sulla possibilità di una scienza combinatoria. Smontata questa illusione — che è poi l'illusione di tante terapie psicodrammatiche e animazioni teatrali — riportato il discorso negli ambiti distinti della sociologia e del teatro, le esperienze fatte tornano naturalmente preziose.

Inoltre, abbiamo imparato a considerare le identità della sociologia e del teatro per il loro fisiologico stato di crisi. Perché al di là delle combinazioni di superficie, del teatro-servizio pubblico e della società dello spettacolo, al di là di queste e altre retoriche, è lo stato di crisi che spinge oltre le chiusure disciplinari: è un fatto che, per rispondere alle domande dell'istituzione teatro, in vari casi bisogna passare per il non teatro; e lo stesso è per le domande dell'istituzione sociologia.

Ultima e più importante acquisizione, quella delle due teatral-sociologie e della loro discontinuità. L'idea della discontinuità non ci consente solo di teorizzare — come abbiamo appena fatto — l'esistenza di due distinte teatral-sociologie; essa ci consente anche di attribuire pari dignità alla teatral-sociologia più debole, quella del teatro. E non è poco. È una svolta. La ricostruzione storica prima delineata ha mostrato inequivocabilmente che è stata la sociologia a «inventare» l'istanza teatral-sociologica; che il teatro si è limitato a intervenire di tanto in tanto,

nel '20, nel '50. La sociologia ha avuto più necessità della combinazione teatral-sociologica. Il teatro ha potuto farne a meno fino ad anni recenti, quando il suo ormai palese anacronismo ha reso indilazionabile un suo recupero di senso. E a quel punto, però, anche il teatro ha sentito la teatral-sociologia davvero come una necessità.

Ora, il sapere teatrale, differentemente dal sapere sociologico, non funziona per livelli di assestamento, non ha nemmeno un vocabolario per mediare le idee delle sue diverse scuole. Esso si decanta a contatto diretto delle esperienze sceniche e, solo così facendo, crea le condizioni per spaziare teoricamente. Pertanto, i casi combinatori che ci prepariamo ad analizzare, perché per lo più provenienti dal sapere teatrale, sembreranno più empirici. Di fatto, però, dovranno essere considerati come i casi precedenti, interessanti per l'insieme del discorso.

IV

I due rapporti. Alcuni esempi degli anni '70

Cominciamo con un'esperienza realizzata nei primi anni '70 da uno psicologo americano, deciso a dimostrare l'inesistenza di un preciso confine fra salute e malattia mentale. Il professor Rosenhan e sette collaboratori, non tutti psicologi, si presentarono alla spicciolata presso diversi ospedali dicendo di aver sentito delle voci come «vuoto», «falso», «sordo», ma senza esagerare nella finzione. Contro ogni attesa, furono tutti internati e, benché subito dopo tornassero a un comportamento normale, continuarono a essere internati. Solo i veri pazienti mentali sospettarono qualcosa; medici e infermieri, invece, ritennero recitato il comportamento normale e, quando finalmente decisero di dimmetterli — dopo periodi di degenza da 7 a 52 giorni — sentenziarono: schizofrenia in regresso.

Questo esperimento-spettacolo svelò negli psichiatri una preoccupante inclinazione a vedere le cose peggiori di quello che sono e, soprattutto, una specie di assuefazione alle decisioni arbitrarie: tema teoricamente, oltre che empiricamente, rilevante. Tanto più che, reso pubblico il fatto, seguì una controprova ancor più impressionante, organizzata — si badi — da uno staff ospedaliero sicuro di scoprire i falsi malati. In questa occasione, nei giorni concordati, non si presentò all'ospedale

nessun collaboratore di Rosenhan eppure, in accettazione, molti nuovi pazienti mentali furono sospettati di simulazione. Dunque, erano o non erano malati? Fu possibile così ipotizzare che 20 casi su 100 fossero malgiudicati, in sede di accoglienza psichiatrica.

L'esperimento Rosenhan rimanda evidentemente alla teatral-sociologia di parte sociologica ma, senza il sapere degli *happenings*, non si sarebbe certo svolto con tanta limpidezza (limpidezza non prevista nemmeno dagli esperimenti auspicati da Gurvitch, che sarebbero dovuti nascere da istanze metodologiche). E dell'influenza teatrale sull'episodio, è sintomatico anche il fatto che Rosenhan non volle poi costruirvi sopra una teoria ¹²¹.

Di tipo teorico è stata, invece, la problematizzazione operata recentemente dalla etnometodologia, tendenza post-sociologica (o «in margine alla sociologia») costituitasi, fra l'altro, con il contributo di studiosi dell'approccio drammaturgico (come David Sudnow e Jack Douglas) e, in parte, dell'ultimo Goffman. L'etnometodologia ha radicalizzato la critica del determinismo sociologico, fino a delimitare la sua attenzione alle «pratiche» e ai «metodi impiegati dagli attori per conferire un senso alla vita sociale»: non più distaccati modelli interpretativi o deduttive costruzioni dall'alto, non più l'istituzione e l'antistituzione che litigano in nome del sapere sociale, bensì singoli momenti di coesistenza dello studioso con il suo soggetto (se mai, rafforzati teoricamente da richiami non sociologici: per esempio, alla storia globale o al pensiero genealogico) ¹²². Ora, non è un caso — credo — che anche il teatro di gruppo degli anni '70 abbia cercato la sua identità con logica analoga, riconoscendosi in delimitati incontri interumani. Sia la etnometodologia, sia il teatro degli anni '70 hanno dimostrato che «la stessa norma e la stessa situazione possono essere costruite in maniera assai diversa dagli attori», e che, pertanto, qualsiasi presa di contatto deve partire dal senso dell'individualità: da posto a posto e da attore ad attore.

Terzo e più significativo esempio, quello direttamente teatrale di Grotowski. Jerzy Grotowski non ha costruito la sua posizione a ridosso dei dibattiti teatral-sociologici, interloquendo con essi: egli ha

¹²¹ Il rendiconto di Rosenhan, apparso per la prima volta in «Science», il 19 gennaio 1973, può essere letto anche nell'antologia di Brissett e Edgley, *Life as Theatre*, cit., pp. 302 sgg.

¹²² Cfr. *Etnometodologia*, a cura di P.P. Giglioli e A. Dal Lago, Bologna, Il Mulino, 1983; vedi in particolare, l'introduzione degli stessi, p. 21 e per i richiami a Braudel e Foucault pp. 34-35.

rifatto il discorso da capo, su basi sue, più sicure (anche se qualche volta altrettanto fragili), evitando i contagi, scoprendo e riscoprendo con le sue sperimentazioni. È partito esplicitamente dalla crisi del teatro (a differenza dei teorici della società dello spettacolo) e, restando un maestro di teatro, ha riconosciuto tale crisi interessante per l'uomo in generale. Così, è arrivato a costituire quella che definirei la prima, effettiva teatral-sociologia di parte teatrale; cioè: anziché una cultura d'incrocio, una cultura teatrale attiva all'incrocio fra teatro e scienze dell'uomo, dotata di originalità anche rispetto alle più pertinenti teorizzazioni del passato.

Il Brecht del '27 aveva aperto una prospettiva simile alla sua, almeno in parte; ma l'aveva subordinata all'affermazione del teatro epico, tant'è vero che poi l'aveva chiusa, una volta conquistato il diritto di parola. Checché se ne pensi, Grotowski ha dato prova di una maggiore problematicità rispetto alla sfera sociale. A differenza di Brecht, fatta la sua rivoluzione teatrale, Grotowski non ha voluto saperne di governare e ha rilanciato la posta, occupandosi — sempre da teatrate — dei rapporti uomo-ambiente, uomo-uomo, io-sé, tradizione-comportamento. E qui si potrebbe riscontrare un altro rapporto di somiglianza: questa volta, con la scuola fenomenologica, con le indagini di Berger sulla «pluralizzazione dei mondi di vita» ¹²³; ma Grotowski non appare riconducibile all'altro del teatro, perché la sua indagine va alle fonti, all'apparire, al seme teatrale ¹²⁴, e nell'ambito del teatro si è espressa la sua influenza. (Al punto che, dopo le sperimen-

¹²³ Colpisce il fatto di trovare in Grotowski un'immagine che Berger ci ha già comunicato: «abbandonare la grotta e [...] uscire in piena luce; è come se qualcuno per anni interi si fosse nascosto da qualche parte in un angolo, in cantina, in un sotterraneo; ed ecco uscisse» (J. Grotowski, *Ciò che è stato*, in «Sipario», XXXV (1980), n. 404, numero monografico dedicato a Grotowski. Da una dichiarazione rilasciata nel 1970).

¹²⁴ E non va al manifestarsi del teatrale nel sociale: movimento tipico, da un lato, di Goffman e, dall'altro, di Moreno. Sembra utile, per motivare questo giudizio, un riscontro con la teoria goffmaniana dello straripamento: «i partecipanti — ha scritto Goffman — straripano rispetto a una definizione della situazione», quando questa è già stata superata; per esempio, da invitati, scoppiano in una risata «esplosiva» e contagiosa, quando si è «screditato» il formalismo del ricevimento cui stanno partecipando. Goffman appare interessato al comportamento degli attori nell'«attimo in cui si trabocca» (cfr. E. Goffman, *Espressione e identità*, cit., pp. 58-59). Grotowski invece, affrontando un tema del genere, avrebbe cercato di capire il passaggio dall'«irrelevanza» allo «straripamento», per individuare la fonte dello straripamento; li avrebbe collocato il suo osservatorio teatrale. Per quanto riguarda il rapporto con il «teatro» di Moreno e simili, Grotowski stesso ha detto: «lo psicodramma è esattamente il contrario di quel che facciamo noi, insegna a recitare bene i ruoli sociali» (*Grotowski: venti anni di attività*, a cura di U. Volli, in «Sipario», n. cit.).

tazioni microrganiche di Grotowski, la vita macrorganica del teatro è restata la stessa, ma non se ne può più parlare come prima).

L'azione grotowskiana ai confini del teatro si è impegnata esplicitamente a difendere la sua identità di parte teatrale. In una conferenza retrospettiva — riferendosi alla sua rottura col teatro di allestimento, avvenuta fra il '63 e il '68 — Grotowski ha detto: «E allora noi abbiamo scoperto che quel che è più necessario non è avere la consapevolezza di recitare, ma proprio il contrario, che si deve rinunciare a recitare; che nella vita si recita, che ogni naturalità, tutto il naturale del nostro comportamento quotidiano, negli uffici, nei caffè, con gli amici, in verità è recitazione, niente di più, e che abitualmente nel teatro si studia come recitare ancora di più, come rendere la recitazione più ricca. E noi abbiamo trovato che bisogna rinunciare a recitare». Una posizione del genere, se assunta solo in termini metodologici, avrebbe potuto accompagnare Grotowski nella schiera dei goffmaniani analisti del gioco, delle riunioni e delle ritualità. Non è stato così. Anzi, da artista dell'osservazione, egli ha trovato l'esempio buono per distinguere gli ambiti della sociologia e del teatro, dal punto di vista del teatro: «Per esempio chi è Calibano ne *La tempesta* di Shakespeare? Chi è quell'essere condannato alla mancanza», che possiede solo la forza dei suoi muscoli? «Se lo analizzassimo, avremmo a che fare con la coscienza di classe allo stato puro [...]. Ma vi permetterà di confrontarvi con questo l'esperienza della vostra vita, la vostra ferita sociale, non un qualche trattato di sociologia. Il trattato sociologico è efficace nel campo della sociologia. Ogni cosa è efficace dall'interno della sua sfera d'azione». Donde il chiarimento grotowskiano della specificità teatrale: «Diciamo che nella vita siamo talmente abituati a nasconderci, che il fatto di non nasconderci è quasi un miracolo»¹²⁵. Alla possibilità dei «miracoli», provata sulla propria pelle, si applica l'esperienza di Grotowski.

Obiezione: ma come riferire anche al sociale una linea di ricerca tanto individualizzata? Risposta: Nietzsche, ponendo a se stesso un analogo quesito, scrisse in apertura della *Gaia scienza*: «Non amo avere il prossimo vicino: / Se ne vada lontano e sulle alture! / Come, altrimenti, può essermi stella?».

¹²⁵ La prima citazione è tratta da una conferenza tenuta da Grotowski nel 1975, all'università di Roma (*Cronologia dell'attività del Teatro Laboratorio*, a cura di R. Molinari, in «Sipario», n. cit.); le altre citazioni sono tratte da *Ciò che è stato*, ivi.

E in termini teatrali la risposta avrebbe potuto essere non meno perentoria: l'esperienza del teatro, nella storia, si è sempre misurata col sociale per il tramite dell'individuale, nonostante le reiterate accuse di immoralità e di misticismo per questo risollevate, di epoca in epoca, dagli incompetenti.

Dopo Gurvitch e Goffman: Grotowski

La soluzione Goffman ci aveva parlato del vecchio teatro di finzione, per servirsene da impalcatura nelle indagini di sociologia faccia a faccia. La soluzione Gurvitch ci aveva parlato di un teatro di raddoppiamento della vita, da attivare come laboratorio per analisi sociologiche del profondo. Ora il Grotowski dell'80 ci sta parlando di una società di finzione, che produce per contrasto un bisogno profondo di altri contatti faccia a faccia: «germe» di «superamento della maschera sociale».

Il «post-teatro» di Grotowski¹²⁶, rovesciando l'ordine comparativo del teatro e della società secondo Gurvitch e Goffman, ha individuato una consonanza sommersa fra teatro e vita, pregnante e urgente da scoprire. Non ha detto semplicemente, come Fersen: il teatro non è «convenzione», ma spazio visionario, ritualità e trance. Ha inteso piuttosto che lo scacco del teatro fra virgolette mette all'ordine del giorno tanto un'impotenza, quanto un archetipo; e che il prevalere dell'una o dell'altro dipende dalla nostra capacità di sperimentare. (Per questa vocazione sperimentale la via di Grotowski, benché non priva di seguaci sistematizzatori — di «ispettori spirituali» per dirla con Grotowski stesso — non ha ceduto alla tentazione della cultura

¹²⁶ Traggio la definizione di «post-teatro» da un libro accreditato da Grotowski stesso: J. Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, London e New York, Methuen, 1985. La Kumiega ricomprende sotto il titolo «Sezione III: Post-teatro» tutta l'esperienza grotowskiana dall'inizio del parateatro (1970) a oggi. Nel prosieguo, comunque, continuerò a usare anche la definizione «teatro di Grotowski», perché la sua ricerca degli ultimi quindici anni — è ancora la Kumiega a dirlo — pur esprimendosi in un «contesto» extra-teatrale, non si è distaccata dalla precedente «essenza». Post-teatro, dunque, come sottrazione della pratica teatrale alle convenzioni dell'arte (convenzioni di luogo e drammaturgiche in genere); e, quindi, come riaffermazione della «ricerca di autenticità nel processo teatrale», una volta superati gli «impedimenti» di ruolo: teatro senza più attori, spettatori e regista (Cfr. J. Kumiega, *The Theatre*, cit., pp. 145-156). Coincidenza interessante: così come si è cominciato a parlare di *post-teatro* a proposito di Grotowski, gli etnometodologi hanno denominato la loro ricerca *post-sociologia*.

combinatoria, godendo di un destino diverso rispetto alle soluzioni di Gurvitch e Goffman).

Niente riferibilità a Grotowski, senza sperimentazione; perché l'ipotesi grotowskiana risulta impensabile senza una riduzione all'osso (nonostante il suo coefficiente di idealismo) dei principi positivi, a cominciare da quello dell'integrità dell'uomo, ch nella vita l'uomo risulta «diviso»¹²⁷.

L'uomo diviso di Grotowski non un frammento, una faccia del comportamento sociale, come il soggetto di Goffman. Piuttosto, direttamente struttura del quadro sociale, microcosmo dell'umanit, alla cui individuazione Grotowski giunto per successive eliminazioni del superfluo teatrale.

Grotowski non ha voluto ancora fare il punto. Dopo *Per un teatro povero* — 1968 — non uscita una sua nuova opera chiarificatrice. Sul suo ultimo quindicennio di ricerche si sono accumulati scritti importanti, ma occasionali. Non solo: Grotowski ha cambiato intenzionalmente e di continuo terminologia analitica, in modo che nessuno potesse sovrapporre un pensiero riassuntivo alle sue esperienze concrete. Stante questa situazione, ci guarderemo dalla tentazione di sistematizzare a nostra volta, limitandoci ad approntare un elenco di temi grotowskiani, riguardanti per lo pi la teatralit individuale (ma riferibili anche al teatro tradizionale)¹²⁸.

Una «vecchia storia tibetana», narrata del nostro autore, potr delimitare il campo dell'elenco, alla luce del principio prima ricordato dalla possibilit dei miracoli.

«Un uomo [...] ha fatto un pellegrinaggio in India per visitare [...] il luogo dove Buddha ha iniziato il suo insegnamento. Sua madre lo aveva pregato di tornare con una reliquia, ma lui se ne era dimentica-

¹²⁷ Non possibile — afferma Grotowski — presupporre un individuo cosciente della propria espressione, perch «l'uomo diviso fra colui che ha la coscienza e colui che fa l'espressione» (*Grotowski: venti anni di attivit*, cit.), e non possibile nemmeno un completo rovesciamento della finzione. Dopo aver ribadito che nella vita si fa troppo teatro e che si diventa nevrotici a recitare i ruoli sociali, Grotowski si domanda: ma possibile non fare scenografia degli stessi ambienti post-teatrali, siano essi una strada, un prato o una foresta? Ma possibile rinunciare a recitare?

¹²⁸ Quanti attori tradizionali sono vissuti e morti di teatro, lavorando e parlando, mangiando e ancora parlando solo di teatro, come se la societ non esistesse. Grotowski ha mostrato che non c'era «cretinismo» sociale in questo e che il male, piuttosto, stava nel fare un cattivo teatro: chi fa del buon teatro non pu non confrontarsi, seppure indirettamente, con il «resto della vita».

to». Ora, di ritorno, si ricordato; ha visto «il dente di un cane [...] sotto i suoi piedi, lo ha preso ed entrato in casa». «Madre» — ha detto — « il dente di Buddha». La madre lo ha tanto considerato che «dopo un anno tutti hanno notato che il dente del cane era circondato da un alone luminoso».

Questa storia non appartiene alla nostra *Mind-Structure*; ma in essa c' pi che una parabola edificante, c' la rivelazione della madre che, con la sua credenza non realistica (e perci teatrale), cancella il sotterfugio del figlio. «C', quindi, l'aspetto di una certa onest che gioca un suo ruolo»¹²⁹; e c', di conseguenza, il fatto che la *Mind-Structure*, oltre a far capire, pu anche impedire la comprensione.

Ora, quali dimensioni teatrali risultano implicitamente collegabili a un miracolo siffatto? E quali interessi di confine potranno venirne anche per la sociologia? In rapporto a queste domande, mi sembra possano essere selezionati i seguenti temi, ricorrenti nelle diverse fasi del lavoro di Grotowski¹³⁰.

— Tema principale: i processi fisici degli attori permettono di leggere qualcosa in pi nelle azioni quotidiane di tutti. In questa direzione, lo sperimentatore pu trovare indizi e risposte in una intera messe di fenomeni teatrali: un fittissimo intreccio di elementi personali e interumani corre fra l'individuo-attore e il teatro-spettacolo. Indizi e risposte possono venire soprattutto dalla differenza delle tradizioni teatrali, cio dall'osservazione delle *tecniche*, dei *rituali*, degli *stati di coscienza*.

Analizziamo brevemente questi temi conseguenti.

— Le tecniche possono essere di vario tipo, ed sintomatico che le meno accertabili siano proprio quelle cui si dedicata la «sociolo-

¹²⁹ J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, dispense non rivedute dall'autore, Universit di Roma, Istituto del Teatro e dello Spettacolo, s.d., pp. 45, 46 e 54.

¹³⁰ Non si dimentichi che Grotowski non ha mai parlato di teatral-sociologia. Delle fasi del suo lavoro invece, egli ha parlato, individuandone tre, successive al suo primo orientamento «romantico». La fase della pratica di laboratorio e del teatro povero, negli anni '60: realizz allora spettacoli di partecipazione, da lui stesso definiti di fortissimo interazionismo. La fase del parateatro, negli anni '70, quando il suo interazionismo impar a fiorire fuori dalle strutture e dai ruoli teatrali, con sviluppo delle tecniche personali (qui «non c' divisione fra coloro che agiscono e gli osservatori: tutti i presenti sono — in varia misura — partecipanti attivi») (J. Grotowski, *Ipotesi di lavoro*, in «Sipario» n. cit.). La terza fase, quella in corso, in cui Grotowski sta cercando prospettive pi personali: «Il teatro delle fonti qualcosa fra l'artigianato e l'esperimento scientifico: crea le condizioni, evoca il 'testor', i testimoni che, entrando in esso, controllano se funziona, oppure no. un po' come il lavoro del ricercatore» (*ibidem*).

gia del teatro»: perché tanta attenzione per le feste storiche, dal momento che la documentazione corrispondente tace delle caratteristiche tecniche degli spazi e degli attori ¹³¹?

— Le tecniche personali costituiscono l'ambito di maggior originalità del teatro, perché le stesse analisi di sociologia interazionista, che sono le più vicine alle tecniche personali, non considerano lo stato di solitudine e, inoltre, dimenticano che il livello interumano non è solo di tipo comunicazionale o comportamentale, ovvero che la persona è tale anche in quanto esprime o si esprime in un certo modo. Su questo il teatro ha da insegnare. Si pensi alla valorizzazione del livello personale dei partecipanti nel parateatro (la sperimentazione «post-teatrale» svolta da Grotowski negli anni '70): «il nostro obiettivo è che l'essere umano possa [...] raggiungere uno stato di intensità e di evidenza, e una forte esperienza di quel che gli accade» ¹³².

— Ci sono poi le tecniche delle origini. Esse mettono l'accento sui processi, anziché sugli uomini, perché l'osservazione dell'uomo concreto, in sé, è disturbata da dominanti psicologiche. Dunque, il riferimento va qui alle tecniche «che sono state sviluppate in certe culture da molte generazioni». Queste tecniche, se ricomprese e interconnesse, rivelano che il distacco dell'uomo dalle proprie energie interiori è lo stesso che impedisce una ricca percezione diretta dell'esterno da sé; laddove la sociologia tende a dimenticare che, sotto ai condizionamenti di ruolo e alla standardizzazione sociale dell'intelligenza umana, esiste una vita virtuale della percezione che può essere riavviata. L'attuale sperimentazione grotowskiana, il teatro delle fonti, con le sue procedure drammatiche (atte a svolgersi per azioni) ed ecologiche sta funzionando da laboratorio di questa riattivazione ¹³³.

— L'aspetto rituale, nell'ottica di Grotowski, corrisponde al non personale. Ma a differenza di quanto sembrerebbe, sollecita interessi prevalentemente soggettivi, perché le sue radici collettive si sono disperse: anche dove il rituale si è cristallizzato in cerimonie, non ne rimangono che labili forme di vita reale. Con il fatto rituale, perciò,

¹³¹ Cfr. J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, cit., pp. 299-300.

¹³² Grotowski: *venti anni di attività*, cit.

¹³³ *Ibidem*, e J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, cit., pp. 2 e 35. Prima di approdare al teatro delle fonti, il lavoro parateatrale aveva conosciuto una «seconda fase» di sviluppo (1975-1979), caratterizzata dalla realizzazione di importanti «Progetti internazionali» (Cfr. J. Kumięga, *The Theatre*, cit., p. 198).

il teatro ha un rapporto ambiguo, meno facile di quello della sociologia-antropologia e, comunque, più legato al dopo-rito, alle conseguenze mentali che possono derivarne per i partecipanti.

— Con gli stati di coscienza si torna a un fulcro del sapere teatrale. «Nella nostra cultura la coscienza è legata ai processi mentali e questo fa sì che l'ego è come il centro della coscienza, [...] un centro che è estremamente condizionato dall'educazione e dalle condizioni sociali». Ma c'è poi la coscienza trasparente, che corrisponde «piuttosto [a] una relativa abdicazione dell'ego: [...] il centro della mentalità che è socialmente formato comincia a percepire un altro spazio o uno spazio più vasto, comincia a vedere che non è il centro unico, che anzi forse c'è un centro più importante». L'esperienza teatrale sa che ciò non ha a che fare con stati allucinogeni, di metaforismo percettivo, bensì con condizioni di più pregnante percezione, come quando si è all'«uscita da un sonno immediato e profondo» ¹³⁴.

La coscienza trasparente, corrispondente allo stato di grazia dell'attore, non può essere descritta. Tuttavia, è essenziale che la sociologia ne consideri l'esistenza, perché la vigilanza di un uomo può arrivare a percepire, con la stessa intensità, i propri pensieri e la presenza di altri.

Recentemente ha affermato: «È molto raro che si possano trovare le due giustificazioni insieme, quella sociale e quella personale» ¹³⁵. Esistendo di fatto questo aut-aut, la scelta grotowskiana del personale, come punto di partenza per l'analisi dei fenomeni umani, non è dipesa da altro — in ultima analisi — che dalla minore decifrabilità dei fatti sociali; punto di vista, questo, che mi sembra colleghi Grotowski ai settori più innovativi della dissidenza est-europea (ma in merito non vorrei dire di più, per il pudore grotowskiano verso l'argomento).

E un discorso analogo potrebbe farsi per la sua anomala idea di trasformazione, solo apparentemente elitaria: stando nella corrente — ha osservato Grotowski — ci si illude di essere con la vita, di trasformare di più, mentre nel concreto si assorbono più esaltazioni convenzionali; «l'attività della nostra istituzione», il Teatro Laboratorium,

¹³⁴ J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, cit., pp. 95-96. Cfr. anche p. 188.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 239.

da sempre «si è andata collocando *complementarmente* — ovvero come se fosse in contraddizione — rispetto alle tendenze esistenti nella cultura». Prima «eravamo lo specchio blasfemo della realtà. Nel periodo dei movimenti di massa della controcultura abbiamo dato inizio agli incontri interumani individualizzati [...]. Nel periodo della privatizzazione della vita: un aprirsi sempre più ampio [...]. Nell'epoca della medusa» abbiamo riaffermato la pratica, «il lavoro su di sé, con gli altri», il laboratorio ¹³⁶.

Il teatro ha dimostrato, così, di poter andare al di là dei suoi confini rappresentativi, e il suo interesse all'irrepresentabile si è rivelato corrispondente anche agli interessi delle scienze umane.

Il teatro produce società, aggiunge

La sociologia del teatro può acquisire un altro senso, oltre quello scontato connesso alla lettura sociologica dei fenomeni teatrali. Può stare a significare che il teatro è atto a svolgere una *sua* azione sociologica.

La sociologia del teatro fra virgolette parte dalla convinzione che la società è l'elemento nutritivo del teatro e che, pertanto, tutti gli stadi della vita teatrale sono analizzabili in rapporto al sociale. Attenzione: questa convinzione è condivisa un po' da tutti, tanto è vero che anche la mentalità delle avanguardie si è assuefatta a misurare lo stato del teatro con lo stato della società: tale società tale teatro. Ma se così fosse, perché mai i teatri votati al sociale — quelli socialisti, quelli del servizio pubblico, quelli dell'animazione — sarebbero diventati tutti istituzionalmente servili?

Non c'è dubbio: il teatro dell'impegno non è la stessa cosa dell'impegno del teatro. L'impegno del teatro respira di un respiro più profondo di quello della società contingente: il suo rapporto privilegiato — direi — è con le mentalità e con i modi di vivere sedimentati nel tempo. Ed è questo, finalmente, che ci consente di nominare l'elemento nutritivo: la civiltà, la quale sollecita il teatro a esprimere l'indeterminatezza delle cose, al di fuori della prevedibilità sociale, dei

¹³⁶ J. Grotowski, *Ipotesi di lavoro*, cit.

meccanismi del comportamento, dell'interazionismo basato sui ruoli e sui doveri collettivi ¹³⁷.

D'altro canto, è ugualmente innegabile che la società è il luogo effettuale degli spettacoli, come dimostra il fatto che i rapporti di fruizione variano da città a città, da teatro a teatro, dal centro alla periferia (e per cui il teatro dell'impegno sociale potrebbe essere definito come il più ottimista sull'effettualità dei suoi spettacoli).

L'esperienza generale del teatro sembra svolgersi, dunque, sulla base di due entità non coincidenti: la civiltà e la società; l'una nutre, l'altra contiene i risultati spettacolari; e quando prevale la seconda sulla prima, vuol dire che il teatro si sta ammalando, com'è stato malato il teatro occidentale degli anni '40 e '50. Ma non è bene nemmeno che stravinca la prima entità: i trionfi del teatro di civiltà comportano una eccitazione rituale senza futuro, come nell'ultimo teatro all'antica italiano. In ogni caso, un teatro capace di incidere non può che essere nutrito di valori di civiltà. Scriveva il Grotowski di *Per un teatro povero*: «Affinché dal confronto con l'attore lo spettatore sia indotto all'autoanalisi, deve esserci un terreno comune preesistente in entrambi, qualcosa che può essere profanato con un gesto o adorato insieme. Perciò il teatro deve aggredire i così detti complessi collettivi della società» ¹³⁸. E perciò — aggiungerei — per pensare all'azione sociologica del teatro, occorre partire da questo dislivello civiltà-società, segno in fondo analogo alla dimensione di discontinuità propria alla teatral-sociologia dei sociologi.

L'azione sociologica del teatro si costituisce anzitutto durante le prove ¹³⁹, quando il gruppo dei teatranti coesiste a distanza con la società esterna, esprimendo uno sforzo di autonomia. Per questo nel

¹³⁷ Il concetto di civiltà, che appartiene alla categoria dei concetti supremamente ambigui, ma necessari, è usato in questa sede nell'accezione esplicitata da F. Braudel nel primo capitolo del *Mondo attuale* (1963), Torino, Einaudi, 1966: «una civiltà abbraccia spazi cronologici assai più vasti di una data realtà sociale» (p. 35); epperò la nozione di civiltà «non può mai venire astratta» dalla nozione di società (p. 32); le «fondamenta» dei sentimenti e degli atteggiamenti collettivi «danno alla civiltà un volto particolare, una particolare natura» (p. 46). Il rapporto elettivo della vita teatrale con la natura delle civiltà deriva forse dal fatto che il teatro, proprio per il carattere effimero dei suoi spettacoli, è come costretto — pena l'oblio — a portare con sé il suo passato; il quale, pertanto, continua a interferire con l'autocoscienza sociale, inoculandovi più antichi principi di realtà.

¹³⁸ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 51.

¹³⁹ Ha scritto Schechner: «L'azione rituale essenziale del teatro ha luogo durante le prove» (R. Schechner, *La teoria della performance 1970-1983*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 146).

Novecento, sempre, il nuovo teatro ha avuto bisogno di dilatare il lavoro preparatorio: a durate di vari mesi, di anni. Nel laboratorio delle prove ogni possibilità espressiva è ricondotta in un'altra serialità di vita: dalla società del quotidiano al non quotidiano, dimensione di civiltà da cui postulare un'altra quotidianità.

Lo spettacolo d'arte che ne fuoriesce conserva quindi nel suo cuore, «celato» — per dirla ancora con Grotowski — l'altro «contesto».

Altro processo sociologico: quello dei gruppi teatrali che si rendono conto di essersi isolati dalla vita, per un eccesso di fedeltà alle loro tradizioni (a teatro le tradizioni sono necessarie, ma non sufficienti a dare vita), e che quindi, per non rimanere soffocati, decidono di abbassare il loro livello formale, di ridurre al minimo il loro quoziente di «teatro». Verificando il loro lavoro per le strade, in temporanei radicamenti o in serie di *happenings*, questi gruppi riverificano in realtà un rapporto di civiltà, al contatto di un sociale osservato con partecipazione non ordinaria. È un contatto-ricerca che viola i confini convenzionali del teatro e della società; è un farsi carico di pregnanti interazionismi¹⁴⁰. Quei teatranti, che riducono la loro complessità formale per porsi nelle condizioni di riscoprire, di captare leggi micro-espressive non esaurite, risultano a vista parenti dei sociologi antifunzionali, che cercano nei rapporti faccia a faccia non pregiudicati flussi comunicazionali.

Il dislivello civiltà-società produce azione sociologica anche in rapporto ai microprocessi del lavoro dell'attore: è sociologicamente interessante capire come il teatro riesca a separare il superfluo dall'essenza dell'azione, oppure come un corpo di uomo arrivi a diventare — eliminando il di più — «corpo-vita», «corpo-memoria», corpo di attore. Il lavoro dell'attore, arte di opposizione alla dispersione quotidiana, sa approssimarsi a ciò che è meno contingente nella vita, ai comportamenti sotterranei, alle radici.

In termini estremi, il dislivello civiltà-società può spingere al «grande operato» di cui ha parlato Barba: a «straripare al di fuori dei limiti del teatro», a «trasformare il cosiddetto linguaggio teatrale, circo-

¹⁴⁰ Il Living Theatre ha sperimentato più di tutti in questo senso, fino a rischiare di rompere «l'involucro teatrale». «È il rischio che corrono i veri riformatori, coloro che attraverso il teatro anelano a una presenza, un'esistenza differente. Guarda Copeau o Artaud» (*Colloquio con Eugenio Barba*, in F. Quadri, *Il teatro degli anni settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984, p. 63).

scritto allo spettacolo, in esperienza esistenziale che investe la vita quotidiana per intero»¹⁴¹.

Il teatro nutrito dalla civiltà non si limita a riflettere la società; piuttosto, produce società, aggiunge. Per questo non gli è impossibile ciò su cui abbiamo visto fallire le teatral-sociologie sistematizzatrici. All'inizio di questo saggio abbiamo avanzato la tesi che il piccolo, il teatro, possa rapportarsi al grande, la società, meglio di quanto la società possa fare col teatro. L'esito della sfida di Grotowski o del Living Theatre ne è la più pertinente dimostrazione.

Ma guai a dimenticare, poi, che il teatro non è la sociologia: anche i risultati teatrali più alti, se meccanicamente trasposti nel quadro delle scienze sociali, assumono un che di dilettesco. Il teatro, benché in grado di distaccarsi criticamente dalla società, è condannato — come in un mito delle origini — a poter spiegare solo se stesso, solo la socialità che rientra nel suo dominio. Per il resto, esso può prendere atto, può indignarsi ad esempio per le ingiustizie sociali, e far percepire il suo punto di vista nel modo più vivo; ma le spiegazioni sociologiche gli sono vietate.

Per la sociologia è forse — e non a caso — l'inverso. Essa è sempre stata più incline ad analizzare, che a formulare le domande essenziali; anche per questo si configurò staccandosi dalla filosofia.

In conclusione

Nel quadro che ci siamo dati, la sua ricerca non risulta affatto strana e esoterica: Grotowski, partendo dalla periferia del teatro, ha saputo rimettere al centro il rapporto teatro-scienze umane che, nonostante Gurvitch e Goffman, per la sociologia recente apparteneva ormai al catalogo delle questioni superate. Il teatro fluisce, costantemente si riformula, si solidifica simultaneamente in diverse posizioni; in parte poi torna a fluire, in parte torna a uscire da se stesso, per rientrare o per non rientrare in sé. La via di Grotowski ha riattivato il proble-

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 64. Eugenio Barba, principale teorico, e sperimentatore dell'antropologia teatrale, si è occupato tangenzialmente anche del rapporto teatro-sociologia. In uno scritto recente ha affermato: «Il teatro è una doppia socializzazione: come processo e come risultato»; e ancora: «L'esperienza teatrale è per me 'vita' che si manifesta attraverso delle opposizioni: [per esempio], la finzione scenica e la verità esistenziale che mi fa percepire» (E. Barba, *Un pugno di terra*, a cura di P. Giacché, in «Linea d'ombra», novembre 1985).

ma attraverso questa mobilità. Ha favorito la penetrazione fra i teatranti di idee provenienti dalle scienze umane; e ha sgombrato il campo, spiazzando l'egemonismo della nozione di società dello spettacolo, in quanto nozione, al fondo, di base naturalistica¹⁴².

Perciò sulla scia di Grotowski, oltre che di Gurvitch e di Goffman, appare possibile rivalorizzare il rapporto di somiglianza e di sostanziale diversità delle due teatral-sociologie. Il rapporto di somiglianza dice che il ricercatore deve essere inizialmente un po' scienziato e un po' teatrante, perché più l'intreccio delle sperimentazioni sarà fitto, più gli attriti produrranno intelligenza. Il rapporto di sostanziale diversità, invece, raccomanda che a un certo punto ci si dia una sfera di azione ben delimitata, teatrale o sociologica. Altrimenti si rischia di cadere nel generico e di non poter conferire «efficacia» nemmeno alle intuizioni più intelligenti.

Anche in questo caso non si tratta di un chiarimento da poco, perché la realtà — come dicevano gli illuministi — tende a scoprirsi per velarsi di nuovo, per cui è essenziale saperla cogliere per sfere d'azione tecnicamente agguerrite.

Vari sono gli errori di chi sottovaluta la specificità delle sfere di azione. Le scoperte di Goffman e Gurvitch sono state addirittura svilite dall'adesione dei non sociologi. Per quanto riguarda l'esperienza di Grotowski, è sintomatico l'errore dei neofiti che ne hanno enfatizzato singoli aspetti, di ordine ora psicologico, ora rituale, ora comportamentale dimenticando, nell'eccitazione delle scoperte, la sfera del teatro; ma anche gli allievi migliori — a mio parere — hanno sottovalutato la specificità della sfera d'azione, ritenendo di poter agire automaticamente a livelli più che teatrali, interartistici e interscientifici.

Invece, la specificità della sfera d'azione, oltre che logica, è indispensabile. Ad esempio, il ricercatore che agisce ai confini del teatro non dovrà distaccarsi dal sapere teatrale: esso gli servirà da zavorra, quando il desiderio lo spingerà oltre il limite di guardia e i venti di frontiera soffierano per portarlo via a gambe all'aria. D'altro canto, non dovrà essere troppa, la zavorra, perché egli non si stanchi di scon-

¹⁴² Fino a pochi anni fa, quanti critici «aggiornati» pretendevano che non si potesse più far arte senza strumentazioni di nuova tecnologia. Allora non era agevole contrapporsi alla teoria della società dello spettacolo, dato che la sua mancanza di fondamenti scientifici era surrogata con imprestiti filosofici di ogni genere. Tutti sembravano d'accordo. La società dello spettacolo divenne cara perfino alla politologia post-sessantottesca, cui mancavano spiegazioni diversive per rilegitimare le politiche di disuguaglianza.

finare e di modificare il proprio sapere: in profondità, faccia a faccia e alla fonte. In questo senso, recentemente, Grotowski ha dichiarato di volersi riavvicinare alla forma del teatro, ipotizzando un laboratorio sovranazionale e transculturale: si dedicherà in futuro all'individuazione di un «sistema rappresentativo universale», basato su «suoni, ritmi, gesti e movimenti i cui gesti risultino oggettivi» in termini psicologici o archetipi¹⁴³.

Sulla sfera d'azione teatrale, oggi¹⁴⁴. È un fatto che i tentativi di imitare Grotowski, alla fin fine, sono sempre risultati falsificatori, laddove le esperienze realmente ispirate al grotowskismo hanno dato vita a risultati per trapianto: *si è potuto seguire Grotowski solo trapiantando il suo insegnamento in nuovi terreni, non imitandolo*. Barba, a suo tempo, ritrapiantò Grotowski dentro al teatro, iniziando col teatro di gruppo una sua linea parallela. Schechner, invece, prima nel '67 e poi verso l'80, trapiantò Grotowski in un altro fuori del teatro. E l'ultima attività di Schechner, ormai su posizioni post-goffmaniane, è appunto quella in cui oggi risulta più verificabile lo stato della teatral-sociologia di parte teatrale¹⁴⁵.

Schechner è indubbiamente andato avanti, aprendo l'investigazione teatral-sociologica alla teoria della liminalità. Con Turner, egli ha ca-

¹⁴³ Del suddetto laboratorio si parla in R. Schechner, *Between Theater and Anthropology*, cit., pp. 255-256.

¹⁴⁴ Chi scrive è ben consapevole della incompletezza del panorama qui offerto. Esso si è configurato in rapporto allo schema teorico adottato, non in rapporto alla molteplicità delle realizzazioni teatral-sociologiche, la cui fenomenologia richiederebbe piuttosto un saggio di taglio informativo. A parte, rispetto al nostro schema, si sono collocate le esperienze di intervento, come il teatro di guerriglia, che comunque, negli anni '70, hanno teso a riformularsi alla luce di problematiche antropologiche. E a parte si sono collocate anche le ricerche espressive nel sociale, nelle istituzioni totali, nei quartieri emarginati e nei paesi, di cui in Italia è stato principale promotore Giuliano Scabia.

¹⁴⁵ Negli anni '70 Schechner approfondì la sua conoscenza di Goffman, continuando a citarlo (Cfr. R. Schechner, *La teoria della performance*, cit., pp. 91 e 131). Ma poi prese a dichiararsi estraneo alla impostazione sistematica goffmaniana (*ibidem*, p. 213); finché — verso l'83 — il suo rapporto antropologico col recitare autentico, identificato col teatro indiano, lo spinse a prendere apertamente le distanze (*ibidem*, p. 269). Quanto al suo rapporto con Grotowski, proponendomi di trattarne più avanti, mi limiterò qui a ricordare un incontro, il primo e più importante intercorso fra i due: nel '67, Schechner seguì un corso universitario di Grotowski a New York e, al termine, gli fece un'intervista orientata su temi di prospettive; «l'etica artistica», gli «esercizi plastici», l'improvvisazione, la dialettica dei limiti e degli autosuperamenti, il «punto d'incontro» fra il testo e l'attore, il lavoro psico-fisico dell'attore. In «The Drama Review» può leggersi il testo integrale di questa intervista (autunno 1968); stralci di essa sono stati inseriti in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., pp. 277 sgg.

pito che il *limen* non è un'entità fisica, con un «qui» e un «là», bensì un trasmutare, ambiguo e insieme costituente una sua dimensione: la ricomposizione ludica dei «fattori costitutivi di una cultura» (Turner). Donde la possibilità di considerare la *performance* come il luogo entro cui si dà il teatro insieme al non teatro.

È notevole la ricchezza di conseguenze che può derivare da quest'idea di *performance*, in termini sia critici e analitici, sia registici e ideologici; ma soprattutto ideologici: essendo la produzione di *performances* un processo più globale della produzione di spettacoli, Schechner ha contribuito a sdrammatizzare la tradizionale contrapposizione fra cultura e prassi spettacolare, e a restituire legittimità alle discussioni sul senso del teatro. Così egli ha potuto aprirsi alle istanze attualizzatrici dei giovani: «io credo che i nostri giovani cercano il tutto, in un modo e con una prospettiva finora mai sperimentata nella nostra cultura da centinaia di anni a questa parte. Quello che stiamo sperimentando non è un movimentato neo-primitivo, ma uno post-industriale». Tutto bene, dunque. Ma al tempo stesso, dagli ultimi suoi libri (compresi *Performative Circumstances from the Avant Garde to Ramlila e Between Theater and Anthropology* si esce con la sensazione di un avanzamento personale che non riesce a diventare generale¹⁴⁶. Non è forse vero che, alla luce dell'ultima teoria schechneriana, la nostra nozione di sociale non si allarga e la nostra nozione di teatrale guadagna più in estensione che in profondità?

Messa a confronto con i principi di ricerca di Gurvitch, Goffman e Grotowski, l'esperienza di Schechner sta a dimostrare la difficoltà di rifarsi carico di tutta la complessità del rapporto teatro-scienze umane, a cominciare dalla discriminante del teatro-differenza. Per difetto di complessità, anche in Schechner, tendono a ritornare i luoghi comuni tipo-società dello spettacolo («sia le singole culture che la monocultura mondiale diventano sempre più teatrali»). Ben più pregnanti appaiono i risultati ottenuti complementariamente da Turner, sotto specie antropologica¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Per i riferimenti di questo paragrafo, vedi R. Schechner, *La teoria della performance*, cit., pp. 274, 300, 81-82, 89, 139, 211, 137 e 76. Per quanto riguarda gli ultimi libri schechneriani, del secondo si è già detto, mentre il primo è uscito a Calcutta, per la Seagull Books, nel 1983.

¹⁴⁷ Una citazione indicativa dell'atteggiamento schechneriano: il notiziario televisivo è «un tipo di rappresentazione su cui possono convergere le teorie di Goffman, Turner e Geerts, mentre offre un tipo di performance simile a quella dello Squat. Nonostante l'apparente struttura 'questa è vita reale', i notiziari presentano una formula che proclama 'la vita è teatro ed è questa'». Tutto

Meglio allora considerare Schechner un autore sintomatico che, come gran parte del nuovo teatro a base sociologica, non ha saputo raccontarsi adeguatamente: egli non ha saputo resistere alla debolezza di presentarsi da teatrante teorico-pratico, anziché da pratico-teorico, dimensione entro cui Schechner indubbiamente ha raggiunto i più alti livelli; non a caso le sue pagine si fanno illuminanti solo quando l'astrazione teorica si ritrae, quando con l'onda teoricista rifluiscono le citazioni di comodo e il discorso può esibire il suo vissuto teatrale, con tutte le sue felici incontinenze liminali. Si leggano, a riprova, le «dieci qualità» attribuite da Schechner alla «ipoteticità postmoderna». Come teoria della società, la postmodernità schechneriana appare davvero ipotetica, fiduciosa com'è nella svolta epocale che staremmo vivendo; ma quella teoria, di fatto, può essere anche vista diversamente, come la cornice di una poetica sperimentata e personale: da questo punto di vista, tutte le «qualità» individuate, dalla prima — il policentrismo — all'ultima — l'interculturalismo — esprimono un bisogno effettivo di moltiplicazione: «Senza dubbio, i lavori più

l'immaginario televisivo — per Schechner — sarebbe riconducibile alle diverse convenzioni del teatro (dall'intervento cit. al convegno *Il teatro nella società dello spettacolo*, pp. 28-29).

Il rapporto di Victor Turner con Schechner divenne sempre più stretto nei secondi anni '70 ed ebbe un momento chiarificatore nella realizzazione di un laboratorio antropologico-teatrale, in cui fu rivissuto performativamente un rito africano studiato da Turner sul campo: esperimento iniziale di «etnodrammaturgia» che, sulle prime, farebbe ripensare alle vecchie sperimentazioni di Moreno, ma il cui senso certo non si esaurì in questo. Il nostro antropologo vi riscoprì proprio ciò che Schechner andava sottovalutando: la relazione di differenza fra dramma sociale e *performance* culturale; il che gli permise, inoltre, di rispondere più efficacemente alle critiche di parte antropologica sulla natura pregiudiziale e occidentalista della sua teoria. Dunque, Turner non divenne — come qualcuno ha detto — il collaboratore antropologico di Schechner. Egli cercò di prendere da Schechner la qualità teatrale di *abbandonarsi disciplinatamente* alle esperienze, ma in vista di indagini antropologiche più partecipate e più sensibili alle fenomenologie liminari e di trasformazione sociale. Ora, dopo la morte di Turner, dovremo guardare al suo lavoro come a uno sforzo interrotto e proseguibile, non come a un contributo succedaneo. E non dovremo quindi formalizzarci sui suoi difetti di competenza teatrale, che pure lo indussero a chiudere *Dal rito al teatro* con una sgradevole contrapposizione manichea di Schechner e Grotowski. Qui Schechner, sulla base di idee in verità non sempre sue, è presentato come l'inventore principale del teatro degli anni '70; laddove Grotowski — anche perché Turner ignorava il carattere di globalità della cultura teatrale recente — è trattato da fanatico religioso, nemmeno più teatrante, e da protetto del partito comunista polacco. Giudizio che non fa onore a chi lo scrisse, ma che non fa onore, soprattutto, alla poca tolleranza (questa si teatralmente competente) di chi lo fomenta. Cfr. la critica antigrotowskiana di Schechner nelle pagine seguenti di questo saggio. Nel quadro del nostro discorso analitico, potremmo vedere in questo infortunio valutativo di Turner una ulteriore dimostrazione del fatto che il teatro e le scienze sociali devono guardarsi dall'unificare i loro saperi. Turner, dialogando a distanza con il teatro, arrivò a produrre nuova cultura antropologica; sovrapponendosi alla cultura teatrale, non poté non portare in dote anche la sua ignoranza.

riusciti del teatro postmoderno attestano questo desiderio di includere, non di escludere di allargare la gamma del pensiero, della tecnica teatrale, del linguaggio, di ogni tipo di linguaggio»¹⁴⁸.

Dunque, cosa ci dice implicitamente Schechner, come autore sintomatico della sfera d'azione teatrale?

Ci dice che il problema sta sfuggendo alla coscienza dei teorici continuatori, anche dei migliori, e che, quindi, siamo già tornati in una fase negativa della discontinuità teatral-sociologica. Sintomatica, appunto, risulta l'attuale pretesa schechneriana di aver fondato, con la teoria della *performance*, una vera e propria scienza del comportamento post-moderno, di pari dignità rispetto alle scienze sociali. E sintomatico risulta il bisogno schechneriano di contrapporsi a Grotowski, di dichiarare superato il maestro: Schechner è arrivato a parlare di un Grotowski cattolico-vecchia maniera, politicamente conformista e, con il parateatro, portatore di «clichés intimisti» e di «distorsioni romantiche». E in questa direzione, è arrivato a formulare un rilievo pesante: «l'esperienza con Grotowski assomiglia ad un rito di iniziazione [...]. Ma gli ex grotowskiani, per lo più, [...] sono indeboliti piuttosto che rinvigoriti. Grotowski non ha elaborato [...] la terza fase del processo di prova/rituale: la reintegrazione»; per cui i suoi allievi sembrano «spogliati, resi come *tabula rasa*» nella vita quotidiana. La reintegrazione: questa la meta segnalata dall'allievo-superatore; reintegrazione di una quotidianità più ricca e in un «teatro veramente interculturale», consapevole delle esperienze spettacolari di tutti i continenti; reintegrazione consonante con gli esiti dell'antropologia: «allo stesso modo in cui sempre di più gli operatori teatrali si interessano di concetti antropologici e di tecniche di ricerca sul campo, [...] gli antropologi si trovano ad agire come registi teatrali». Per Schechner, Grotowski avrebbe dovuto abbandonare il «romanticismo» del teatro delle fonti per mettersi su questa strada¹⁴⁹.

A mio parere, la genialità in piccola scala di Schechner ha così dimostrato di non poter ricomprendere lo sguardo di grande scala, irre-

¹⁴⁸ R. Schechner, *La teoria della performance*, cit., p. 170.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pp. 203-204, 286-287 e 299. Per completezza di informazione, sarà bene aggiungere che Schechner, in un capitolo del suo ultimo libro (il quinto di *Between Theater and Anthropology*, cit.), ha ribadito questo punto di vista, individuando però nel più recente progetto di Grotowski — quello sulla teatralità oggettiva cui abbiamo accennato in precedenza — un atteggiamento rinnovato, non più religioso (pp. 254-256).

golare quanto imponente, di Grotowski. Ma — come anticipavamo — questa incapacità chiama in causa un po' tutti noi, teatranti e teatrologi arrivati alla metà degli anni '80 con un eccezionale bagaglio di esperienze alle spalle e con una sempre più angosciata sensazione di non riuscire a rilanciare i discorsi degli ultimi vent'anni.

D'altro canto, lo stallo in cui siamo sembra in grado di orientarci, per esclusione, su cos'è davvero essenziale in termini teatral-sociologici. Questo arrovellato problema è sì, ma solo in parte, un aspetto dell'ideologia teatrale novecentesca; è sì, ma solo in parte, un capitolo interscientifico provocato da certe inquietudini della sociologia; è sì, ma solo in parte, un dono teorico di alcune personalità del teatro e della sociologia, capaci di guardare al di là del proprio campo e del proprio tempo. Per la parte restante, dal punto di vista del teatro, esso è soprattutto un'altra cosa: il terreno — direbbe Gurvitch — su cui si gioca la vocazione alla globalità della cultura teatrale. L'esperienza del teatro non corrisponde normalmente ad alcuna globalità, ma la cultura teatrale non può non tendere alla globalità. In altre parole, si potrebbe dire che *il teatro si fa sì col teatro, ma non si può spiegarlo senza il non teatro*¹⁵⁰. E proprio da questa vocazione alla globalità, come necessità della cultura teatrale, deriva l'importanza della teatral-sociologia, in quanto sua manifestazione delimitata e concreta. Il problema teatral-sociologico è manifestato discontinuamente da circostanze particolari, ma la vocazione alla globalità resta il suo zenit comunque, il suo riferimento per non perder di vista la molteplicità dei tempi, degli spazi, delle società e delle identità¹⁵¹.

La principale conseguenza di queste considerazioni è che la cultura del teatro, benché possa ovviamente fare a meno della teatral-sociologia, in sua assenza, tuttavia, ne percepisce il vuoto, con impulsi

¹⁵⁰ Anche ai critici è noto che, senza riferimenti globali, in parte estrinseci, non è possibile raccontare un evento spettacolare.

¹⁵¹ Da questo punto di vista potremo completare il nostro discorso critico su Schechner. Schechner, anziché partire dalla vocazione della cultura teatrale alla globalità, ha preferito operare privilegiando un termine sugli altri. Per esempio contrapponendo il presente alla storia: egli ha creduto di trovare più ricchezza nello Squat Theatre che nel teatro di Stanislavskij; oppure contrapponendo la novità alla tradizione: egli ha usato due pesi e due misure trattando del teatro di *performance* e del teatro di personaggi. Quest'ultimo punto si è manifestato soprattutto nel suo atteggiamento verso gli attori, di cui Schechner ha contrastato la ricerca artistica (perché insistere sulla fisicità espressiva, in epoca di cultura metaforica?) (Cfr. R. Schechner, *La teoria della performance*, cit., p. 212).

di disorientata nostalgia ideologica. È questo un aspetto non secondario della cultura teatrale oggi.

Sulla sfera d'azione sociologica. Nonostante le redini del discorso siano passate nelle mani del teatro, anche la teatral-sociologia di parte sociologica è in via di ridefinizione. Ovvero: le scienze sociali in genere si sono distratte dal problema epperò hanno continuato a produrre condizioni favorevoli all'approfondimento; da un lato, impostando singole ricerche innovative (come quella, in atto, di Pergiorgio Giacchè sui gruppi teatrali visti come gruppi sociali); dall'altro, ridiscutendo le loro categorie pseudo-teatrali: attore, ruolo, rappresentazione, ecc.

Su quest'ultimo punto chi scrive non è abilitato a parlare, a causa delle sue limitate conoscenze sociologiche, ma sembra significativo che l'atto stesso di ridefinire i compiti della sociologia oggi solleva elementi combinatori: penso, così dicendo, a certi postulati di Touraine, un sociologo che pure non ha scritto di teatro; eccone un esempio: le attuali «forze di resistenza non possono essere che assolute, cioè al limite non sociali. Al signore resiste una comunità contadina, al padrone si oppone il lavoro; ciò che resiste all'[odierno] apparato di dominazione sociale è, più elementarmente, l'essere biologico; la situazione naturale ma intesa come forza di opposizione sociale»¹⁵². Grotowski non avrebbe detto diversamente, illustrando le premesse nel sociale della sua cultura attiva.

Se la teatral-sociologia di parte teatrale sta vivendo una fase fertile di discontinuità negativa, anche da parte sociologica si stanno creando, nella sospensione, nuove condizioni di apertura; ma deve svilupparsi, fra i sociologi, una più pertinente attenzione agli strumenti del teatro. Hanno ragione Vicentini e Schechner in questo. I sociologi non possono continuare a ignorare le modalità produttive, le tendenze artistiche e le forme del teatro. Non basta far quadrare i discorsi con le categorie combinatorie dell'approccio drammaturgico. Si consideri solo la discrepanza terminologica che si è venuta a creare. I teatranti sempre più analizzano la loro prassi spettacolare con parole aggiornate: tradizione, energia, precisione, presenza, ritmo, resistenza; mentre sociologi, filosofi e antropologi insistono sulle parole del pas-

¹⁵² A. Touraine, *Per la sociologia. La mentalità sociologica come strumento di liberazione* (1974), Torino, Einaudi, 1978, p. 150.

sato: per Goffman il teatro è finzione, per Berger artificio, per Fontana illusione, per Victor Turner dramma. Cosa accadrebbe se i sociologi cominciassero a parlare di teatro con le parole dei teatranti, che oggi sono molto più simili alle loro?

Touraine ha anche affermato: «La sociologia è un'idea nuova. Tanto nuova, che disturba ancora quelli che vorrebbero considerarla solo l'ultima versione del pensiero sociale»¹⁵³. E lo stesso è per il nuovo teatro, che non è solo l'ultima versione dell'allestire spettacoli. Il teatro e la sociologia possono continuare ad aiutarsi, per non cedere al loro stato di normalità tradizionale: l'arte di allestire per l'uno, il pensiero sociale per l'altra.

Poi, di tanto in tanto, verranno altre strepitose fioriture in comune; altri Gurvitch, Goffman e Grotowski sapranno mettere alla frusta l'altrui sapere. Ma anche in periodi di discontinuità negativa, come il nostro, va contrastato lo spreco di affinità critica che si consuma, inconsapevolmente, sui confini del teatro e della sociologia.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 202.