

DALLE ARTI DELLA VITA ALLA VITA COME ARTE

Il teatro è un atto generato dalle reazioni e dagli impulsi umani, dal contatto che si stabilisce fra la gente: è, al tempo stesso, un atto biologico ed un atto spirituale.

(Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 68).

Il teatro è il primo posto al mondo dove veder parlare gli animali. Per *animali* io intendo l'uomo, che è il solo veramente in carne e che parla, il solo attraversato dalla parola, che la parola attraversò.

(Valère Novarina, *Pour Louis de Funès – précédé de Lettre aux acteurs*, Paris, Actes du Sud, 1989, p. 50).

Le curve di Betsabea

Quando nel XV secolo, i progressi dell'artiglieria riempirono i cieli d'Occidente di fumo, di fuoco e di proiettili, i geometri si misero d'impegno per fornire agli artiglieri l'arsenale speculativo che permetteva loro di calcolare la migliore traiettoria delle bombe.

I trattati eruditi si moltiplicarono, come quello di Niccolò Tartaglia, pubblicato nel 1537 con l'ambizioso titolo di *Nuova Scienza*, ma il loro contenuto era tanto rischioso quanto quei pezzi che avevano la tendenza a esplodere e a bruciare vivi i loro inservienti. In compenso, le tavole incise dagli artisti per illustrare le dimostrazioni filosofico-matematiche dei trattati sembrerebbero sfidare i principi esposti mostrando cannonate più vicine alla realtà balistica di quelle immaginate dagli scienziati. Questi ultimi infatti difendevano la teoria della traiettoria tripartita dei proiettili derivata da Aristotele: all'uscita dalla bocca da fuoco, la palla di cannone percorre innanzitutto un segmento a destra, poi disegna un arco di cerchio, quindi cade in verticale. Lontani dall'attenersi a questo percorso spezzato, gli incisori rappresentarono eleganti parabole la cui traccia non doveva niente al ragionamento ma molto alla vivacità del loro occhio. La bombarda che orna il frontespizio dell'opera di Niccolò Tartaglia disegna nell'aria una palla di cannone che, in elegante contraddizione con le tesi dell'autore, ricade ai piedi delle scienze e delle muse solo dopo aver descritto nell'aria una curva armoniosa.

Nel momento in cui trionfa ancora la dottrina tripartita difesa dagli scolastici, il sangue che sgorga dal collo mozzato di San Giovanni Battista dipinto da Giovanni di Paolo, il getto della fontana

dove Betsabea rinfresca le rotonde grazie della sua nudità, i getti d'acqua tracciati da Leonardo da Vinci nei suoi quaderni s'incurvano nello spazio. Affidati all'esame attento di colui che sa vedere, senza lasciarsi prendere in giro dalla teoria dell'*impetus* di Jean Buridan¹, i liquidi e i proiettili descrivono gli archi e le curve che compongono la ricca diversità della natura e le deliziose impudicizie. Per Leonardo da Vinci, nello stesso tempo artista e ingegnere: «L'occhio è la principale via attraverso la quale il nostro intelletto può apprezzare pienamente e magnificamente l'opera infinita della natura»². Eugenio Barba intitolò «Lo sguardo che sa vedere» il primo simposio d'antropologia teatrale che si tenne a Bonn nell'ottobre 1980.

Fra le parole e la pratica

La teoria sugli spettacoli presenta alcune analogie con il destino della balistica. Come gli artiglieri e gli incisori hanno saputo percepire curve laddove i filosofi geometri pensavano linee rette, così coloro che praticano teatro e danza, circo e mimo, canto e declamazione hanno accumulato secoli di osservazioni, di sapere e di sperimentazioni su ciò che è vivente, sulla voce, sul gesto, sul movimento e sulla seduzione, che contraddicono, temperano, sfumano le idee che si possono avere sulla loro arte e sulla loro vita quando si sta di fronte al palcoscenico o dentro un laboratorio. Essi hanno capito: «Capire non per formulare verbalmente, ma capire per poter fare» nota Jerzy Grotowski a proposito delle ricerche di Gurdjieff³.

Questa intelligenza del fare, di cui occorre preservare il valore in una società della parola, ci è difficilmente accessibile nella misura in cui la sua trascrizione in opinioni, in lezioni e in sistemi veicolati da manuali, manifesti e discorsi, comporta un lavoro di interpretazione di ciò che è provato, il cui resoconto e la cui analisi si ingombrano di tracce multiple.

Accade talvolta che l'uomo o la donna che praticano non sappiano passare dall'esperienza del corpo alla sua esposizione e ancor

¹ Nelle *Questioni sulla fisica* il filosofo francese Jean Buridan (1290 c.-1358 c.) criticando la dinamica aristotelica, che spiegava il moto violento con l'azione dell'aria circostante, ammetteva nel proiettile la presenza di una quantità di energia detta *impetus* (N.d.T.).

² Citato da Pierre Thuillier nel saggio che dedica all'importanza dei praticanti nell'evoluzione della teoria scientifica: *De l'art à la science: la découverte de la trajectoire parabolique*, in «La Recherche», 18 (1987), n. 191, pp. 1082-1089.

³ Jerzy Grotowski, *C'était une sorte de volcan*, in *Georges Ivanovitch Gurdjieff* [Textes recueillis par Bruno de Panafieu], Collection «Les Dossiers H», L'Age d'Homme, 1992, p. 108.

meno all'esame critico di ciò che lo compone. Conoscenze approssimative, credenze, rappresentazioni si intrecciano sempre con una lezione inestimabile. La carne degli spettacoli viventi, quello che ne gustiamo e interpretiamo, è una preparazione conservata in un contesto culturale, durato talvolta dei secoli e all'insaputa di tutti. Il fatto più delicato è liberare l'opera madre dalle presunte eccedenze. Non è semplice! I trattati di Zeami che nascondono la tradizione segreta del *Sarugaku no Nô* sono in gran parte indecifrabili per gli interpreti frettolosi che si abbandonano a futili glosse⁴. Peraltro, un compendio scientifico fuori corso può essere salvato dal dettaglio che tradisce la prova personale. Si guardi il caso del *Paradosso sull'attore* di Diderot. Questo testo ripreso senza tregua, non fa che ripetere un falso problema ma una vera aporia della civiltà e dice di più sulla nostra cultura di un monumento d'antropologia. Eppure, una riflessione sorprendente moderna rischiarata in conclusione il dialogo che ripete una psicofisiologia obsoleta. Con una unghia, l'enciclopedista scopre quello che sarà l'ossessione dei riformatori di teatro del XX secolo: «la spontaneità non può essere qualcosa che si oppone al virtuosismo, è qualcosa che viene dopo»⁵. Diderot scrive:

Non dite in società che un uomo è un grande attore? Con ciò non si intende che egli prova una sensazione ma, al contrario, che eccelle nel simulare, che non prova niente: ruolo ben più difficile di quello dell'attore perché quest'uomo deve in più trovare le parole e deve svolgere due funzioni, quella del poeta e quella dell'attore.

Solo un *parvenu* – nel senso che intendeva Duvignaud⁶ – poteva trovare questo punto, evidente per colui che, attento ai problemi sociali, spia le maniere degli scudieri per darsi un contegno e grandi arie. L'ottantunesima lettera che la Marchesa di Merteuil indirizza al Visconte di Valmont, nel romanzo *Les liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos, non esprime altrimenti le condizioni di finitezza del gioco sociale: osservare, esercitarsi, sostituire con l'esercizio della volontà le reazioni generate dall'emozione. La fibrofilia meccanicista della medicina degli illuministi, che sottende il dialogo di Diderot, conduce ad una analisi errata dell'arte dell'attore. La

⁴ Lo sottolinea René Sieffert nella prefazione al suo libro *Arts du Japon – Théâtre classique*, Paris, Maison des Cultures du Monde, Publications Orientalistes de France, 1983.

⁵ Eugenio Barba, *La corsa dei contrari*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 40.

⁶ Jean Duvignaud mostra come l'estetica teatrale di Diderot si iscriva «nei transfert di classe per gli individui avidi» che si fanno strada nelle grandi città dove si trova questo figlio di provinciale (*Le ombre collective. Sociologia del teatro*, Roma, Officina Edizioni, 1974, p. 371).

pratica politica e mondana della seduzione tradisce una lezione di teatro. Scrive Jerzy Grotowski:

Normalmente quando l'attore pensa alle intenzioni, pensa che si tratta di pompare in sé uno stato emozionale. Non è questo. Lo stato emozionale è molto importante ma non dipende dalla volontà⁷.

La scoperta dei teatri asiatici alla fine del XIX secolo ha fatto presentire agli «artigiani del teatro» – come diceva graziosamente Barrault – ciò che Ivan Petrovič Pavlov, *princeps physiologorum mundi*⁸, stava mettendo in evidenza attraverso i suoi lavori sul processo di eccitazione e di inibizione dell'attività nervosa superiore. Barba espone molto chiaramente a proposito dell'attore Nô l'essenziale della lezione:

Anche se l'attore prende un punto di partenza incoerente in rapporto alla tecnica quotidiana del corpo, egli può arrivare, attraverso un lungo allenamento, a una maestria che ci fa percepire questa tecnica extraquotidiana come spontanea⁹.

Fromm, ricercatore nel laboratorio di neurologia della facoltà di medicina di Pittsburgh, nota che questa spontaneità acquisita corrisponde alla nozione di *mushin* nelle arti marziali:

Il concetto di *mushin* esprime l'intuizione che l'ultimo e più perfetto grado nelle arti marziali è raggiunto dopo che la tecnica è stata dominata a tal punto da essere messa in pratica in modo riflesso. Il dominio ultimo si realizza lasciando andare lo spirito in modo che le azioni appropriate possano realizzarsi intuitivamente e istantaneamente. *Mushin* allora rappresenta la capacità di dare le risposte più efficaci e più immediate: quelle che sono state ripetute fino a diventare riflessi e che possono essere richiamate inconsciamente al momento adeguato liberandole dal controllo inibitore che le sospende quando non sono richieste¹⁰.

La neurofisiologia ci ha insegnato che i meccanismi di inibizione giocano un ruolo maggiore nell'organizzazione e nel funzionamento

⁷ Jerzy Grotowski, conferenza al Cirque Divers di Liegi (2 gennaio 1986) citata da Thomas Richards nel suo libro *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, pp. 46-47.

⁸ Titolo che Pavlov (1849-1936) ricevette durante il XV Congresso Internazionale di fisiologia tenutosi a Roma nel 1932.

⁹ Eugenio Barba, *Antropologia teatrale: prime ipotesi*: trascrizione della conferenza tenuta a Varsavia nel maggio 1980, pubblicata nella rivista «Dialog», nell'aprile del 1981 e poi raccolta nel volume *Al di là delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985, p. 141.

¹⁰ Gerhard H. Fromm, *Neurophysiological Speculations on Zen Enlightenment*, in «The Journal of Mind and Behavior», 13 (1992), n. 2, p. 167.

del sistema nervoso. Molteplici meccanismi inibitori permettono di rinforzare il contrasto e di focalizzare l'attenzione nel trattamento delle informazioni sensoriali. Ugualmente la precisione dell'attività motrice è controllata da un fascio di meccanismi inibitori che ne limitano l'azione nel tempo e nello spazio. È sorprendente constatare come alcune culture – fra le altre quella giapponese – hanno elaborato vere tecniche che mirano a rinforzare e a organizzare i meccanismi inibitori al fine di mettere in evidenza l'essenziale in un evento fisico con valore estetico. La marchesa di Merteuil, che praticava l'arte dell'amore, aveva compreso questi principi e li metteva in pratica. Poteva scriverlo fieramente a Valmont e dirgli come si era esercitata al punto da saper assumere con la propria fisionomia quella potenza della quale ella talvolta l'aveva visto meravigliato.

Le arti della vita

La questione dell'identificazione del teatro come arte organica si scontra in Occidente con due difficoltà epistemologiche. Poiché il pensiero occidentale funziona sul modo della rappresentazione, l'oggetto – in questo caso il corpo dell'attore/danzatore – rappresenta un'altra cosa da quello che è. La scena è percepita come un sistema di segni, non come un sistema di corpi. Jaques, il malinconico di *As You Like It* enuncia in una formula che farà fortuna la metafora derivata da questo paradigma dal funesto destino:

All the world's stage,
and all the men and women merely players¹¹

La concezione del θέατρον come «luogo dove si vede» e non «luogo dove si vive» ha fatto nascere una letteratura drammatica sontuosa ma ha impedito lo schiudersi di un'arte sottesa all'esercizio fisico e mentale analoga a quella fiorita in altre latitudini, per esempio in Giappone o in India. In questi paesi, le arti marziali non sono mai state lontane dalle arti della scena mentre da noi queste ultime attingono i loro modelli piuttosto alle arti dei salotti, luoghi nei quali si viene per essere visti. Peraltro, poiché l'evento teatrale è un'arte che ha il vivente per materiale, il lavoro al quale dà luogo, i preliminari e le forme che si producono, costituiscono manifesti biologici, veri trattati della vita. Le tesi che si rapportano a questa nozione, la cui definizione è ancora imprecisa, hanno una storia tu-

¹¹ Tutto il mondo è teatro, / e gli uomini e le donne tutti puramente attori (Atto II, 7).

multuosa pari a quella degli imperi. Nondimeno, quando dichiariamo che lo spettacolo vivente è un'esperienza d'umanità, non bisogna intendere questo termine nel senso idealistico di una coscienza senza corpi, né in quello dell'analisi riflessiva. Gli eventi in questione, per quanto siano elaborati ad un alto grado, riflettono il nostro modo di pensare il *bios* non nell'astrazione di una formula materialistica o esoterica ma nel concreto di organismi, cioè di *totalità*. Come non dimenticare, allora, che la nostra cultura ha fondato la sua scienza della vita a partire dalla dissezione dei cadaveri, mentre la medicina tradizionale cinese parte dall'esame del corpo vivo e dei flussi energetici che lo animano?

In Occidente, ogni lezione inaugurale sulla teoria del teatro dovrebbe essere pronunciata nella *Scuola nazionale veterinaria* di Alfort, davanti al preparato anatomico realizzato da Honoré de Fragonard nel 1768 e intitolato *Il cavaliere anatomizzato con la sua cavalcatura*, oggi accolto nelle vetrine del museo¹². Lanciato al galoppo sulla sua cavalcatura di fibre disseccate e messe in bella mostra, intrecciato di nervi verniciati, ornato di vasi sanguigni colorati a cera, il cavaliere e il suo cavallo hanno la stranezza drammatica di un blocco corallino. L'anatomista ha tagliato a pezzi gli apparati vitali, fissati in uno spazio-tempo unico. L'organico, l'emozionale, il cognitivo e lo spirituale sono diventati gorgoni immobili avviluppate e intrecciate. Qui, l'elogio della macchina umana è luminoso, preciso. Non resta che inventare altri ingranaggi artificiali, nuove aste e molle per arricchire questo magnifico orologio e aumentarne la potenza.

La scena dei principi ebbe le risorse necessarie per imparruccare i suoi attori-macchine con sapienti scenografie, sistemi girevoli – *Machina versatilis* – botole, tempeste rossegianti, Nettuni che escono dalle acque, mari smontati e altari fumanti divenuti oggi laser, motori elettrici, filtri acustici, portavoci elettronici, schermi, ologrammi e molto altro ancora. Meno fortunati, gli artisti della *foire*, come Tabarin, i giocolieri e i saltimbanchi, ma anche gli attori *all'improvviso* delle corti italiane per sedurre dispiegarono, al contra-

¹² Cugino del più noto pittore suo omonimo Jean Honoré Fragonard (1732-1806), l'anatomista Honoré Fragonard (1732-1789) fu autore di *modelli naturali* (contrapposti ai modelli artificiali e ai disegni) realizzati con la tecnica di iniettare nei vasi sanguigni, nei capillari e nei corpi vuoti di un cadavere cere liquide colorate che poi solidificavano: la dissoluzione dei tessuti grassi e l'assemblaggio dei muscoli che erano stati nel frattempo disidratati, messi in forma e seccati, completava il processo che permetteva agli studenti di osservare – senza aspettare la dissezione – l'intero sistema vascolare, linfatico e nervoso. Fra questi preparati anatomici, oggi in mostra al Museo della Scuola Nazionale Veterinaria di Alfort, anche la complessa figura di un uomo che monta un cavallo lanciato al galoppo (N.d.T.).

rio, un virtuosismo di movimenti, una gestualità, una mimica acquisita non attraverso l'ingegnosità ma attraverso l'esercizio. In altri termini, costoro sono degli «scampati» alle sale d'anatomia. Il loro modo di recitare non è soltanto un manifesto opposto alle affermazioni degli eruditi ma va «altrove».

Le macchinerie più trionfali e le innovazioni sceniche fantastiche non hanno mai potuto estinguere il gusto del vivente che è soddisfatto da queste arti *biofagiche* legittimamente qualificabili come *arti della vita*, sul modello delle scienze della vita nel campo del sapere. Così non è per nulla cessato quel viavai degli artisti nel campo delle opinioni, delle idee e delle conoscenze ufficiali sullo sfondo permanente dei malintesi. Per secoli, la letteratura drammatica si è impegnata a mettere in scena e a interpretare gli atti della vita corrente prima che i dottori venissero a parlarci della «psicopatologia della vita quotidiana»¹³. Commentando la celebre formula d'un anonimo autore ippocratico – «il medico vede spettacoli terribili» (*Venti*, c. 1, Littré VI, 90, 4-6) – Jacques Jouanna nota a proposito dei Greci che lo spettacolo della sofferenza umana ha avvicinato i loro medici e i loro autori tragici¹⁴. Tuttavia è forse nei lavori degli attori e nelle scuole che si distingue più chiaramente la traccia dell'evoluzione dottrinale scientifica, la sua influenza sull'arte dell'attore e la loro deviazione critica. Stanislavskij, Mejerchol'd, Strasberg accompagnano e illustrano la storia della psicologia e della fisiologia di cui appaiono talvolta prigionieri. Nello stesso tempo la loro pratica li conduce a contraddire i principi improntati al campo delle scienze a cui fanno ricorso. È significativo che, in questa fine di secolo industriale, gli artisti più coscienti invocino meno le discipline utilitarie, come la psicologia o la psicofisiologia, per attaccarsi a quelle che scavano la questione fondamentale della vita e della materia.

La biologia molecolare, la fisica teorica stimolano l'immaginario degli artisti contemporanei più della biomeccanica, anche se l'appropriazione di alcuni dati di psicofisiologia permette di rinnovare l'esercizio dell'arte, particolarmente nel campo dell'emozione¹⁵. Mentre la prodigiosa capacità dell'uomo a generare virtualità lo

¹³ *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* di Sigmund Freud fu pubblicato nel 1901: in Francia solo nel 1922, in una traduzione autorizzata del dottor S. Jankélévitch dall'editore Payot.

¹⁴ Jacques Jouanna, *Médecine hippocratique et tragédie grecque*, in AA.VV., *Anthropologie et théâtre antique*, in «Cahiers du Gita», 3 (1987), p. 109.

¹⁵ Susana Bloch *et al.*, *Effect or patterns of basic emotions: a psychophysiological method for training actors*, in «Journal of Social Biological Structures», 10 (1987), pp. 1-19; e commenti in «Journal of Social Biological Structures», 11 (1988), pp. 201-211.

proietta in un universo snaturato, quelli che Jerzy Grotowski chiama *performers*, *attuanti*, gli *attori-danzatori* per Eugenio Barba, i mimi e i danzatori, la gente del circo sviluppano un'arte che, all'opposto del movimento generale dell'evoluzione culturale, fa a meno di ogni mezzo non organico e poggia su una relazione diretta fra persone riunite in uno spazio comune. Così sbarazzano la scena dalla funzione *simulatrice* che le è attribuita a profitto di una qualità di *stimolazione* fondamentale:

Si dice che uno spettacolo è immagine e metafora. Su questo punto ho alcune certezze. So che non è vero. È azione reale (Eugenio Barba, *Lettera a J. Grotowski*, 1991)¹⁶.

Arti della vita, modelli antropologici

Le *arti della vita*, come attività specifiche, emergono per contrasto in un ambiente dove l'esperienza umana, già segnata dal logocentrismo, tende a moltiplicare gli intermediari fra le persone fisiche. L'indice di prossimità fra gli esseri non è mai stato così elevato come quando ciò che è messo in contatto tende a divenire sempre di più virtuale. Dispositivi tecnici infinitamente più *performanti* della vibrazione dell'aria che segue l'atto di pronunciare una parola provvedono alla diffusione e al trattamento dell'informazione: gesto grafico, mezzo a stampa, tracce di luce su una superficie sensibile, segnali elettrici, macchine quantiche... Il leggibile può ormai generare il visibile (P. Quéau)¹⁷. Tuttavia, a differenza dei segnali organici – i *biosemi* – che in situazione reale agiscono a grappolo, il pitto-gramma classico o elettronico costruisce senso a partire da una selezione sensoriale.

Si incontravano e si incontrano persone di teatro per piangere la fuga del pubblico verso le arti generate dalla modernità. Altri hanno creduto all'universalità di una forma che non è che una delle molteplici reincarnazioni storiche di pratiche spettacolari umane. Recentemente, registi riccamente sovvenzionati hanno giudicato che sarebbe sufficiente ricorrere a pesanti macchinari, a scenografie costose, a proiezioni cinematografiche, all'elettronica, alla massiccia pubblicità,

¹⁶ Eugenio Barba, *Lettera a Jerzy Grotowski in occasione dell'invio dello spettacolo «Itsi Bitsi»*, in *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 206.

¹⁷ Le immagini di sintesi, stima P. Quéau, appartengono prima di tutto al linguaggio: questo le differenzerebbe dalle immagini fotografiche o videografiche. Cfr. di questo autore: *Le virtuel. Vertus et vertiges*, Paris, Champ Vallon, 1993.

alla corruzione di critici e ministri, ai trucchi e alle astuzie per evitare il naufragio. Memoria corta propria di un fragile periodo d'abbondanza! Una nuova idea del teatro nacque quando i suoi riformatori, i più coscienti, hanno considerato la sua identità separata, per contrasto, dal panorama generale della modernità. Nel giugno 1967, nel corso del simposio internazionale di teatro che ebbe luogo a Montréal nel quadro dell'esposizione universale, Jerzy Grotowski definì quello che era per lui l'essenza del teatro, un incontro:

... il teatro è un atto generato dalle reazioni e dagli impulsi umani, dal contatto che si stabilisce fra la gente: è, al tempo stesso, un atto biologico e un atto spirituale¹⁸.

Ci si ricorderà che all'epoca, questo tipo di dichiarazione infiammò una *querelle des anciens et des modernes*. Alcuni partigiani presero fuoco per «la parola» che vedevano minacciata dal «corpo» (P. Dux). Gli attori agivano in un vortice fisico incontrollato con grida laceranti e movimenti convulsi che essi chiamavano spontanei¹⁹. I contemplatori fustigavano il dispendio fisiologico spaventoso dei giovani attori (R. Barthes). Ci si è battuti a colpi di letteratura e di nudità, di *training* e di alessandrini, di dotte tesi e di terapeuti. In breve, questo era il banale rumore che fa da scorta alle fratture della mentalità. La disputa non si è spenta attaccata com'è, come coda di cometa, ad una concezione dualistica dell'uomo. Essa è tuttavia senza interesse. Al di là delle mode regionali, il più parolajo degli spettacoli viventi come il più muto, il più spento come il più brillante, il più ingombro di motori elettrici come il più spoglio hanno in comune il fatto di essere un incontro, immediato e diretto, «l'appuntamento di due gruppi umani – dichiarava Jean-Louis Barrault agli studenti di Oxford. Primo gruppo umano: il pubblico. Secondo gruppo umano: la compagnia»²⁰.

Grazie al senso del tatto, l'arte drammatica è un gioco fondamentalmente carnale, sensuale. La rappresentazione teatrale è una mischia collettiva, un atto di vero amore, una comunione sensuale di due gruppi umani. L'uno si apre, l'altro tocca e penetra: i due non fanno che uno, ci si mangia... [...] L'arte del teatro indirizzandosi essenzialmente al senso del tatto, è dunque prima di tutto l'Ar-

¹⁸ Jerzy Grotowski, *Il teatro è un incontro*, intervista rilasciata a Naim Kattan pubblicata in «Le Devoir» (luglio 1967) e ripresa in *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 68.

¹⁹ Eugenio Barba evoca alcuni di questi tentativi generosamente maldestri in *Théâtre et révolution*, in «TTT», 8 (1968) poi ripreso in *Odin Teatret Experiences*, Holstebro, Odin Teatret Forlag, 1973, p. 167.

²⁰ Jean-Louis Barrault, *Le phénomène théâtral*, The Zaharoff Lecture for 1961, Oxford at the Clarendon Press, 1961, pp. 13-14.

te della Sensazione. Si trova all'opposto di ogni preoccupazione intellettuale²¹.

Ricordiamo Jouvet e il suo sorprendente opuscolo *Ecoute mon ami* (1952):

Tutto è sospetto salvo il corpo, e le sue sensazioni.

Non si analizza niente.

Il Teatro è un crocevia, un confluente, una cloaca, è anche un'osmosi²².

La non frammentazione caratterizza l'evento coreografico e teatrale. Quello che è «totale» non è lo spettacolo – al contrario di ciò che vorrebbe far credere l'infelice espressione «spettacolo totale» – ma l'osmosi organica fra le totalità animate che sono attori-danzatori da una parte e spettatori dall'altra. Si tratta, di conseguenza, di *arti osmotiche* le cui regole di organizzazione mirano a favorire, ad amplificare l'interpenetrazione. Lo sviluppo metodico delle potenzialità motrici e cognitive distingue l'arte dell'attore-danzatore, come in risposta alla legge fisiologica dell'economia che incatena alla degradazione progressiva il destino degli organismi asserviti al principio del minimo sforzo. «La mia arte è un'arte in piedi», diceva Etienne Decroux, indignato dalla pigrizia dei corpi e delle anime. E poi aggiungeva: «Quando dico che il Mimo, il mio, fa il ritratto del lavoro, mi riferisco al movimento muscolare non al soggetto trattato»²³. Bel modo di dire, per un artista, che si trova di fronte alla necessità di lavorare l'essere totale del quale le tradizioni esoteriche (Gurdjieff) – e la neurobiologia moderna (MacLean) – ci dicono che è almeno un essere triplo. Per Louis Jouvet:

Non c'è che da copiare dagli indici di tutte le opere di fisiologia, di psicologia, di grammatica, di fonetica, di declamazione... Ci sono pochi campi, poche scienze che non riguardano l'attore²⁴.

L'inventario delle discipline ha un centro: la vita nella sua complessità, fragilità e instabilità. Jean-Louis Barrault:

Ora, il teatro non fa ricorso a materie inerti. Utilizza l'essere umano che si muove nello spazio. L'attore è sottomesso alle vicissitudini della sua

²¹ Jean-Louis Barrault, *Le phénomène théâtral*, cit., p. 21.

²² Louis Jouvet, *Ecoute mon ami*, Paris, Flammarion, 1952, p. 59.

²³ *L'uomo che voleva restare in piedi* è il titolo dato dalla Compagnia di Steven Wasson e Corinne Soum – il Théâtre de l'Ange Fou – alla ricostruzione del repertorio di Etienne Decroux realizzata nel 1993. Nella sua opera mimografica – specialmente nella pièce intitolata *Le Menuisier* (1931) – Decroux ha celebrato l'intelligenza dei sensi, del gesto e del movimento.

²⁴ Louis Jouvet, *Ecoute mon ami*, cit., p. 42.

salute. La sua voce, il suo soffio, la sua precisione dipendono dal suo equilibrio e dal suo metabolismo. I suoi nervi, sommersi dalla sensibilità, possono cedere. La sua emozione può sfuggire ad ogni controllo. Quindi non potrà più arrecare al vero creatore che è l'autore quell'obbedienza e quella fedeltà indispensabile a ogni arte vera. Ed è questo ciò che ha fatto dire a tutti coloro che si sono rivolti con coscienza all'arte drammatica, che l'arte del teatro era un'arte impura²⁵.

Per i riformatori del teatro e della danza divenne fondamentale entrare nel laboratorio degli anni Venti per impegnarsi in una ricerca interminabile d'alchimia alla ricerca del segreto della vita. Oggi alcuni conducono le loro ricerche nel segreto di una fattoria toscana (Grotowski), altri le espongono pubblicamente con il rischio di non essere capiti (Barba). Ma tutti sono alla ricerca di un'ascesi – tecnica, fisica e mentale, talvolta spirituale – che è la risposta che oppongono alla precarietà dell'attore:

L'attore raggiunge il *bios*, la vita, come professionista e come essere sociale, attraverso azioni e reazioni che seguono una logica precisa, non agendo ogni volta arbitrariamente ma forgiandosi delle regole altrettanto precise di quelle che nel linguaggio parlato permettono il discorso personale²⁶.

Le *arti della vita* – teatro, danza, mimo, opera... – propongono modelli monistici di complessità ai differenti livelli della loro realizzazione: rivelano punti di contatto fra il simbolico e il somatico infinitamente più complessi di quello che stimano i linguisti funzionalisti e i sostenitori di una cultura ipostatica²⁷. Il carattere radicalmente misto, mentale e corporale di alcune strategie cognitive – chiamate *sotto-partitura* da Eugenio Barba – è evidente nelle performance dei cantanti d'opera, degli attori, dei mimi, dei danzatori e degli artisti del circo, come nelle arti marziali. Non è sorprendente constatare che l'esperienza della danza può costituire un vantaggio in microgravità, come mostrano le sperimentazioni della coreografa e danzatrice Kitosu Dubois²⁸.

²⁵ Jean-Louis Barrault, *Le phénomène théâtral*, cit., p. 7.

²⁶ Eugenio Barba, *La corsa dei contrari*, cit., p. 41.

²⁷ Bergson, nell'*Evoluzione creatrice*, vedeva giustamente la tentazione della nuova fisica di ipostatizzare la nuova speranza convertendo una regola di metodo in legge fondamentale. L'ipostasi culturale conduce ad astrarre la cultura da ogni rapporto con il mondo fisico e in particolare a rifiutare di considerare i suoi fondamenti biologici, convertendola in un'entità radicalmente indipendente, a immagine del divino.

²⁸ Kitosu Dubois, *Analogy between training for dancers and problems of adjustment to microgravity. An evaluation of the subjective vertical in dancers*, comunicazione al 41° Congress of the International Astronautical Federation, Dresda 6-12 ottobre 1990.

Quello che si designa con il termine «presenza» dell'attore e lo stato di coscienza particolare che essa induce nello spettatore ricordano direttamente i fenomeni di suggestione, di stimolo generale – *arousal*²⁹ – osservati in medicina e che restano ancora misteriosi. Stanislavskij parlava a questo proposito di fenomeni ipnotici³⁰. Quanto a Max Reinhardt, il potere dell'immaginazione dell'attore gli sembrava avere per analogo le stimme della Passione che si manifestavano ogni venerdì sulle mani di un giovane contadino di Konnersreuth³¹. Le ricerche recenti nel campo del risveglio dal coma³², la modulazione del sistema immunitario attraverso il sistema nervoso centrale e, inversamente, del sistema nervoso centrale attraverso il sistema immunitario³³ suggeriscono che quello che passa tra *performer* e spettatore costituisce un avvenimento globale fondamentale non solamente simbolico, ma anche biologico, che mette in gioco fasci di captori sensoriali, attiva le memorie – memoria arcaica che si immerge nelle radici della specie; memoria stabilita sul filo dell'esistenza individuale... rimesta, associa, stimola e induce risposte psicosomatiche multiple. Per queste ragioni, le arti della vita sembrerebbero la forma più organica della «cultura in azione» evocata da Antonin Artaud. Cultura «che diventa in noi come un organo nuovo, una sorta di respiro secondo»³⁴.

Alla ricerca di un nuovo quadro concettuale: genealogia per rottura o sistema complesso?

La fondazione di una teoria dello spettacolo vivente più in accordo con i dati recenti della riflessione antropologica e delle scienze della vita richiede che siano tolti di mezzo i due malintesi maggiori. Il primo interessa quello che si potrebbe chiamare l'illusione

²⁹ Termine inglese proprio del linguaggio psicologico: sta per *eccitante* (N.d.T.).

³⁰ Specialmente nel manoscritto inedito depresso nel 1960 dal suo amico Alexander Koiransky alla Biblioteca Bancroft dell'Università della California a Berkeley.

³¹ Max Reinhardt, *Actor*, in *Encyclopaedia Britannica*, 1941, vol. 22, p. 39.

³² Abbiamo tentato di avvicinare questo problema con il dottor Christian Phéline, capo del servizio di neurochirurgia del Centro Ospedaliero Regionale di Orléans La Source. Vedi la sua comunicazione al seminario internazionale per la ricerca del LIPS, *Emotions et complexité: Communication avec le comateux et émotions*, in «Degrés», 75/76 (1993), pp. 3-36.

³³ La nozione di «neuro-immunomodulazione» è presentata da Françoise Villemain nel suo libro: *Stress et immunologie. Neuro-immunomodulation*, Paris, P.U.F., 1989.

³⁴ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1978, p. 128.

tecnologica, già evocata, il secondo si rapporta alle filiazioni supposte del teatro e di pratiche stimate più arcaiche.

Il regista russo Evreinov, annunciatore di prospettive etologiche, causò una viva emozione durante il suo soggiorno in Polonia, con una conferenza intitolata: «Il cinema come teatro dell'avvenire». Organizzato dalla Rivista «Les Nouvelles du Cinéma», il suo intervento ebbe luogo il 27 aprile 1925 nella sala della Società d'Igiene. «Evreinov – ricordano Wiktorja e René Sliwowski – tentò di persuadere i suoi ascoltatori che l'avvenire sarebbe stato il *kinetofon* e che le biblioteche dei tempi futuri sarebbero state enormi magazzini di film, che i *kinetofon* privati avrebbero portato alla fioritura di un cinema d'élite, che si rivolgeva ad uno spettatore raffinato»³⁵. Visionario, Evreinov prevedeva il cinema parlato e a colori. Ciononostante contraddiceva le proprie tesi sull'«istinto teatrale» dell'uomo che concepisce l'evoluzione dello spettacolo in termini di rottura piuttosto che di complessità.

La concezione gerarchica delle culture ha prodotto una storia genealogica delle pratiche spettacolari umane. Dopo il XVIII secolo, Engel, D'Alembert e Voltaire, il *teatro parlato* occupa in Occidente la cima di un albero innalzato al centro della civiltà. Nei rami inferiori figurano forme imperfette o incompiute, tra le quali Engel – e il suo traduttore francese – collocano la pantomima che proveniva, secondo loro, dai culti pagani³⁶. Antropologi e sociologi (Jean Duvignaud fin dal 1965)³⁷ hanno contrastato questa visione etnocentrica di un'arte che rappresenta, al più, un sotto-insieme particolare delle pratiche spettacolari umane. La tentazione sussiste, tuttavia, e consiste nello stabilire una filiazione lineare sia che si aspiri a ritrovare la purezza dell'origine, sia che si spera di scovare l'uovo che ha fatto nascere la gallina.

Così l'antropologia del teatro, nata sulla scia dell'antropologia culturale nordamericana, si è liberata dei genealogisti prestando all'inizio un'attenzione particolare ai rituali umani, poi stabilendo una relazione fra loro e il fenomeno della ritualizzazione animale. In questa prospettiva, non sono soltanto i legami storici che avvicinano

³⁵ Wiktorja e René Sliwowski, *Evreinov et la Pologne*, in «Revue des études slaves», [numero speciale intitolato «Nicolai Evreinov, l'apostolo russo della teatralizzazione»], 54 (1981), n. 1, p. 89.

³⁶ Johann Jacob Engel, *Idées sur les gestes et l'action théâtrale*, chez H.J. Jansen et Comp., Parigi, 1788, p. 20 e seguenti della prefazione del traduttore. [Per la traduzione in italiano di *Lettere intorno alla mimica*, cfr. ora l'edizione Editori & Associati, Roma, 1993, con l'ottima introduzione di Luciano Mariti intitolata «Tra scienza dell'uomo e scienza dell'attore».]

³⁷ Jean Duvignaud, *Le ombre collective*, cit.: in particolare il cap. I, *Il teatro nella società, la società nel teatro*.

i riti religiosi e sociali delle forme teatrali compiute, ma una forma di consanguineità che deve invitare a riconoscere in esse più che un valore di semplice divertimento. Clifford Geertz, Ernest Théodore Kirby (1972, 1974), Victor Turner (1968, 1983), Richard Schechner (dopo il 1970), Ronald L. Grimes (1982) – per non citare che i più rappresentativi – hanno voluto allargare la nozione di teatro troppo restrittiva ai loro occhi. Il concetto di *performance*, apparso negli anni sessanta è nato dal bisogno consecutivo di lavorare su un equivalente del termine *musica* che designa i suoni umanamente organizzati senza arrestarsi ad un genere, uno stile o un'epoca.

L'aver messo in evidenza negli animali sequenze di comportamenti spettacolari organizzati in veri repertori ha aperto l'orizzonte antropologico introducendo l'ipotesi di una dimensione biologica nelle pratiche percepite prima di tutto come simboliche. La scoperta degli zoologi, e di coloro che in seguito sono stati chiamati etologi³⁸, era più che intrigante. Questi mimodrammi dagli scenari talvolta complicati, erano il frutto di un apprendistato anteriore, sembravano appartenere alla memoria delle specie e facevano la loro apparizione nei momenti cruciali della vita degli individui: ricerca di un partner sessuale, ricerca del cibo, affronti, difesa del territorio, cura dei piccoli... Le scene non dovevano niente al caso e non erano per niente atti gratuiti: era evidente la loro efficacia sugli attori come sui partner che sembravano comprendere il significato dello spettacolo e rispondevano. Che avessero letto le riflessioni dell'autore drammatico e regista russo Nikolaj Nikolajevič Evreinov (Mosca 1878-Parigi 1956)?

Nella sua opera tradotta in lingua inglese e pubblicata a New York nel 1927, quattro capitoli mettevano l'accento su aspetti del teatro che si pensa oggi essere il frutto di prospettive teoriche d'avanguardia: la connivenza di quest'arte e dell'animalità, un istinto primario qualificato «istinto teatrale», il radicamento del teatro nella sessualità, la teatralità quotidiana e la dimensione terapeutica dell'arte teatrale³⁹. La memoria corta, i rischi delle traduzioni e delle

³⁸ εθoο: comportamento, costume, abitudini. Il filosofo ed economista inglese John Stuart Mill (1806-1876) creò la parola *etologia* per designare la scienza deduttiva delle leggi che determinano la formazione del carattere. Il filosofo e psicologo tedesco Wilhelm Max Wundt (1832-1920) la definì come la scienza che ha per oggetto lo studio storico dei costumi e delle rappresentazioni morali. In seguito, alcuni psicologi chiamarono etologia la psicologia della reazione, come quella concepita dal *behaviorismo*. Oggi l'etologia rappresenta «la biologia del comportamento» (Irenäus Eibl-Eibesfeldt, nato nel 1928). Il premio Nobel per la medicina ha coronato nel 1973 i lavori dei primi etologi – o biologi del comportamento: Von Frisch, Konrad Lorenz e Nikolaas Tinbergen.

³⁹ Nikolaj Evreinov, *The Theatre in Life*, edito e tradotto da I. Nazarov con

infatuazioni culturali, hanno abbandonato ai margini di commenti alla moda un pensiero originale che non si contenta di riprendere la metafora shakespeariana secondo la quale «il mondo intero è una scena». Come nota giustamente Sharon Marie Carnicke, impadronendosi di questa metafora, Evreinov non ha visto solamente un'immagine o un analogo della vita, ma un principio stesso del funzionamento in seno alla vita⁴⁰. A questo punto, a mio avviso, Evreinov non si trova solamente in compagnia di sociologi *interazionali*, per i quali il teatro è un modello della società, ma anche con i biologi del comportamento e le ricerche neuroculturali più avanzate.

Colpito dall'aspetto cerimoniale, ripetitivo e protocollare di questi comportamenti, i primi etologi li qualificarono col nome di riti o cerimonie (Selous 1901, Huxley 1914). Da lì gli specialisti vennero a parlare di «comportamenti ritualizzati» e di «ritualizzazione» non senza sollevare critiche. Era legittimo costruire passerelle fra il mondo animale e quello umano? Si poteva ammettere nell'uomo una memoria genetica suscettibile di influenzare le pratiche culturali? Non si doveva riservare il rito alla magia e al sacro? Il dibattito attorno a quello che alcuni prendevano per un mostro a due teste – «natura» e «cultura» – fu spesso burrascoso. Durante l'importante colloquio organizzato a Londra dall'eminente biologo Sir Julian Huxley nel giugno 1965 per la Royal Academy, l'antropologo Edmund Leach rimproverò aspramente Sir Maurice Bowra che in una comunicazione intitolata «La danza, l'arte drammatica e la parola» aveva mostrato che non c'era rottura radicale, ai suoi occhi, fra le danze animali e il teatro:

Le danze d'imitazione degli animali sono la preistoria del teatro; ma quando si aggiungono parole e il monologo fa posto al dialogo fra due o più personaggi, comincia la vera arte drammatica⁴¹.

Con la lodevole cura d'evitare ogni confusione fra la specie umana e gli scimpanzè che giocavano alle *Mappin Terraces*, a due passi dalla sala delle conferenze della Zoological Society di Londra

un'introduzione di Olivier M. Sayler, illustrazioni di B. Aronson, Brentano's, New York 1927. Cap. II: Il teatro nel regno animale; Cap. III: L'istinto teatrale; Cap. VII: Il teatro erotico; Cap. IX: La scena della vita quotidiana; Cap. XI: Teatrotterapia.

⁴⁰ Sharon Marie Carnicke, *L'instinct théâtral: Evreinov et la théâtralité*, in «Revue des Etudes Slaves», LIII (1981), n. 1 [tutto il numero della rivista è dedicato a «Evreinov apostolo della teatralità»], p. 106.

⁴¹ Maurice Bowra, *La danse, l'art dramatique et la parole*, in Julian Huxley (a cura di), *Le comportement rituel chez l'homme et l'animal [Ritualization of Behavior in Animals and Man]*, trad. dall'inglese di P. Vielhomme, Paris, Gallimard, 1971, p. 222.

dove aveva luogo il colloquio, Leach se la prese con tutti quelli che non esasperavano l'atteggiamento degli etologi:

Non si insiste mai abbastanza sul fatto che i riti, in senso antropologico, non sono per nulla una caratteristica genetica della specie⁴².

Diciotto anni più tardi, Victor Turner dette conto, in un articolo quasi testamentario, della considerevole influenza che questo colloquio interdisciplinare, al quale aveva partecipato attivamente, esercitò sul suo modo di concepire le pratiche umane. Allora professore alla Cornell University – a Ithaca, nello stato di New York – Turner era stato impressionato dal punto di vista e dall'argomentazione degli zoologi e dei biologi del comportamento che rappresentavano il nocciolo duro dell'evento. La formazione degli antropologi della sua generazione, nota, lo avevano determinato a santificare l'assioma secondo il quale le condotte umane sono il frutto del condizionamento sociale:

In realtà, gran parte della definizione di Huxley⁴³ si applica meglio analogicamente, piuttosto che al rito vero e proprio, a quei comportamenti umani stilizzati che potremmo chiamare «comunicativi», come le buone maniere, la buona creanza, le cerimonie, l'etichetta, il garbo, le regole della cavalleria (che inibiscono ai membri della stessa specie di arrecarsi reciprocamente danno)⁴⁴.

Occorre andare al di là, conclude Turner, attirando l'attenzione sui territori sconosciuti di cui le neuroscienze si sforzano di traccia-

⁴² Edmund R. Leach, *La ritualisation chez l'homme par rapport à son développement culturel et social*, in *Le comportement rituel chez l'homme et l'animal*, cit., p. 241.

⁴³ Julian Huxley: «Etologicamente, la ritualizzazione può essere definita come la formalizzazione o la canalizzazione adattiva di un comportamento a motivazione emozionale, sotto la pressione teleonomica della selezione naturale destinata a: a) assicurare una più grande efficacia alla funzione di avvertimento e a diminuire l'ambiguità, tanto dal punto di vista intraspecifico che interspecifico; b) fornire stimolanti o dispositivi automatici di schemi d'azione più efficaci agli altri individui; c) ridurre le perdite all'interno della specie; d) servire da meccanismi di legame sessuale o sociale», in *Le comportement rituel chez l'homme et l'animal*, cit., p. 9.

⁴⁴ Victor Turner, *Body, Brain and Culture*, in «Zygon», 18 (1983), n. 3, pp. 221-245, poi ripreso in *The Anthropology of performance*, New York, PAJ, 1986 [trad. it. *Antropologia della performance*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 267]. Turner dimostra come almeno un'intera generazione di antropologi ha avuto la tendenza a concepire le produzioni umane come tagliate da ogni fondamento biologico. Segnaliamo qui l'importanza di questo numero della rivista «Zygon» dedicato al «Simposio sul rituale nell'adattamento umano» che si è tenuto dal 12 al 14 novembre 1982 a Hyde Park, a Chicago.

re la mappa. L'organo cerebrale è lo strumento più sensibile ed eloquente di Gaia, la dea-terra dai larghi fianchi.

L'etologia, disciplina nuova, ha permesso di dissipare le illusioni di coloro che pensavano ad un «regno umano», libero da ogni dipendenza animale. Essa non autorizza a sostituire «l'ideologia della rottura» con una apprensione globale e indifferente del vivente. Le nozioni di rito, di rituale e di ritualizzazione esplorate dalle scienze umane e dalla biologia hanno giocato un ruolo importante nell'analisi e nella comprensione dei comportamenti e delle pratiche spettacolari umane. La seduzione che essa esercita negli ambienti teatrali ha causato qualche confusione. L'infatuazione per il rito da parte dei teorici della *performance*⁴⁵, è giustificata, sicuramente, dalla sua assenza in una vita sociale svuotata della sua sostanza cerimoniale, in mancanza di trascendenza e di liturgie. Il campo delle arti della vita si trova ridotto per eccesso di zelo, quando sono ignorati i nuovi materiali portati dalle stesse discipline biologiche. Occupato per intero dall'espressione delle emozioni nell'uomo e nell'animale, Darwin, uno dei padri fondatori dell'etologia, aveva dimenticato di prendere in considerazione il ruolo della parata e dell'«esibizione». Attrattore epistemologico potente, l'universo nozionale del «rituale» assorbe a suo solo profitto gli elementi del sistema complesso che lo sottende e di cui le manifestazioni spettacolari e i vantaggi non sono che le punte emergenti. I discepoli e gli amici di Victor Turner che si dedicano all'approccio neurofenomenologico della coscienza (Eugène G. d'Aquili) non si sono sbagliati⁴⁶.

Dal ventaglio ai sistemi complessi

Richard Schechner, forse uno dei primi registi dopo Evreinov, ha interrogato l'etologia e l'antropologia per attingervi di che costruire una «teoria della performance». Negli anni Settanta propone diagrammi che delimitano campi categoriali dei quali esamina i rap-

⁴⁵ Infatuazione particolarmente sensibile negli studi sulla performance e nelle pratiche teatrali imparentate con la New Age: così per la nozione di sciamanesimo reintrodotta a proposito del teatro. Cfr. il colloquio internazionale organizzato dal *Centre for Performance Research* di Cardiff (Galles): *Points of Contact – Performance, Ritual & Shamanism*, 8-10 gennaio 1993.

⁴⁶ La loro prospettiva interdisciplinare è più dinamica, mentre lo spiritualismo che sottende i loro propositi li conduce a esaminare in modo più sfumato i rapporti fra biologico e mentale. Cfr. in particolare: Charles D. Laughlin Jr., John McManus, Eugene G. D'Aquili, *Brain, Symbole & Experience – Toward a Neurophenomenology of Human Consciousness*, Shambala, New Science Library, 1990.

portati⁴⁷. Per farlo, Schechner disegna un ventaglio aperto i cui rami si congiungono nella *performance*: i fili maestri sono «i riti, le cerimonie, gli spettacoli» e «la ritualizzazione». Fra i fili interni trovano posto «lo sciamanesimo», «lo scoppio e la risoluzione di crisi», «lo spettacolare della vita quotidiana», «il gioco», «il processo del fare artistico». Sulla stessa pagina, l'immagine del tessuto – *web* – completa quella del ventaglio. La trama associa:

- 1) «lo sciamanesimo preistorico e i riti»,
- 2) «lo sciamanesimo storico e i riti»,
- 3) «le origini del teatro in Eurasia»,
- 4) «le origini del teatro europeo nel Medioevo»,
- 5) «il teatro contemporaneo *environmentals*»,
- 6) «le psicoterapie di dialogo e corporali»,
- 7) «gli studi etologici sul rituale»,
- 8) «lo spettacolare nella vita quotidiana»,
- 9) «il gioco e il comportamento di crisi nei bambini e negli adolescenti».

Dieci anni più tardi, Schechner ritorna sulla ritualizzazione in una prefazione ad una raccolta di testi di Turner. Il suo commento si accompagna ad una rappresentazione diagrammatica:

Lo sviluppo del rituale presso le specie può essere schematizzato come un albero. In questa figura mostro come le funzioni e le proprietà specifiche dei rituali umani si sono costituiti ma sono differenti da quelli degli altri animali⁴⁸.

Le proposte del regista e teorico nord-americano sono stimolanti. Sembrano tuttavia segnate dal carattere descrittivo e «anatomico» dei primi studi di etologia naturalista e dalle tesi di antropologia evolucionista oggi largamente abbandonate. Le prospettive attuali della ricerca considerano la sottigliezza dell'evoluzione biologica e culturale non sotto l'immagine di uno schema lineare – sia pur arborescente – ma piuttosto secondo modelli caotici che tengono conto della complessità crescente della struttura e dell'interconnessione degli elementi costitutivi dei sistemi viventi, dell'emergenza più o meno stabile di alcune forme, della loro sparizione e della

⁴⁷ Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, New York, Drama Books Specialists, 1977 [in italiano: *La teoria della performance (1970-1983)*, Roma, Bulzoni, 1984].

⁴⁸ Richard Schechner, Prefazione a *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ, 1986, pp. 10-11.

loro ricombinazione con altre. L'aspetto unitario di un comportamento per colui che lo percepisce è largamente ingannevole come un sintomo che dissimula il groviglio dinamico dei fenomeni biologici soggiacenti.

Accordare alla ritualizzazione la paternità d'una linea di comportamenti – i comportamenti umani spettacolari organizzati – significa prendere la parte per il tutto, cioè scivolare dall'analogia euristica verso l'uso abusivo della sineddoche. Gli spettacoli viventi devono essere ricollocati in un nuovo quadro concettuale il cui fulcro è occupato non tanto dalla questione dello spettacolare della vita quanto del groviglio dei livelli di organizzazione della percezione, del movimento, del gesto, del linguaggio in una situazione di relazione ad un altrui fisico o virtuale. La tendenza attuale dei neurobiologi che si arrischiano a esaminare i fondamenti biologici della cultura – fra gli altri Gérald M. Edelman – rompe con l'idea di un'organizzazione rigida delle «cause». Partendo dalla nozione di sistema introdotta da Ludwig Von Bertalanffy, essi preferiscono ispirarsi a modelli matematici afferenti alle dinamiche non lineari dei sistemi complessi. Per belle che siano le immagini di un ventaglio o di un albero, esse non dicono niente sul «caos» dell'evoluzione e sul sistema nervoso sul quale lavorano i ricercatori. In egual misura gli artisti: lo spettacolo dell'Odin Teatret, nato dall'incontro del Caos e del Cosmo, porta il nome di Kaosmos (1993). Ha debuttato poco tempo prima delle dotte conferenze interdisciplinari di Blois intitolate «Caos e complessità»⁴⁹.

Sistema epifanico e sistema fanico

Il fenomeno della *presenza* provato durante uno spettacolo dal vivo, non deve essere preso isolatamente. Da un punto di vista biologico si iscrive in un contesto molto più largo dove si possono distinguere due sistemi che propongo di definire *sistema epifanico* e *sistema fanico*⁵⁰ ricorrendo alla stessa radice greca φαίνεiv: rendere visibile, mostrare, scoprire. Il *sistema epifanico* si iscrive nel processo evolutivo che sottende l'adattamento delle specie all'ambiente. Esso designa l'insieme dei tratti morfologici percettibili ai congeneri e alle altre specie. Questi segnali – i *fanemi* – assicurano in gran parte l'integrazione spettacolare degli individui nelle loro nicchie

⁴⁹ Castello di Blois, 21-26 giugno 1993. Questo incontro internazionale ha radunato essenzialmente biologi, matematici, fisici ed economisti.

⁵⁰ Jean-Marie Pradier, *Towards a Biological Theory of the Body in Performance*, in «New Theater Quarterly», 6 (1990), n. 21, pp. 86-98.

ecologiche, in modo passivo e attivo, attraverso il mimetismo o camuffamento. La natura è ricca di quadri di ogni sorta dove una pianta, un animale si rende invisibile al predatore, attraente per le prede, irresistibile per il partner sessuale. Esempio ben conosciuto, l'omocromia è un riflesso che permette a numerose specie di vertebrati inferiori di adattare la pigmentazione della loro pelle al colore dell'ambiente. Bruchi, pesci, ragni, mosche, uccelli, farfalle eccellentemente camuffati in serpenti minacciosi, in ramoscelli di legno morto, in temibili insetti, fanno del mare, delle foreste e delle piante una vasta corte degli imbrogli.

Gli ornamenti e le forme si rafforzano talvolta con comportamenti che concorrono a provocare l'illusione. Arricciamento del pelo, erezioni dissuasive, battiti d'ala terrificanti. I drammi nati dagli inganni sovrabbondano. L'accoppiamento notturno delle lucciole avviene durante uno scambio di segnali luminosi fra partner sessuali. I maschi si lasciano prendere nella trappola di imitatrici voraci che li attirano con dei lampi per meglio divorarli... Inventario senza fine di posture e di movimenti che permettono di proteggersi, di spaventare, di sedurre, di raccogliere attorno a sé, di nutrirsi e di accoppiarsi. Lo spettacolare non è un semplice attributo del vivente, ne è una dimensione essenziale: *variabile intermediaria*, esso riflette gli effetti dell'ambiente sul *fenotipo*⁵¹. La teoria dell'evoluzione aveva fino ad oggi dimenticato di accordargli l'importanza che essa riservava al *genotipo*. Ormai, alcuni biologi (Scharloo, Stearns 1989) predicano l'emergere di un Rinascimento del Fenotipo, di cui diventerebbe possibile conoscere meglio i limiti della plasticità⁵². Il territorio del sistema epifanico per la specie umana è ancora largamente sconosciuto. La plasticità morfologica della specie umana le permette di adattarsi ad una incredibile diversità di climi e di terreni. Quanto alle apparenze, tutti abbiamo sperimentato il loro potere. Numerosi lavori hanno esaminato l'ipotesi di stimoli chiave e di dispositivi di scatto nell'uomo (Pradier 1989)⁵³. La resistenza del teatro a riconoscere una forma d'arte che autorizzerebbe l'accesso alla scena pubblica degli handicappati, dei *freaks* e dei «pazzi», pro-

⁵¹ Il *fenotipo* è l'insieme dei caratteri somatici apparenti di un individuo, opposto al *genotipo* che è invece un insieme di geni portati dal DNA cromosomico di una cellula vivente. Il *genotipo* costituisce il patrimonio genetico, ereditario, di ogni individuo (N.d.T.).

⁵² Vedi il commento di Scharloo in «BioSciences», American Institute of Biological Sciences, 39 (1989), n. 7, p. 465.

⁵³ Jean-Marie Pradier, *Éléments d'une physiologie de la séduction*, in AA.VV., *Le téléspectateur face à la publicité - l'oeil - l'oreille - le cerveau*, Nathan Université, coll. «Arts», 1989, pp. 93-129.

va, se ce ne fosse bisogno, come può essere normativo il *sistema epifanico* in seno ad una cultura.

Il *sistema epifanico* rappresenta la struttura profonda stabile, a partire dalla quale si esprime il *sistema fanico*. Con questo termine, occorre intendere l'insieme degli eventi biologici e cognitivi consecutivi alla «messa in presenza» di organismi viventi. Una volta di più, questo territorio appare di una complessità estrema e largamente misteriosa, anche se l'inventario delle componenti si arricchisce nel corso degli anni (Pradier 1990). Il *sistema fanico* non è riducibile ad un modello di comportamento né ad una categoria di pratica spettacolare. A differenza della nozione di rito, a partire dalla quale si è tentato di disegnare un albero genealogico, il *sistema fanico* non si identifica in un solo parametro, che sarebbe assurdo. I fenomeni conosciuti sotto il nome di affetto, sincronia interattiva, comunicazione biochimica che vi si ritrovano, le variabili che ne modificano l'organizzazione – la variabile cronologica per esempio – intervengono in altri tipi di eventi. Quello che si propone con le nozioni di *sistema epifanico* e di *sistema fanico* si riduce a non pensare più l'identità delle *arti della vita* in termini di filiazione e di subordinazione: in questo caso, il teatro non è il perfezionamento di un antenato primitivo. Ciò che importa è considerare l'organizzazione degli elementi discreti in una relazione «bioculturale» di complementarità. Questa prospettiva non pretende di scartare altri modi di analisi – storica, semiologica, estetica, antropologica... Essa spera di dare un contributo, senza nascondersi che si tratta di una sfida della conoscenza, tanto più difficile da rilevare in quanto ciò che è in gioco obbedisce a logiche interattive di cui ignoriamo quasi tutto.

Elogio dell'intervallo

Interrogato sulle ragioni che l'avevano spinto a scegliere teatro, Jerzy Grotowski fece notare che era stato sempre attirato dalla sua infanzia dall'approccio del mistero umano:

Mio fratello Kazimierz, che è un fisico, dice che io faccio della *dusza-logia* [in polacco *dusza* significa anima]⁵⁴.

Che cosa scegliere per un adolescente polacco che nel 1951 si preoccupava di ciò che l'università poteva offrire alle sue aspettative

⁵⁴ Da un'intervista a Pontedera, 11 dicembre 1993. Leggere a questo proposito anche l'intervista con Kazimierz Grotowski raccolta da Teresa Blajer-Wilniewicz, *Pn poprzez teatr bada swiat*, in «Notatnik Teatralny», 4 (1992), pp. 85-93.

ve? La psichiatria? All'epoca dello stalinismo rigoroso, questo significava entrare in una medicina riduzionista e conformarsi alle tesi della psicologia positivista. Le filosofie orientali? Gli insegnanti erano stati cacciati dalle aule e le opere specialistiche erano state sepolte negli inferni delle biblioteche. Restava il teatro, arte della vita. Non che mettere in scena gli spettacoli fosse il suo primo pensiero ma, nota il fondatore del Teatro Laboratorio, «se uno spettacolo si replica più sere, le prove esigono lunghi mesi di preparazione. Questo è importante: il lavoro con gli attori diventa il momento dell'opera vera, della ricerca, dell'elaborazione»⁵⁵.

Sviate dall'uso, l'idea e la parola spettacolo sono diventate l'inverso di ciò che conta – la riflessione, la coscienza: obbrobrio gettato da gente agitata su quello che non sa più vedere e che confonde con la propria agitazione. Gordon Craig sperava che sarebbe arrivato il giorno in cui, dall'alto della cattedra, un vescovo con la mitra in testa avrebbe usato l'aggettivo *teatrale* per designare il bello e il buono e non la menzogna.

Questo tempo è arrivato? Per nulla prostrati dall'ostentazione del virtuale, il teatro e la danza, che nascono al di fuori dei grandi palazzi istituzionali, delle accademie mondane e delle protezioni dei media, offrono un'incredibile fioritura di invenzioni dove incontriamo pazzi, emarginati, intellettuali, handicappati, avventurieri, posseduti, persone di poco conto e aristocratici. Sembra arrivato il tempo per essi di essere ciò che permette di raggruppare i frammenti sparpagliati del vivente, di gustarlo, di respirarlo, di toccarlo e di abbracciarlo per esserne illuminati: l'uno nel molteplice.

Traduzione di Nicola Savarese

⁵⁵ Da un colloquio personale a Pontedera, il 10 dicembre 1993.