

0. Dove possono incontrarsi teatro ed antropologia culturale? Posta così, la domanda è scivolosa. Eppure, alla luce della storia teatrale contemporanea sembra una delle domande inevitabili. Coloro che hanno tentato una risposta combinando i fenomeni d'interesse antropologico o etnologico hanno perlopiù raggiunto risultati deludenti.

Come mai, allora, la domanda continua ad essere inevitabile?

Probabilmente perché essa indica una via che permette di porre in termini oggettivi un problema che di solito resta soggettivo: l'ansia di sconfinare.

0.1. C'è un'ovvietà che va considerata: spesso conviene parlare come se le discipline esistessero, ma conviene solo finché le si pensa come campi relativamente statici ed istituzionali. Se le si coglie nel punto del mutamento, bisogna ricordarsi che ovviamente generi e discipline di per sé sono nulla, non hanno moto né natura. Sono utili astrazioni, eredità, scatole nere, entro le quali racchiudere intrecci e persone. Il che vuol dire che quando si parla di incontri e sconfinamenti, non bisogna lasciarsi andare a pensare come se i campi disciplinari o i generi si incontrassero o sconfinassero. Occorre tornare alla concretezza e ricordare che si incontrano e sconfinano solo le persone che sembrano abitare questa o quella disciplina.

Non è inutile ripetere quest'ovvietà, perché altrimenti l'economia del parlare, con le sue abbreviazioni e le sue astrazioni funzionali, traveste impropriamente da questioni teoriche o metodologiche quelle che sono invece storie e persone. Così, «teatro» e «antropologia culturale» prese a sé non hanno nulla in comune, né come oggetto né come metodo o via di pensiero. Ma vi sono state e vi sono alcune persone migranti accomunate da ambedue le appartenenze.

È la loro migrazione fisica o intellettuale che produce sapere. Quindi nuovi spazi di indagine e riflessione.

0.2. D'improvviso apparve alla ribalta d'una conferenza stampa, nel gennaio del 1990, uno dei più vecchi e bravi attori italiani: Salvo Randone. Ottantaquattrenne, mostrava tutto il peso della sua vecchiaia, lo sfacelo di un volto decrepito e quasi irriconoscibile. Diceva d'essere obbligato a calcare le scene per poter sopravvivere e pagare le cure di cui aveva bisogno la moglie ex-attrice (lui morirà nel marzo dell'anno dopo, fra lacrime di coccodrillo). Diceva d'essere stanco, di non farcela più a recitare. Si sentiva perduto e solo. E formulava così la forza che non aveva: «sono costretto ancora a salire sul palcoscenico, portato a braccia fin sulla scena, quasi come fossi un pulcinella. Ho perduto il mio passo, ho perduto la mia lucidità...».

Non aveva letto Craig, tanto meno il libro su Irving. Non aveva letto lo Stanislavskij delle azioni fisiche. Eppure nella sua esperienza e nella sua lingua scorciata d'artista ottantenne, *passo* e *lucidità* s'equivalevano. Il passo, infatti, è un modo di non perdere la presenza malgrado l'esposizione.

Prima ancora che un modo per impersonare o per disegnare una partitura va considerato nel suo livello e nella sua efficacia pre-esspressiva: una presenza artisticamente potenziata.

Credo che l'equivalenza implicita nelle parole dell'attore ottuagenario indichi una delle più interessanti e difficili congiunzioni fra ricerca attraverso il teatro e pensiero dell'antropologia culturale.

1. Nelle questioni d'inizio e di fine si creano le più significative intersezioni fra il sapere di coloro che fanno esperienza del teatro e l'esperienza degli antropologi.

Questioni d'inizio sono la presa di posizione nel proprio territorio d'indagine e la giustificazione scientifica e sociale annessa all'esercizio del lavoro. Le questioni di fine concernono le vie che travalicano (o trascendono) l'area del territorio attraversato.

Le prime hanno a che vedere con il metodo. Le seconde con il valore. Quest'ultimo ovviamente è personale ma le vie per accedervi riguardano il suo rovescio pubblico: la tecnica. In genere il valore è bene non tentare di formularlo. Ciò non toglie che sia concreto, anche per coloro per i quali è del tutto immateriale.

1.1. Dove possono incontrarsi teatro e antropologia culturale?

Mi pare che i casi diversi ed ugualmente importanti di Kirsten Hastrup e Piergiorgio Giacché lo mostrino.

Tenterò di riassumere alcune considerazioni derivate dalla lettura e dall'ascolto di Kirsten Hastrup e di Piergiorgio Giacché. I loro casi di antropologi chiamati al teatro mi paiono sintomatici perché non si risolvono in parlar di scena col gergo dell'antropologia, né in un insieme di contributi settoriali e chiose specialistiche.

Troppo intelligenti per contentarsi di qualche sovrapposizione o di qualche scambio interdisciplinare, spesso si battono contro la difficoltà di dar corpo e discorso ad un incontro tanto necessario quanto difficile da definire.

Nelle loro ricerche – pur molto lontane – incombe la presenza dello sfondo: l'esigenza d'avvicinarsi a quel punto in cui quasi si decide il senso. Il quale è un'estensione della scienza, non una sua fase o porzione: ne è il *motivo* (nelle diverse accezioni della parola, anche in quella musicale).

1.1.1. Probabilmente la questione del rapporto fra ricerca *attraverso* il teatro e *attraverso* l'antropologia culturale diventa cocente perché nasconde una sorta di pudore disciplinare: l'incontro non può essere evitato (a parlo è il nerbo stesso del pensiero teatrale novecentesco, da Artaud a Grotowski, dalle spedizioni di Peter Brook ai baratti di Eugenio Barba, dalle ricerche di Schechner all'interculturalismo di Ariane Mnouchkine), eppure l'incontro non è avvenuto e forse non potrà mai seriamente avvenire attorno a ciò che fa della ricerca antropologica e della ricerca *attraverso* il teatro due «scienze» (sia pur «strane»).

Diventa particolarmente importante quando produce domande intorno alle linee di confine e di esse erode la consistenza, ben oltre la comparazione fra fenomeni liminali.

1.1.2. Il che equivale a mettere in gioco i confini che definiscono i dislivelli *interni* di cultura, dove però interni non si riferisce più alla sola società ma anche alla persona.

2. Nel vasto saggio di Claudio Meldolesi sui confini fra teatro e sociologia, numero 1 di «Teatro e Storia» di quasi nove anni fa, fin dall'inizio si manifestava una sorprendente giravolta che rompeva la simmetria automatica in questo genere di questioni. Diceva Meldolesi: il confronto pertinente, invece che fra il teatrologo ed il sociologo, è fra il sociologo ed il teatrante. Ciò in cui convergono e dialogano non sono le materie o i metodi, o una qualche *interdisciplinarietà*, ma un atteggiamento nei confronti del circostante¹.

Mi pare la prospettiva migliore, anche pensando al rapporto fra teatro ed antropologia culturale.

¹ «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 su di essa» (Claudio Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e Storia», 1 (1986), pp. 77-151. La frase cit. è a p. 79).

2.1. Ma vi è una chiosa preliminare: in qualche caso non è né possibile né utile distinguere fra coloro che fanno teatro componendo spettacoli e coloro che invece lo fanno coi libri. Quando il lavoro e la ricerca sono *attraverso* il teatro, la distinzione fra teatrante e teatrologo non produce nulla di essenziale. *Attraverso* vuol dire che il teatro diventa *grande* non perché si espande, ma perché si trascende, e il tessuto biografico del ricercatore diventa allora parte del problema. Vuol dire che si erodono certe linee comodissime di demarcazione, come quelle che distinguono l'artigianato artistico dal lavoro su di sé; o distinguono il soggetto di studio dal maestro².

2.2. Il confronto con gli esempi degli antropologi ha permesso di trasformare in metodo l'esigenza dei teatrologi d'avvicinarsi al teatro secondo un'osservazione partecipante. Ai teatranti ha fornito modelli d'azione e soprattutto di pensiero per nutrire il bisogno di fuoriuscire dalle aree tradizionalmente abitate al teatro. Modelli altrettanto utili, viceversa, ha fornito o può fornire l'esperienza teatrale agli antropologi. Oggi, probabilmente, si aggiunge un'ulteriore prospettiva, che non riguarda più le vie per entrare in un rapporto fecondo con il territorio d'indagine, ma quelle per dedurre dalla dialettica della differenza una via altrettanto feconda per trascendere il proprio territorio d'appartenenza.

Fra queste due prospettive, fra la soglia che immette e la soglia che trascende, vi sono i campi delle scienze rispettive. E in questi forse non si offrono intersezioni significative ma solo sovrapposizioni episodiche e normali collaborazioni delle competenze.

² Erosioni di questo tipo mi pare stiano alla base delle riflessioni e delle proposte di Kirsten Hastrup e di Piergiorgio Giacché. Sia l'una che l'altro, a partire dalla netta distinzione fra l'empiria dell'antropologia teatrale e la grande tradizione dell'antropologia culturale, cercano poi un guado pel confronto. Che effettivamente è inevitabile. E che per essere fecondo non può non tener conto della enorme differenza fra i due diversi territori di indagine: estremamente circoscritto – a rischio di perdere altrimenti la propria identità – quello dell'antropologia teatrale, tanto vasto da non riconoscere neppure la paura degli sconfinamenti quello dell'antropologia culturale. Ma il termine «antropologia» che ricorre nel caso dell'antropologia teatrale, pur non potendo essere identificato con il senso dell'antropologia culturale, non resta a lungo una pura omonimia, come è bene resti invece nel punto di partenza. Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 24: «Non dovrebbero esserci equivoci: l'Antropologia Teatrale non si occupa di come applicare al teatro e alla danza i paradigmi dell'antropologia culturale. Non è lo studio dei fenomeni performativi della cultura che sono normalmente oggetto d'indagine da parte degli antropologi. Non va confusa con l'antropologia dello spettacolo. Ogni ricercatore lo sa: le parziali omonimie non vanno intese come omologie [...] L'Antropologia Teatrale indica un nuovo campo di indagine: lo studio del comportamento espressivo dell'essere umano in situazione di rappresentazione organizzata».

3. Se il rapporto fra ricerca *attraverso* il teatro e antropologia culturale non è avvenuto e forse non potrà mai seriamente avvenire attorno alle astrazioni che ne fanno due «scienze» (sia pur «strane»), vuol dire che esso manca di *serietà* scientifica? Riguarda piuttosto la serietà della vita? E comunque: si tratta d'una somiglianza più che d'un incontro?

3.1. La somiglianza fra spaesamento teatrale e spaesamento antropologico è strettissima quand'è ai primi e agli ultimi passi, nei gesti inaugurali e in quelle zone dense e non «pure», contagiate dall'esperienza esistenziale, dove autobiografia e scienza si mescolano, etica e metodologia non sanno distinguersi – e il mondo degli uomini si apre ad altri mondi. Zone illuminate dal cuore di tenebra, o attraversate silenziosamente da quel colpo d'occhio che segna il finale di *Tristes Tropiques*, «clin d'oeil alourdi de patience, de sérénité et de pardon réciproque qu'une entente involontaire permet parfois d'échanger avec un chat»³.

«Chat» è l'ultima parola di quel libro cruciale dedicato allo studio dell'uomo. Equivalente – ma con un ampio discorso scientifico che fuoriesce dalle scienze umane per sboccare in quelle della natura – è il «Finale» de *L'Homme nu* e dei quattro tempi dei *Mythologiques*.

3.2. La «prima mossa» dell'antropologia culturale assomiglia molto alla «mossa» d'inizio della ricerca *attraverso* il teatro.

L'anziana Margaret Mead introducendo le sue *Letters from the Field, 1925-1975* (1977) la racconta così: il nuovo approccio antropologico noto come «osservazione partecipe» cominciò quando «l'osservatore si spostò dal recinto della Missione, o dalla sedia a dondolo nel portico di un alberghetto, o dell'ufficio dell'amministrazione coloniale, al luogo dove si svolge effettivamente la vita della gente»⁴. Aggiunge subito: «questo però è solo l'inizio». Non è forse anche l'inizio dell'avventura degli innovatori del teatro novecentesco? (E non è forse *nient'altro che l'inizio*?)

³ È interessante che nella traduzione italiana (*Tristi tropici*, trad. di Bianca Garufi, Milano, Il Saggiatore, 1960) proprio all'ultima riga ci sia un lapsus grave: quell'*involontaire* diventa *volontario*. L'errore è diventato abbastanza famoso, eppure nessuno ha pensato a correggerlo nella nuova edizione della vecchia traduzione (*ibidem*, 1994). Così il senso di Lévi-Strauss viene invertito e l'intesa diventa il risultato della volontà, come piace ai professori d'ottimismo scientifico. Non è più la grazia alla fine dei rigori scientifici, che non li garantisce, ma loro malgrado a volte li corona.

⁴ Trad. it.: *Lettere dal campo 1925-1975*, Milano, Mondadori, 1979, p. 11.

L'inizio era (ed è) caratterizzato da un rapporto che la Mead descrive come fatica di «arrivare a capire delle persone che erano in egual misura i [suoi] insegnanti ed i soggetti del [suo] studio». Non è pura questione di comprendonio o di metodo. È soprattutto tecnica d'umiltà⁵.

3.2.1. La somiglianza col teatro fino a questo punto resiste. Basti ricordare che i padri fondatori del rinnovamento teatrale novecentesco basarono le loro nuove visioni su un legame di osservazione partecipe con i grandi attori e le grandi attrici d'Oriente e d'Occidente che furono insieme i loro maestri ed i loro soggetti di studio. E poterono diventarlo proprio perché gli innovatori si conquistarono una distanza e principiarono dal negare la propria appartenenza al teatro vigente⁶. Maestri e soggetti di studio potevano esserlo anche i piccoli detentori dei segreti del mestiere. Gli innovatori – Craig Stanislavskij Copeau e Brecht in testa – han sempre amato gli attori umili, che navigavano bordeggiando il *cabotante* senza arenarvisi.

3.3. In mancanza d'un territorio familiare e straniero, gli intrecci dell'umiltà e del sapere non sono possibili. «Anch'io – ricorda ancora l'anziana antropologa in *Blackberry Winter*, 1972 – anch'io desideravo avere una mia popolazione sulla quale fondare la mia vita intellettuale»⁷.

3.3.1. La gratitudine che molti di noi dobbiamo ad Eugenio Barba non è fors'anche perché ha saputo tradurre in territorio, in quella masseria fortificata che è l'Odin, o in quell'isola di Laputa che è l'International School of Theatre Anthropology, l'esigenza teorica metodologica ed umana della compenetrazione teatrale fra uomini di scena ed uomini di libro, fra *certi* attori e *certi* loro spettatori?

3.4. Quando il fondamento è una *popolazione*, e non semplicemente una *materia*, la vita intellettuale diventa particolarissima. In

⁵ Gordon Craig vede il passo d'inizio per lo studio dell'attore nel superamento della frontiera mentale che distingue gli attori dagli spettatori. Tutto il suo libro *Henry Irving* (1930) è inoltre un'illustrazione (tanto più scientificamente efficace quanto più autobiografica e scritta col sapore del romanzo) dell'identificazione fra soggetto di studio e maestro (si veda, in questo numero, lo scritto di Janne Risum; ed il mio «Energetic Language» in E. Barba - N. Savarese, *The Secret Art of the Performer*, Londra - New York, Routledge, 1991, pp. 144-9).

⁶ Mirella Schino, in questo stesso numero, torna a sottolineare l'importanza di quelle coppie d'osservanti ed osservati.

⁷ Trad. it.: *L'inverno delle more. La parabola della mia vita*, Milano, Mondadori, 1977, p. 145.

questi casi il possessivo («... una mia popolazione...») è drammatico e ambiguo, forse non indica quel che ci appartiene ma ciò a cui finiamo per appartenere.

4. Oltre ai passi che immettono nel campo ed a quelli che conducono a trascenderlo, del viaggio antropologico e di quello teatrale importa più la divergenza.

4.1. All'esperienza teatrale, per esempio, manca l'agone che è alla base del vero dramma della ricerca antropologica, dramma più esistenziale che metodologico, quando il comprendere – se non è esproprio – rischia d'equivalere ad un abdicare. Il teatro è invece forse il solo territorio in cui si sdrammatizzi per statuto l'atto dell'osservazione. Tant'è che quando qualcuno in teatro trasforma in conflitto la distinzione fra chi osserva e coloro che sono osservati, si tratta d'una forte novità d'arte, come la Duse faceva col suo «dramma secondo»⁸, o come fece Jerzy Grotowski nell'architettare il rapporto fra attore e spettatore in *Akropolis* e ne *Il Principe costante*.

4.1.1. Si dirà che lo sdrammatizzarsi dell'osservare caratterizza la relazione fra spettatore e attore in una normale situazione scenica, e non riguarda invece chi *studia* gli attori.

Può darsi, ma non credo.

È vero che non si può confondere spettatore ed osservatore scientifico (né tanto meno si può paragonare sia pur ipoteticamente lo spettatore all'antropologo). Ma è anche vero che parlare di «culture degli attori» non avrebbe senso se non si ricordasse che il loro fondamento ed il loro sfondo è l'azione-in-vista. Il sapere dell'azione-in-vista trapassa non di rado dal *personaggio* alla *persona*. Lo spettacolo infatti non è visibilità, ma *perspicuità*⁹.

4.2. Inoltre, mentre nell'antropologia culturale l'etnocentrismo è un rischio che non si può evitare, e che va quindi calcolato e controllato; nei campi teatrali l'etnocentrismo è semplicemente becero, dato il superiore sapere e la secolare autoconsapevolezza dei teatri classici asiatici¹⁰.

⁸ Il riferimento è a Mirella Schino, *Il teatro di Elconora Duse*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 60-82.

⁹ I più duraturi fra le attrici e gli attori furono maestri nel tradurre l'immagine in persona: proprio l'opposto dei «divi» e degli attuali protagonisti della civiltà delle immagini, la quale anche da questo punto di vista si rivela come società a bassissima presenza di spettacolo.

¹⁰ Mescidando Quintiliano si potrebbe dire *Anthropologia quidem tota no-*

5. Dopo i passi inaugurali, è alla fine che ricerca *attraverso* il teatro e antropologia culturale tornano ad incontrarsi.

Gli ultimi passi sono quelli che cercano il senso personale. Gli antropologi parlano allora di «un'antropologia degli antropologi». Nel teatro ci si interroga sul valore che l'esercizio scenico può assumere per chi l'esercita.

6. Se uno avesse l'ardire di parlarne in due righe, potrebbe dire che l'antropologia culturale corre dallo studio delle *differenze* verso lo sgomento e la scoperta dei dislivelli di cultura *interni* non solo in una stessa società ma anche in quel foro interiore tanto interessante per l'antropologia a-sociologica, costituito dalle non facili strategie e tensioni che avvengono nella rete di interrelazioni che chiamiamo mente *mind esprit* o cuore.

6.1. Quando i dislivelli di cultura non si allogano solo nella società e si spaccano all'interno della persona, le distanze culturali e scientifiche si fanno friabile corazza; i tropici diventano tristi; l'etnologia confina con la bestemmia.

Perciò i villaggi del teatro non credo siano interessanti come materia antropologica, ma come luoghi in cui sperimentare l'antropologia in quanto *crisi* culturale (crisi nel senso d'impellenza della scelta). E non importa distinguere qui fra attori, registi, teatrologi, ecc. Siamo, ancora una volta, al «piccolo "O" di legno» che permetteva di far esperienza del modo in cui vennero sconvolte e attraversate dalla violenza le «vaste pianure di Francia».

6.2. Diventa perciò necessario individuare esempi che permettano di capire per quali itinerari un dislivello interno all'individuo possa tradursi in problema estensibile e comunicabile. Esempi cioè di sentieri che diventano metodi (strade per andare oltre).

7. Benché su di lui si sia posata molta polvere, forse sarà conveniente cercare un punto d'appoggio in Ernesto De Martino, non solo per la sua inquietudine metodologica, che l'ha spinto ad attraversare sempre pericolosamente i confini, ma soprattutto per l'importanza del suo concetto di «presenza» e di «crisi della presenza»,

stra est. Il teatro, qualunque cosa si intenda con questo termine, invece non potrebbe in alcun modo dirsi *totum nostrum*. Semmai negli studi teatrali il rischio di superiorità ci sarebbe solo se si cominciasse a leggere il teatro di cultura europea come una variante interessante e minore del teatro asiatico. Rischio storicamente giustificato, ma che le condizioni extra-teatrali rendono lontano. Il resto non può aspirare alla qualifica d'etnocentrismo: va chiamato col suo nome ed è solo ignoranza.

che egli forgiava piegando allo studio dei dislivelli interni di cultura il *Da-sein* di Heidegger.

De Martino ed Artaud potrebbero essere le due guide per il rovesciamento delle normali prospettive: un teatro pensato soprattutto dal punto di vista dei suoi effetti sull'attore, così come De Martino cercò risposte alle domande antropologiche nel pensiero nato dall'analisi dei disagi individuali.

7.1. Se il tema della «presenza» dell'attore invece che venir svolto dal punto di vista della sua efficacia sull'attenzione dello spettatore (come siamo costretti a svolgerlo ogni volta che occorre spiegare le premesse dell'antropologia teatrale), viene affrontato dal punto di vista dell'attore stesso, si manifesta allora come risposta alla situazione mortifera che si genera ogni volta che un essere umano vive esposto.

7.1.1. A differenza di ciò che accade in genere agli altri animali, l'esposizione mette l'essere umano «fuori posto», lo blocca o lo gonfia. Lo fa sentire goffo oppure lo invita a bearsi. Stanislavskij ha spesso ricostruito questa situazione, vi ha fondato – almeno sulla pagina – l'esigenza della ricerca della tecnica come mezzo per richiamare al teatro l'equivalente della vita, trasformando in energia l'attrito altrimenti distruttivo determinato dall'esposizione.

Mi chiedo se questo sia solo un esempio. Ho il sospetto che possa essere di più.

8. Benché una delle principali intersezioni fra l'esperienza del teatro ed il pensiero antropologico sia quella relativa al «segno efficace»¹¹, l'efficacia è concetto presto slabbrato o enfatico o imprevedibile – epperò spesso fondato – quand'è riferita allo spettatore. È invece controllabile tecnicamente, e di essa si può far storia e scienza, quand'è vista dalla parte dell'attore.

9. Nella sua concretezza tecnica, il *passo* è l'altra faccia di quanto vi è di meno tecnico, di meno trasmissibile ma d'altrettanta concretezza: il *valore* dell'azione teatrale per colui che la compie. Su questo passaggio, muovendosi sulla sorprendente linea d'intersezione fra Stanislavskij ed Artaud, Franco Ruffini ha scritto alcune pagine fondanti¹².

¹¹ Cfr. su questo tema Monique Borie, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini: un approccio antropologico* [1989], Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994 (ed anche il mio saggio introduttivo «Quei cenni famosi oltre la fiamma»).

¹² Franco Ruffini, *Precisione e corpo-mente. Sul valore del teatro*, in «Teatro

9.1. Questo passaggio riduce tutto il discorso all'esperienza tecnica dell'attore? Elimina cioè la pertinenza di quell'equivalersi fra uomo-di-teatro-attore ed uomo-di-teatro-spettatore che avevamo detto centrale parlando dell'esperienza attraverso il teatro? Dopo aver considerato globalmente i villaggi del teatro, torniamo, insomma, a considerarli dimezzati? Può darsi di no.

Al centro continua ad esserci l'unità attore-spettatore. L'attore di teatro, cioè, interessa oggi – in realtà a partire da Stanislavskij – non solo come creatore di spettacoli e personaggi, ma anche come depositario delle tecniche delle azioni psicofisiche. E queste ultime, direttamente o indirettamente, trasmesse o trasposte per equivalenze, sono in grado di assumere un valore d'uso pubblico, né più né meno di come si giustifica socialmente lo spettacolo come divertimento e perspicuità.

10. È importante che questo lato del teatro – che è sempre esistito, ma che oggi diventa significativo e forse decisivo per definirne la nuova ragione culturale e sociale – trovi un discorso capace di oggettivarlo. Le intersezioni fra le esperienze di frontiera servono soprattutto a portare argomenti e quadri di riferimento in grado di dar consistenza a tale discorso. Esse sono insomma altrettanto preziose e possono essere altrettanto feconde dei rigori complementari che delimitano un campo di ricerca empirica e che per delimitarlo chiedono che non vi siano confusioni ed eccessi di travasi sull'oggetto della ricerca scientifica (come accade con l'antropologia teatrale).

11. Ma nessuno – né gli antropologi chiamati al teatro, né i teatranti che si specchiano nell'avventura dell'antropologia, della sua tradizione e della sua inedita versione a-sociologica – credo sospettassero di trovarsi – con tali questioni – al centro del pensiero antropologico di Ernesto De Martino. In un manoscritto inedito fra quelli di cui Marcello Massenzio sta curando l'edizione¹³, De Martino definisce così ciò ch'egli intende per «presenza» (la cui perdita è scongiurata e risarcita dalle tecniche magiche e/o rituali): «*la presenza è il movimento attraverso il quale si trascende la situazione nel valore*».

Sembra, nella sintesi estrema d'una riga, l'indicazione di quel punto in cui possono incontrarsi, in una stessa linea d'indagine, le traiettorie della ricerca *attraverso* il teatro e di quella *attraverso* l'antropologia culturale.

e Storia» 15 (1993), pp. 210-239; e *Conversazione a più voci sul valore del teatro*, in Id., *Teatro e Boxe. L'«atleta del cuore» nella scena del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 181-185.

¹³ Per l'editore Argo di Lecce. Ringrazio Marcello Massenzio per l'informazione e per le sue discussioni demartiniane.