

Piergiorgio Giacché
UNA EQUAZIONE
FRA ANTROPOLOGIA E TEATRO

1. *L'antropologia è una «strana» scienza*

Si può cominciare con una battuta, ma nel vero senso della parola: una battuta tratta da un recente copione di teatro che si intitola «I Maghi. Il combattimento della teoria e del teatro» ed è di Raul Ruiz¹. Proprio all'inizio, Ruiz fa dire al Prologo: «*Antropologia e teatro sono la stessa cosa, però non si devono confondere*».

Ero fra gli spettatori e questa battuta, vista la mia professione, mi ha inevitabilmente colpito; ma in più – come capita a teatro quelle volte che si prova vera ammirazione per lo spettacolo e per il suo autore – ho voluto crederci (c'è del resto un altro modo fruitivo più utile e corretto, a teatro, che quello di «credere»?). Questa battuta, estratta da un testo neo-barocco zeppo di altre dichiarazioni e sentenze, ha dunque funzionato per me come una seria provocazione: ho cominciato a ragionarci su, a cercare di svelarne l'autenticità a dispetto della dichiarata «assurdità» del testo.

È vero, probabilmente si trattava appena di un gioco di concetti, poco più di un gioco di parole, ma l'invito che in fondo viene dal teatro è proprio quello di «stare al gioco». Da spettatori ma anche da antropologi, perché poi rifiutare questo invito? (Come dire, «Perché no?».)

¹ Raoul Ruiz è un noto regista cileno di cinema sperimentale che vive ed opera in Francia; negli ultimi anni ha realizzato vari spettacoli teatrali, come drammaturgo e regista, ma soltanto in Italia. I suoi testi di teatro sono per lo più riflessioni di stile e di sostanza neobarocca che spesso vertono sul senso del teatro: «senso» in tutti i due significati di finalità ma anche di sensitività-sensualità, di scopo del teatro ma anche del teatro come modo o «organo» del sentire.

Lo spettacolo «I Maghi» (il cui testo è depositato in forma di copione dattiloscritto e non è ancora stato pubblicato) è stato prodotto dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca teatrale di Pontedera e rappresentato per la prima volta in occasione del Festival di Volterra, nel luglio del 1990.

Perché invece è conveniente accettarlo? (Ovvero, «C'è anche un *Perché sì?*».)

Si può certo descrivere l'Antropologia culturale in modo che risponda di più alle caratteristiche o alle verifiche delle scienze esatte o positive: lo si può fare sia precisando i confini concreti ed esclusivi del suo «oggetto» tradizionale (ed ormai «accademico»), che riempiendo il suo «metodo» come un processo di preventiva, accurata descrizione etnografica e di successiva, conseguente comparazione e interpretazione dei materiali e fenomeni osservati. Ma tutto ciò non rende ragione ad una scienza tutta qualitativa e troppo soggettiva, *fondata su un incontro piuttosto che su un confronto*, incapace di essere riassunta in uno schema che separa ed oppone il soggetto che osserva dall'oggetto osservato.

Se è dunque pacifico che un travestimento da scienza positiva per l'antropologia non tiene, è però altrettanto difficile stabilire una sua compiuta e ferma definizione, tanto a partire dall'oggetto studiato quanto dal metodo impiegato. È noto che il dibattito su cosa sia o dove vada l'antropologia culturale non è mai stato così vivace, né la questione è mai stata così aperta. O così scoperta.

L'oggetto dell'antropologia, infatti, non è poi così esclusivo né così delimitato come si crede: ci si dovrebbe occupare «dell'uomo e della cultura», ed è questo il *campo* illimitato della ricerca, a fronte di una tradizione – tanto autorevole quanto irripetibile – che impone come oggetto dell'antropologia le sole culture «primitive» o lontane.

Il *metodo*, poi, varia a seconda delle singole ricerche; e non solo per l'adattamento necessario ad un oggetto o a un contesto che è sempre diverso, ma invece per quella identica difficoltà che presenta ciascuna ricerca antropologica: occorre combinare l'osservazione esterna (dell'antropologo) con l'adesione al punto di vista interno (del soggetto incontrato); occorre far propria la contraddizione dell'*osservazione partecipante*, cioè dell'esercizio di due azioni contrarie eppure contemporanee (giacché l'una deve essere la critica dell'altra), per le quali occorre elaborare una condotta che si basi su un impossibile equilibrio, ovvero su un costante e perseguito *disequilibrio*.

Se queste caratteristiche non danno ancora una soddisfacente definizione, cominciano tuttavia a segnalare una «differenza» che qualifica l'antropologia, e ad esempio la distingue dalle altre scienze sociali: da un lato, l'indefinita, generica estensione dell'oggetto e i suoi infiniti possibili campi di indagine, e dall'altra, l'applicazione di un metodo che deve ogni volta *fondare e però sfidare* una ben delimitata relazione fra due soggetti.

L'approccio antropologico sembra dunque assimilabile a un or-

ganico e imprevedibile «incontro di conoscenza» – anche se poi viene eseguito e descritto come un complicato e regolato processo di distanziamento e di identificazione con i soggetti che si è scelto di studiare: un incontro attraverso il quale si persegue lo scopo di *tradurre*, nei termini e per i fini della «propria» cultura, ciò che è già conosciuto e meglio conosciuto dai soggetti portatori della cultura che si è voluto indagare. L'*incontro* non azzera certo la distinzione fra osservatore e osservato, ma la colloca all'interno di uno stesso campo: quello di una relazione che da metodo diventa oggetto della ricerca antropologica, quanto più ci si accorge di come risulti capovolta l'abituale gerarchia «scientifica» dei due ruoli. Colui che osserva è senz'altro *l'agente* che promuove l'incontro, ma occorre non dimenticare che *l'attore* è sempre colui che è osservato. Anche se alla fine l'incontro finirà per essere ancora una volta «relazionato» dal solo osservatore, non va dimenticato che – per l'antropologo – rispettare e perfino esaltare il punto di vista del soggetto incontrato è la *conditio sine qua non* della ricerca: *l'osservazione è partecipante quando il tentativo di passare per lo sguardo di chi è osservato precede ogni inevitabile oggettualizzazione dell'osservatore e la rende proficua*.

La finalità dell'indagine antropologica sarebbe compromessa, fuori di questa – teorica e artificiosa – «relazione fra soggetti». Tutta la tradizione della ricerca e del pensiero antropologico si fonda sulla consapevolezza che la «conoscenza» della propria cultura da parte del soggetto osservato resta ovviamente sempre più profonda e precisa della scarna «scienza» cui può pervenire il soggetto osservatore. «I significati di cui l'antropologo va alla ricerca, esistono ben prima della sua antropologia», ha ricordato di recente un antropologo italiano², e su questa affermazione torneremo quando si tratterà di precisare lo spazio o il ruolo dell'antropologia culturale nel panorama delle scienze umane.

Per ora, con questa lunga precisazione, si vuole soltanto stabilire il fondamento di un atteggiamento di esasperata apertura, che riteniamo caratteristico dell'approccio antropologico. Per ora, si vuole appena rispondere a quelle domande – perché no? e perché sì? – che ci si è posti davanti alla semplice battuta di un copione teatrale. Anche se a questo fine può sembrare spropositata, la digressione sulla difficile definizione della disciplina antropologica vuole per ora appena legittimare la nostra curiosità verso quella battuta, dal momento che vogliamo farla passare da marginale pretesto a centro

² F. Remotti, *Noi primitivi. Lo specchio dell'antropologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 148.

di un testo introduttivo sui fondamenti della antropologia del teatro.

Se si sceglie infatti di candidare il teatro – quello contemporaneo e occidentale – ad oggetto di osservazione (e soggetto di incontro) di una ricerca antropologica, il rispetto per l'insieme dei saperi o dei significati interni all'attuale cultura teatrale diviene un problema complicato. Innanzitutto perché *quei saperi e quei significati partecipano dello stesso patrimonio culturale della società di appartenenza dell'antropologo* (e, fino ad oggi, dell'antropologia) si tratta cioè di indagare un aspetto della propria cultura e, nonostante una «antropologia delle società complesse» sia stata già abbondantemente inaugurata, bisogna ricordare che, in primo luogo, non si sono affatto risolti i nuovi problemi metodologici ed epistemologici che essa pone in quanto «antropologia del noi»³, mentre, in secondo luogo, si deve ragionevolmente sospettare che l'assunzione dell'oggetto «teatro» comporti nuove difficoltà ed anche nuove scoperte. Ad esempio quelle derivanti dalla recente ma ricca interazione, che il teatro contemporaneo ha aperto per primo nei confronti dell'antropologia.

Già parecchi teatologi e numerosi teatranti si sono accorti dell'attualità ineludibile di un «teatro delle culture» che ha ormai preso il posto dell'antico «teatro d'arte»⁴; è inoltre a tutti noto come, negli ultimi anni, numerosi studiosi e «operatori» di teatro siano an-

³ Sono sempre più numerose e imprecise le dizioni che sottolineano un «ritorno» della ricerca antropologica verso la società e la cultura occidentali. Se però la definizione dell'«antropologia delle società complesse» è ancora insoddisfacente in quanto troppo fiduciosamente ancorata all'oggetto piuttosto che al metodo, l'*antropologia del «noi»* proposta da Francesco Remotti, ha il vantaggio di porre al centro il nodo epistemologico e di aprire la problematica complessa relativa alla fase del «ritorno» della ricerca antropologica sulla società che l'ha originata, ovvero dell'antropologia su sé stessa (cfr. F. Remotti, *Noi primitivi*, cit., pp. 216 ss.).

⁴ Si ipotizza un «Teatro delle Culture» destinato a sostituire il vecchio «Teatro dell'Arte» in apertura di un recente saggio di Patrice Pavis, ma la cautela dell'autore è eccessiva. In effetti lo stesso saggio contribuisce abbondantemente a dimostrare come si tratti di una realtà in atto e non di una previsione che il teatro contemporaneo – o perlomeno molti importanti teatri contemporanei – si definisca in termini etici (nel senso lato e originario di «ethos») prima ancora che estetici, è un dato di fatto. È stata peraltro l'esigenza di trovare un nuovo e più radicale fondamento alla propria autonomia – non più soltanto o meramente artistica – a porre l'accento su una *cultura teatrale* che sostituisca e in sé riassuma l'*arte* del teatro. È questo nuovo modo di definirsi e collocarsi, ciò che ha cambiato il rapporto e rafforzato l'interesse del teatro verso le culture «altre» non si tratta più di alimentarsi del loro «esotismo» ma di situarsi e di svilupparsi su ciò che lo stesso Pavis ha definito «le croisement des cultures» (cfr. P. Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990).

dati dalla frequente e disordinata utilizzazione del patrimonio informativo e concettuale dell'antropologia culturale, alla più strutturata costituzione di una autonoma *antropologia dell'attore e dello spettacolo*, che è ormai diventata parte o fondamento di una promettente «scienza del teatro», e che in pochi anni è passata da aspirazione a necessità, da astratto orientamento di talune poetiche e pratiche teatrali a concreto strumento di una ricerca etnografico-teatrale sulle specifiche tecniche dell'arte dell'attore⁵.

Eppure, al di là delle forme e dei modi in cui si sono concretizzate «le domande del teatro all'antropologia»⁶, occorre comprendere come tali proposizioni e proposte vadano a complicare quel dato e naturale *confronto* che il teatro, come disciplina artistica, ha con le scienze umane e sociali della propria cultura. In quel confronto, che è in fondo parte della normale e continua circolazione culturale, forse da sempre il teatro ha cercato una sua intrinseca definizione e finalità antropologica, anche se con minor chiarezza o determinazione di oggi⁷; così come da sempre il teatro – o meglio ogni teatro e ogni uomo di teatro – sarà anche stato portatore di una propria consapevole visione antropologica (e storica e politica e sociale) della propria – e dunque della nostra – società⁸. Quel che si

⁵ È sempre utile ricordare i manuali editi dall'International School of Theatre Anthropology e curati da Eugenio Barba e Nicola Savarese; continuamente perfezionati nelle successive edizioni italiana, francese, messicana e inglese rappresentano indubbiamente la più interessante e completa sistematizzazione della ricerca antropologica teatrale sull'arte dell'attore. La più recente e completa edizione è E. Barba-N. Savarese (a cura di), *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, translated by R. Fowler, London and New York, Routledge, 1991.

⁶ Con la locuzione «domande del teatro all'antropologia» si possono raccogliere i numerosi e vari appelli o approcci del teatro verso l'orizzonte, i materiali, i metodi dell'antropologia culturale: pur se al loro interno occorrerebbe distinguere le teorie e le pratiche teatrali più rigorose dagli atteggiamenti e comportamenti più superficiali, è il fenomeno nel suo complesso (comprese le mode e le inevitabili genericità di cui si compone) quello che ha rivoluzionato il rapporto tra la ricerca demologica e antropologica e la cultura teatrale. Cfr. P. Giacché, *Lo spettatore partecipante. Contributi per una antropologia del teatro*, Milano, Guerini, 1991, pp. 20-22.

⁷ Il peso di queste «opinioni» e «attenzioni» antropologiche è peraltro considerevolmente aumentato nel teatro contemporaneo, se è vero – come rileva Giandomenico Piccioli in un breve ma prezioso saggio – che la storia del teatro occidentale del Novecento è caratterizzata dalla ritrovata e persino esasperata centralità della relazione fra attore e spettatore e dunque dell'uomo, che è ovvio terminale della comunicazione ma anche oggetto della rappresentazione e strumento dell'arte teatrale (G. Piccioli, *Teatro*, in AA.VV., *La cultura del '900*, 3 voll., Milano, Mondadori, 1982, pp. 433-434).

⁸ Come appare giusto ed evidente che gli strumenti e i reperti dell'antropologia siano a disposizione di ogni altra disciplina, così è ovvio aspettarsi che il

vuol dire è che non è sempre possibile né legittimo distinguere le nuove ricerche che il teatro conclude sulla propria antropologia, dalle conoscenze e competenze che ogni artista e ogni uomo di cultura ha relativamente alle scienze sociali e umane del suo tempo, antropologia culturale compresa. Ed è proprio questa la complicazione che si sconta quando si considerano fenomeni e «indigeni» della propria stessa cultura l'antropologia culturale, ovvero quella «scientifica» – il suo bagaglio di informazioni e di concetti, la sua funzione e la sua storia – partecipa in qualche modo delle conoscenze di tutti e resta dunque sottintesa o coniugata alle varie «antropologie implicite» che ciascun gruppo e ciascuna subcultura va formulando⁹.

Allora, magari, la battuta di Ruiz non è altro che una battuta: un niente, rispetto alla «antropologia teatrale» di Barba o alla «teoria della performance» di Schechner o al laboratorio di ricerca sul Performer di Grotowski¹⁰, ma proprio per questo è un piccolo e importante segnale della diffusa consapevolezza del rapporto tra

pensiero o la ricerca antropologica informino il normale processo di inculturazione di qualunque gruppo o soggetto si voglia poi sottoporre ad indagine antropologica.

Si tratta pertanto di proporre un rovesciamento, ma anche un completamento di quell'approccio che con Remotti abbiamo definito *antropologia del «noi»*: non solo l'antropologia scientifica è essa stessa cultura, ma i suoi principi e i suoi precipitati informano e partecipano in vario modo della cultura della nostra società in particolare, si sono individuati periodi e movimenti, «teatrali» e non, che hanno assunto l'orizzonte dei saperi e dei metodi dell'antropologia culturale come una sorta di ideologia di ricambio; più in generale si può affermare che l'analisi antropologica della nostra società complessa deve comunque prevedere una virtuale interscambiabilità dei ruoli fra osservatore ed osservato o perlomeno la loro parziale ma inevitabile sovrapposizione.

⁹ Anche «antropologia implicita» è un concetto mutuato da Remotti: la differenza sta a nostro avviso nel fatto che, con il teatro e nel teatro, si individua non una «etnoantropologia» intesa come forma di elaborazione antropologica, di «nozione sull'uomo» o di «definizione di umanità», che ogni società inevitabilmente postula, ma proposte e analisi antropologiche «espressamente e professionalmente coltivate» – che risultano perfino analoghe per metodo e finalità a quelle della antropologia scientifica, ma che intendono rimanere «implicite» perché si vogliono rinchiuso o addirittura nascoste (come «segreti») all'interno di un'arte e di una cultura teatrale di cui rafforzano l'alterità e l'autonomia (cfr. F. Remotti, *Noi primitivi*, cit., pp. 25-29).

¹⁰ È noto che le sperimentazioni e le teorie teatrali che in modo più consapevole, rigoroso e proficuo hanno riguardato la relazione fra cultura teatrale e antropologia culturale sono quelle di Eugenio Barba, Jerzy Grotowski e Richard Schechner; non è questa la sede per entrare nel merito delle loro ricerche, ma occorre almeno ricordare come si orientino secondo modalità e verso obiettivi affatto diversi, dimostrando quale sia lo spazio e quanto numerose possano essere le linee di ricerca nella sottile «zona di confine» che si estende fra Antropologia e Teatro.

Antropologia e Teatro. Quella battuta, messa comunque in apertura di un testo che tratta del combattimento tra la Teoria e il Teatro, è una testimonianza persino involontaria che tale rapporto è un significativo e diffuso dato culturale, anche quando non viene approfondito per dar vita a complessi sistemi operativi e interpretativi della cultura teatrale. Del resto, quanto e come l'interazione tra temi antropologici e problemi teatrali sia stata continua e proficua, ed abbia offerto vari e importanti contributi al progredire della conoscenza, la storia del teatro occidentale lo dimostra da un secolo – o, per altro verso, da sempre.

Se lo sbrigativo assioma di Ruiz vale dunque per noi come un segno, attuale e sufficiente, del «confronto» aperto dal teatro verso l'antropologia, sperimentiamo allora su di esso – anche solo per (stare al) gioco – la modalità dell'*incontro* antropologico e chiediamoci: «Cosa avrà voluto dire l'autore, l'uomo di teatro?», «Cos'è l'antropologia dal suo punto di vista, ovvero cosa diventa dal punto di partenza di quella battuta?».

Vista da lì, l'antropologia appare come una «strana» scienza, in qualche modo davvero molto simile al teatro, che è per l'appunto una strana arte. «Antropologia e Teatro sono la stessa cosa»: una volta accettato come punto di partenza, lo scherzo retorico della similitudine appare sempre più chiaramente come lo schermo di una somiglianza effettiva.

Abbiamo del resto già involontariamente sfiorato alcune somiglianze per così dire «strutturali» fra Antropologia e Teatro: alcune corrispondenze nel modo di comporsi e di proporsi di queste due discipline. Ad esempio, si è già accennato al debito – ma si potrebbe dire alla dipendenza che l'antropologia culturale ha nei confronti della propria tradizione: è una strana scienza quella che invece di procedere per successive scoperte, che in qualche modo riassumono ma anche superano le acquisizioni precedenti, resta continuamente in rapporto con il proprio vasto «repertorio» (quando non ne resta prigioniera). Le ricerche empiriche più importanti, ancorché datate, e le principali acquisizioni teoriche e metodologiche del passato possono essere di fatto archiviate ma non smentite, nel senso che mantengono pressoché intatto il loro valore; dall'altra, le successive e attuali indagini ed elaborazioni certo si avvantaggiano del dibattito svolto e del patrimonio raccolto, ma ciascuna esperienza – quasi come un elaborato artistico – riparte autonomamente verso un proprio percorso e dunque risponde complessivamente di se stessa. Proprio per questo in antropologia ha più senso parlare di una «tradizione» di ricerca che di «progresso» scientifico, perché è la sua tradizione quella che supporta e poi raccoglie i suoi indubitabili sviluppi.

Ancora ad esempio, si è già fatto riferimento al modo di procedere della ricerca antropologica, che in continuazione propone – e incessantemente sfida – *una relazione fra osservatore ed osservato*; e non è certo difficile riconoscere come tutto ciò sia analogo alla convenzione e alla sfida che si instaura a teatro fra attore e spettatore.

E le somiglianze (o le assonanze) potrebbero continuare, ad esempio ricordando la centralità e il peso che ha – per l'antropologo e la sua formazione – l'effettivo esercizio di una «pratica» (quella esperienza di *ricerca sul campo* senza la quale non si dà antropologia o non si è antropologi), o addirittura rintracciando gli incerti ma significativi parallelismi nella storia del teatro e dell'antropologia. (Quante e quali sono le «origini» comuni del teatro e dell'antropologia? Forse, ogni momento di fondazione – di quei tanti che la cultura e il teatro occidentali celebrano per sé – se criticamente analizzato, rivelerebbe le stesse straordinarie sintonie di contenuti e sovrapposizioni di funzioni che appaiono evidenti quando si comparano e si combinano le figure e il lavoro di Erodoto e di Sofocle¹¹, tanto per cominciare con i due rispettivi padri fondatori dell'Antropologia e del Teatro occidentale.)

La frase di Ruiz suona però più perentoria di quanto consentano le varie coincidenze e somiglianze: «Antropologia e Teatro sono la stessa cosa». Si vuole con ciò esprimere un'identità o almeno proporre un'equazione; al di là dunque dei confronti metaforici o degli accostamenti forzosi occorre una definizione che risulti valida per entrambi i termini: per esempio, *Antropologia e Teatro sono due viaggi verso o dentro l'alterità*.

Concretamente entrambi si articolano in una fase di andata (o di fuga) verso l'«altro» e dunque di ritorno (ma di critica) verso di «noi»; si tratta inoltre di viaggi tanto applauditi quanto discussi, se è vero che in definitiva le motivazioni e le cause della ricerca e della provocazione sembrano smentiti dai risultati o *gli effetti* di una definitiva conferma e rafforzamento della nostra cultura. Con l'antropologo, ma anche con il teatrante, si può infatti dire che «è la nostra, la cultura che propone questi viaggi» (oppure la società che ne sfrutta i risultati): è la nostra, la cultura che fa teatro e fa antropologia, e che può senz'altro aggiungere anche queste «attività» all'elenco di quelle caratteristiche per tanto tempo ritenute esclusive, quelle della «razionalità», della «storia», della «scrittura», eccetera, eccetera.

Sia l'Antropologia che il Teatro, nella contraddizione fra l'incondizionata apertura e l'interessata rapina, si alimentano e quindi

metabolizzano per nostro conto ogni soggetto e oggetto esotico: ne sentono l'attrazione e ne avvertono la necessità, ma intanto lo traducono *nella e per* la nostra cultura. Ma, nonostante gli immancabili ritorni dal Viaggio e gli inconfessati profitti della Ricerca, si deve pur riconoscere che la cultura occidentale si avvale proprio dell'antropologia (e talvolta del teatro) per mettere continuamente in crisi le forme e i valori che la contraddistinguono, e attorno a cui si sviluppa il suo inevitabile etnocentrismo; o ancora, per contestare o per autocriticare il proprio senso di superiorità, per relativizzare gli stessi traguardi e concetti di civiltà o di progresso che la caratterizzano. E dall'altra si deve pur riconoscere che è in teatro (e talvolta nell'antropologia) che la società accetta di alterare e «alterizzare» se stessa e di mettere in qualche modo in discussione la sua razionalità, la sua storia e la sua letteratura; e finalmente perfino il suo stesso teatro (o la sua antropologia), eccetera, eccetera.

Il concreto e inquietante esotismo delle maschere teatrali – come di quelle etnologiche – può essere degradato a facile spettacolo o innalzato a simbolo astruso, ma è comunque incessantemente riproposto: *l'alterità non viene mai veramente eliminata o domata, mai definitivamente riassorbita o compresa*, mai interamente piegata alla funzione consolatoria o a quella stimolante del «sia lode al dubbio», di cui si sa bene quanto e come ci si alimenti da sempre. Pena la morte del teatro. Pena la perdita di senso dell'antropologia.

L'alterità culturale è finalmente un contesto inesauribile, un concetto incontrollabile: è un universo infinito, è quel «mare della molteplicità dei costumi» dal quale si voleva guardare Pascal, quella caotica superficialità contro la quale (invano?) si invoca e si impone l'unicità e l'ordine del pensiero razionale occidentale¹². È forse giusto dire che «il viaggio» (antropologico o teatrale) finisce per alimentare in continuazione quell'ordine, ma la sua incessante riproposizione, ad ogni nuova partenza, ogni volta lo nega come assoluto, come unico, come vero.

Tutte queste associazioni fra Teatro e Antropologia, si dirà, non eliminano le troppe e sostanziali distinzioni: se ad esempio l'alterità verso cui si spingevano i tradizionali viaggi etnologici era per davvero quella *esotica* delle società «senza scrittura», «senza storia» (ma anche «senza teatro» o «senza antropologia»), questa non è certo comparabile con la dimensione di alterità più indeterminata e più psicologica che ha inseguito o costruito il teatro occidentale – a dispetto del pur frequente ricorso ad ingredienti esotici e del loro va-

¹² È questo uno dei temi centrali del testo già citato di Remotti: in particolare si veda il paragrafo «Un mare di costumi e le isole della salvezza» (F. Remotti, *Noi primitivi*, cit., pp. 106-113).

¹¹ Cfr. J. Lacarrière, *Sophocle*, Paris, l'Arche, 1960.

lore d'uso spettacolare. Le distinzioni però si vanno senz'altro riducendo in un'epoca in cui il Teatro accentua l'evocazione del «rito» come sua origine e come sua concreta utopia, ovvero in un momento in cui l'Antropologia è sempre più interessata ad approfondire il concetto di alterità per ritrovarlo come cardine del metodo, piuttosto che come caratteristica dell'oggetto. Una antropologia che, ormai non soltanto teoricamente, muove all'esplorazione delle zone e dei fenomeni di quella che Marc Augé chiama l'«alterità intima»¹³, con l'intento di dilatare l'area dei suoi presenti e futuri «viaggi», e nella consapevolezza che «sono i nuovi oggetti di ricerca che fanno riapparire la ricerca quando essa sembrava esaurita»¹⁴.

In breve, si vuole sottolineare che la fortuna della equazione tra Antropologia e Teatro non si basa sui dati o sulle definizioni già storicamente acquisiti, ma vive proprio delle interazioni o delle intenzioni oggi possibili: sono proprio i movimenti o «le domande» che emergono nella cultura teatrale contemporanea – e gli orientamenti e le correnti più recenti dell'antropologia culturale – i fattori che ci permettono di evidenziare nuovi rischiosi parallelismi e perfino insolite sovrapposizioni.

Finora nei territori da sempre comuni – eppure mai contesi del rito, del gioco, della rappresentazione, Teatro e Antropologia hanno tacitamente obbedito al postulato euclideo delle parallele che non si incontrano mai, se non all'infinito. Adesso, la riflessione antropologica e la ricerca teatrale, entrambe orientate verso i propri fondamenti e verso il recupero del senso, arrivano ai limiti l'una dell'altra e spesso vicendevolmente sconfinano fino a scambiarsi i territori di tradizionale competenza. Ad esempio, sull'efficacia simbolica o sulle «tecniche del corpo», sembra che sia il Teatro a dover proseguire e

¹³ Si può a nostro avviso aggiungere a buon diritto il Teatro fra gli oggetti o gli ambiti della ricerca etnologica che possono contribuire più degli altri alla focalizzazione e allo studio di quella che Augé chiama «l'alterité essentielle ou intime»; oltre l'alterità esotica, l'alterità etnica o culturale e l'alterità sociale interna a ciascuna società e ciascun gruppo sociale, c'è un ulteriore livello di alterità interna all'individuo «qui est présent au coeur de tous les systèmes de pensée, et dont la représentation, universelle, répond au fait que l'individualité absolue est impensable» (M. Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, pp. 28-29).

¹⁴ Contro i dubbi che Louis Dumont solleva sulla legittimità della ricerca antropologica applicata alla società occidentale contemporanea («l'anthropologie d'ici et maintenant» oppure «l'anthropologie de la contemporanéité proche», per fornire le dizioni utilizzate da Augé) e sul rischio che essa possa minacciare la continuità della disciplina, Marc Augé replica «Je ne suis pas certain que la continuité d'une discipline se mesure à celle de ses objets...». E conclude «ce sont de nouveaux objets de recherche que fait apparaître la recherche quand elle aboutit» (cfr. M. Augé, *Non-Lieux*, cit., p. 26).

precisare la ricerca, o appena le indicazioni ereditate dall'antropologia; eppure, ufficialmente, l'antropologo continua a ignorare sia la specifica competenza del Teatro per quanto attiene alle tecniche «extra-quotidiane» – come quelle sottese alle pratiche spettacolari o del corpo «in situazione di rappresentazione»¹⁵ – sia i notevoli contributi alla ricerca sulle tecniche del corpo delle culture «altre» che molti uomini di teatro hanno dato fin qui, anche sperimentandole concretamente in numerosi laboratori attoriali¹⁶.

Al di là delle reciproche indifferenze ed ignoranze, però, va altresì testimoniato un più consapevole contatto o contagio fra le due discipline, come quello che emerge dall'analisi della recente produzione editoriale di saggi di teatro e di antropologia per restare all'Italia, più frequentemente taluni storici del teatro, ma da qualche tempo anche demologi e antropologi, sembrano varcare o confondere il tradizionale confine fra le due letterature specialistiche, suggerendo da un lato la necessità e l'urgenza di una nuova «teatologia» che sia fondata su autonome e responsabili ricerche e non sia più il prodotto confuso di una confortante quanto inadeguata interdisciplinarietà, e dall'altro fornendo modelli, se non metodologici almeno stilistici, di un'antropologia storico-teatrale che arriva a coniugare i saperi del Teatro e dell'Antropologia, nel rispetto delle terminologie e degli obiettivi – ancora peraltro inconciliati – delle due discipline¹⁷.

¹⁵ È noto come non si siano fatti troppi passi in avanti dalla primitiva e preziosa classificazione di Marcel Mauss nel suo breve saggio in cui scopre e definisce le «tecniche del corpo»; in quella sede, salvo un breve accenno alle *tecniche della danza*, non si menzionano altre tecniche riferibili o coniugabili con le pratiche artistiche e spettacolari delle varie culture. Si può supporre che Mauss le abbia consapevolmente evitate, magari per gli stessi motivi che lo hanno consigliato di tener fuori dalla trattazione le tecniche del corpo relative agli stati mistici o alla preghiera, che «non sono state studiate, ma che furono perfettamente studiate dalla Cina e dall'India, fin da epoche antichissime» (M. Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965. Cfr. p. 409).

¹⁶ Appartiene alla biografia di numerosi uomini di teatro di questo secolo il momento del viaggio, della visione e della contaminazione e scambio fra conoscenza e pratiche di diverse culture teatrali, ma è sempre più frequente altresì una vera e propria attività di ricerca antropologica, soprattutto orientata verso la trance, le pratiche rituali magico-religiose, le arti marziali e ogni tipo di disciplina che può concorrere alla alimentazione e al ricambio del proprio bagaglio tecnico-espressivo; la fase attuale della cultura e delle subculture teatrali è largamente caratterizzata dal più consistente e fertile processo di acculturazione che abbia mai interessato le arti sceniche.

¹⁷ Per fare gli esempi più recenti e interessanti, basti citare il rigoroso e ponderoso saggio antropologico curato da Domenico Scafoglio e Luigi M. Lombardi-Satriani sulla maschera e sul mito di Pulcinella (*Pulcinella. Il mito e la storia*, Milano, Leonardo, 1992), e il prezioso volume dello storico del teatro Nicola Sava-

Dopo aver esibito le prove e assecondato i ragionamenti che si celano dietro una provocatoria battuta sulla perfetta coincidenza fra Teatro e Antropologia, possiamo ora riflettere sulla sua utilità. Del resto, non era certo sulla sua verità che dovevamo esprimerci. Sapevamo già che l'equazione proposta era soltanto un esercizio e non una formula: un esercizio non indispensabile ma per nulla gratuito, se si è interessati al costituirsi di una *antropologia del teatro*, che a sua volta non può evitare la ricerca delle incognite comuni o di comune utilità per le due discipline; un esercizio che d'altronde ci permette di passare dall'assunzione di una oscura e letterale «confusione» alla messa in luce di una vasta e profonda «zona di confine».

Il principale suo risultato è infatti quello di riconsiderare quella *liminarietà* fra scienze sociali e cultura teatrale che è stata già più volte evidenziata e interpretata¹⁸, ma che adesso cessa di essere un'area ulteriore di indagine, e invece sembra imporsi come il *contesto obbligato e insieme l'oggetto privilegiato della ricerca antropologica sul teatro*.

La novità non sta poi nel fatto che molte teorie e pratiche teatrali si sono organizzate come vere e proprie direttrici di ricerca all'interno di quell'area, ma che, in seguito a queste operazioni e riflessioni portate avanti dal Teatro, è divenuto improrogabile per l'Antropologia verificarne la legittimità e i risultati¹⁹: a questo punto, anche se non si fosse interessati ad aprire un settore di studi antropologici sul teatro, ugualmente bisognerebbe interrompere gli inerti o ignari parallelismi e procedere a sperimentare più convenienti forme di dialogo, in cui diventi consapevole e vicendevole il metro e il metodo dell'incontro.

L'antropologia culturale ritrova dunque confermato, ma anche esasperato, l'atteggiamento che distingue il suo approccio da quello

dalle altre scienze umane: di fronte o meglio dentro quella «zona di confine», *quell'incontro che era l'attributo di un metodo o addirittura un'aggiunta di merito* (tra parentesi, la proposta dell'incontro poggia in definitiva su quella combinazione di ambizioni epistemologiche ed ansie morali che motivano ed agitano da sempre l'antropologia scientifica) *diviene pertanto una scelta preliminare e una preoccupazione procedurale tanto rigorosa quanto costante*.

Un incontro, una «relazione» fra Antropologia e Teatro sembra dunque imporsi sia sul piano del metodo che come precisazione dell'oggetto, risolvendo (o sospendendo, a seconda dei punti di vista) il problema della definizione dell'antropologia del teatro: *è dentro i confini di un'area di confuso e continuo interscambio e attraverso modalità e strumenti che mantengano l'equilibrio e la profondità di una relazione fra soggetti, che l'antropologo può condurre le sue indagini sul teatro* (e, anche se non è nostro compito deciderlo, potremmo aggiungere «e viceversa»).

Restano a questo punto da considerare due aspetti importanti del nostro problema: *a)* accertare, dopo il preambolo teorico, «se» esistono le condizioni concrete per cui questa «relazione» – fin qui liberamente attivata dal teatro verso l'antropologia perfino di se stesso²⁰ – possa diventare il terreno di una indagine antropologica scientifica sul teatro; *b)* discutere sul «come» e sul «perché» convenga riorganizzare la ricerca antropologica sui rigidi presupposti della sua radicale differenza dalle altre scienze, ovvero sul «come» e «perché» sia utile rintracciare e distinguere il suo ruolo specifico, in un contesto di discipline storiche e sociali che invece sembrano potersi e doversi fondere, specialmente quando confluiscono nello studio di un oggetto o un ambito di difficile o addirittura improbabile definizione.

2. Il teatro è una «strana» arte

Forse si disobbedisce a una precisa legge del teatro quando si insiste troppo a lungo su una sola battuta, ma la frase di Ruiz pro-

rese sul rapporto plurisecolare tra i teatri di oriente e quelli di occidente (*Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992).

¹⁸ La dizione «zona di confine», per quanto riguarda il territorio di incontro fra le scienze sociali e il teatro, è presa da un importante saggio di Claudio Meldolesi, forse il più aggiornato e completo saggio su questo argomento. Cfr. C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, «Teatro e storia», n. 1, ottobre 1986, pp. 77-151.

¹⁹ Si sarebbe dovuto, almeno in questo caso, precisare: «portate avanti da studiosi di teatro e uomini di teatro» e quindi «è divenuto improrogabile per l'antropologia culturale», uscendo dalla genericità dei termini «Teatro» e «Antropologia» con la maiuscola, così come ci sono stati proposti dalla battuta di Ruiz. Ma a questo punto si è già riscontrata la vicendevole permeabilità delle due discipline e si è dunque già accertata la legittimità e la convenienza dello «sconfinamento» Teatro e Antropologia conviene che siano scritti con la generica maiuscola, ogni volta che si vuol sottolineare che si tratta di due discipline autonome ma anche di due ambiti aperti alla vicendevole ricerca.

²⁰ Si può così definire l'Antropologia Teatrale di Eugenio Barba, soprattutto se si vuole riconoscere la rivendicata distinzione con l'antropologia culturale e quindi rispettare la sua funzione primaria di dimostrazione e radicalizzazione dell'autonomia della cultura teatrale. Spiega Barba: «L'Antropologia Teatrale è uno studio sull'attore e per l'attore. È una scienza pragmatica che diventa utile quando fa toccare con mano il processo creativo allo studioso e quando, durante il processo creativo, incrementa la libertà dell'attore» (E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 27).

segue con una non trascurabile avvertenza: «teatro e antropologia non vanno confusi». E se fin qui si sono voluti doverosamente inseguire i passaggi di una equazione e sfruttarne il risultato, è però sempre stato chiaro che le coincidenze e le somiglianze e le sovrapposizioni – fra Teatro e Antropologia – ne rafforzano l'obbligo e ne suggeriscono la complessità, ma non sono esse le garanzie o le chiavi di una proficua *relazione di ricerca* (da comprendere alla lettera, come un diretto «rapporto fra soggetti», posto alla base di una indagine conoscitiva). Al contrario, prolungare il gioco dell'identità «antropologia = teatro», comporta il rischio di azzerare lo spazio e dunque la possibilità di una qualsiasi relazione.

Questo «gioco» – conviene ribadire – è stato comunque fin qui conveniente: *a)* per riconoscere al Teatro una sua autonomia di oggetto dell'osservazione antropologica, e non più confonderlo come episodica componente espressiva di fenomeni culturali più complessi; *b)* per rammentare l'autonomo e qualificante contributo del Teatro, come soggetto di un consapevole «confronto» con l'antropologia culturale; *c)* per ribadire la correttezza e l'indispensabilità di un atteggiamento di apertura e di ascolto verso tale soggetto/oggetto di un «incontro» antropologico (tanto più quando si passa dall'osservazione di un ambito fenomenico al rapporto con testimoni che sono anche gli ideatori – o meglio «i maestri» – di una consapevole «antropologia implicita», che è sì riflesso e strumento dell'arte teatrale ma è anche frutto di una ricerca pratica e teorica condotta con criteri e verso obiettivi decisamente affini a quelli dell'antropologia scientifica); *d)* per mettere in luce come e quanto le ricerche teatrali e quelle antropologiche convergano spesso su un'area di oggettiva liminalità, che è in definitiva quella fra l'arte e la «sua» scienza²¹; *e)* per comunicare una riflessione sulla collocazione e la finalità di una *antropologia del teatro* ancora da costituire, oppure più modestamente sui contributi che l'antropologo può

²¹ Quella «zona di confine» che, in prima approssimazione, consiste in aspetti e fenomeni sui quali convergono gli interessi e le indagini scientifiche o artistiche (si pensi ad esempio, per quanto riguarda l'Antropologia e il Teatro, al «rito»), in seconda e definitiva istanza diviene l'area tematica in cui si affollano i risultati contraddittori delle due diverse esplorazioni e utilizzazioni, ovvero è sostituita dal rapporto stesso tra arte e scienza. Si è poi preferito scrivere «fra l'arte e la sua coscienza», per indicare con «sua» il doppio senso di «relativa ad essa» ma anche di «appartenente ad essa», perché a nostro avviso conviene riferirsi contemporaneamente, pur senza confonderli, agli studi e alle ricerche scientifiche *sull'arte* e alle scoperte e alle conoscenze che l'arte di per se stessa produce e di cui si alimenta; tutto ciò, per di più, nella consapevolezza che è probabilmente più illusorio e meno corretto il tentativo di costruire una scienza che spieghi l'arte, che non raccogliere i contributi che l'arte può dare alla conoscenza scientifica.

a nostro avviso dare, attraverso l'osservazione e l'analisi della cultura teatrale contemporanea, a quel dibattito epistemologico e metodologico che sta caratterizzando i primi passi di una «antropologia delle società complesse» – ovvero anche la fondazione di una *antropologia del «noi»*.

A questo punto è però finalmente importante ristabilire una distanza – prima ancora che una differenza – fra Antropologia e Teatro, se si vuole salvaguardare la possibilità dell'osservazione e dell'analisi. In primo luogo abbiamo compreso che non vale più una separazione verticale, fra temi o ambiti magari gerarchicamente sovrapposti, e occorre invece lo spazio necessario alla prossemica orizzontale di un incontro fra soggetti: dunque uno spazio e una distinzione da ripristinare – fra antropologo e teatrante – pur senza negare nulla della precedente forzosa assimilazione. In secondo luogo poi, c'è da aggiungere che alla ricerca antropologica questo non basta: occorre che il campo e l'oggetto siano entrambi definibili e definiti e non si può restare a contemplare l'imprenditorialità teorica e l'estensione pratica di un fenomeno multiforme e indefinito come il Teatro. Né ci si può più basare, per tale definizione, sulle tradizioni o sulle convenzioni, quando la storia del teatro di almeno tutto il nostro secolo non ha fatto altro che minarne in continuazione l'efficacia e l'affidabilità. Anzi oggi, in fondo a questa storia, sembra di essere ormai arrivati alla libera e perfino gratuita autodefinizione del fatto artistico e teatrale: *chiunque dichiara di star facendo uno spettacolo teatrale non può essere comunque smentito*.

La lamentata e attuale spettacolarizzazione che investe e traveste ogni avvenimento pubblico o occasione privata, spiega soltanto in parte questo paradossale punto di arrivo; così come il Mercato dello spettacolo ma anche di tutto il resto – può essere chiamato complice, ma non indicato come causa prima di questa situazione, fatta di tante etichette soggettive di «teatro» o di «spettacolo», ma di nessuna norma o convenzione riconosciuta che ne regoli il senso o l'uso.

Si può sospettare, peraltro, che l'ampia e fluida dimensione del teatro sia sempre stata imprendibile, e che per definirla o circoscriverla non basta interrogare i livelli istituzionali del teatro o della società. Si può essere anzi certi che le «tradizioni teatrali» e le «convenzioni sociali» sono in grado di dettare una definizione di Teatro soltanto quando ci si rapporta alla sua storia passata. Ma non vale, per definire il teatro, coltivare un malinteso senso della storia e del lavoro degli storici ed affidarsi a consolanti ma superficiali analisi diacroniche: a posteriori è certo più facile selezionare le costanti e finanche appurare l'unicità di ogni Teatro del Passato, districandolo a forza dal groviglio irregolare e arbitrario di una pluralità di mode incerte (che forse non chiedevano affatto di consolidarsi in contratti

o convenzioni) e di tradizioni inventate (che magari non aspiravano a divenire né classiche né immutabili). Vale invece di più rispettare ed osservare il panorama caotico ed effimero di ciascun «presente» artistico e spettacolare, dentro il quale si può misurare la quantità (l'effettiva durata e portata) delle tradizioni e scoprire la qualità (la *sostanza* normativa e non l'*accidente* formale) delle convenzioni.

È infatti qualcosa che si può definire come «principio dell'autonomia dell'arte» la prima convenzione che regola per davvero il teatro occidentale nel tempo presente (e non solo nell'attuale tempo presente): dunque intanto sappiamo che, per convenzione, i teatri sono sempre esistiti *al plurale* e sempre hanno goduto di una conveniente indefinitezza, nonostante le regole e i trattati e le polemiche, anzi grazie alla loro conflittuale pluralità. La difesa di questa indeterminatezza o «libertà» – è ed è stata, d'altra parte, la principale tradizione del teatro occidentale fin qui ereditata; anche se tale «libertà» si è resa storicamente leggibile sempre «in negativo», e cioè attraverso le censure e le rotture, i proclami esclusivistici e le scomuniche vicendevoli delle correnti artistiche e delle rivoluzioni formali che hanno animato (e incarnato) l'arte scenica degli ultimi secoli²².

Se poi nella «società dello spettacolo» attuale sembrano doversi assopire tutte le controversie e pare conveniente e appagante la rinuncia a qualunque sforzo definitorio, questo è dovuto al difetto di una compiaciuta rassegnazione alla legge dell'intercambiabilità del consumo, a sua volta effetto di una situazione segnata dalla esasperata moltiplicazione delle proposte e dei prodotti teatrali e spettacolari. Il teatro non ha sufficienti connotati né pieni titoli per rientrare nell'ambito della nuova «industria» culturale, ma allo stesso tempo non può certo uscire dai condizionamenti materiali e ideologici del suo impero; e forse è una sua aspirazione, più che un'obbligazione, quella di obbedire comunque alle norme che regolano i consumi culturali e non²³. Di fatto la situazione cui il teatro obbedisce o che subisce è poi quella di una progressiva *svalutazione* della funzione sociale della ricerca teatrale e della produzione spettacolare tout court, nel quadro di una *inflazione* che sembra irreversibile e che da

²² Del resto, le successive rivoluzioni che hanno attraversato l'arte e/o il teatro non si susseguono secondo le regole e i tempi di una dialettica storica, né evidenziano quella chiara linea evolutiva che si vorrebbe comodamente compendiare nei manuali di storia, ma si stratificano in una intricata coesistenza che soltanto un esame stratigrafico orizzontale può cogliere e valutare.

²³ Sulla contraddizione fra l'irriducibilità dello spettacolo teatrale (il «vedere teatro») a consumo e la contemporanea assunzione fra i consumi culturali perfino del «fare teatro», vedi: P. Giacché, *Lo spettatore partecipante*, cit., pp. 35-83.

tempo mette in crisi l'arte attraverso la moltiplicazione del suo consumo²⁴.

Si tratta, come si vede, di enormi problemi che si offrono immediatamente all'analisi socio-antropologica; eppure, innanzitutto, perché si dia una «antropologia del teatro», da un lato è necessario uscire dalla in-definitezza del suo oggetto specifico, ma dall'altro non conviene lasciarsi distrarre o attrarre dalla fin troppo «definita» dimensione del mercato spettacolare.

Nel grande o totale Mercato culturale attuale, infatti, il teatro vi risulta certamente collocato, ma – vista la «sua» dimensione – si rende, una volta di più, invisibile. Se infatti, almeno in teoria, per cominciare a «definire» il teatro, potrebbe essere sufficiente partire proprio da questa sua caratteristica di indeterminatezza qualitativa (che il Mercato poi confermerebbe come invisibilità quantitativa), non si avrebbe poi comunque la possibilità di effettuare ricerche «sul campo» di un qualche rilievo: su un «campo» così sproorzionato e onnivoro, così vasto e inospitale, il teatro sembra un ospite senza ruolo e senza spazio. In quel quadro e in quelle condizioni, si sarebbe costretti a valutare ed indagare la sua scarsa rilevanza sociologica invece che approfondire la sua specificità culturale; sarebbero praticabili numerose inchieste ed indagini empiriche, ma non si potrebbe compiere quell'esperienza concreta di un viaggio antropologico sul suo «territorio», senza la quale non si attua una specifica ricerca antropologica. Invece, a nostro avviso, l'unica definizione del teatro, interessante e utile per l'antropologo, non è quella che lo colloca e lo disperde in un contesto più ampio, ma è quella che ne precisa i limiti, anzi che ne individua i «fines» nel doppio senso latino di «confini» e di «territori».

Stabilita questa opzione, ci si accorge che l'*incontro* tra l'antropologo e l'uomo di teatro comincia proprio da qui, e cioè dal punto e dal momento in cui diviene prioritaria e si stabilizza – anche per l'antropologo – la stessa ricerca dei «fines» che interessa il teatrante; già la semplice sosta ostinata su questa scelta, permette di formulare l'esistenza dell'antropologia del teatro, prima ancora della realizzazione di un effettivo viaggio di ricerca.

Il fatto è che il «viaggio» antropologico *del* Teatro, come ricordavamo, è iniziato da tempo e ha dato i suoi frutti, muovendosi proprio in questa direzione. *Rintracciare i propri confini* e, al loro

²⁴ Ci si perdoni il ricorso a termini rubati all'economia finanziaria, ma forse sono quelli più sbrigativi per accennare o almeno alludere ai problemi del rapporto fra il teatro e le dinamiche politiche, culturali ed economiche che caratterizzano la «società dello spettacolo» (termine coniato da Debord nel 1971 ma che è sorprendentemente sempre più attuale).

interno, sognare di *trasformare in autonomia reale, l'autonomia convenzionale concessa al teatro*, è stata soprattutto negli ultimi anni una esigenza primaria di molti gruppi e del giovane e «nuovo» teatro. Sì, proprio quei gruppi di avanguardia e poi di base, e quelle esperienze performative irregolari che, dagli anni Sessanta in poi, hanno moltiplicato e legittimato le libere autodefinizioni del fatto teatrale, sono anche le stesse che hanno testimoniato la necessità e la possibilità di una definizione concettuale unitaria del fatto teatrale: ad esempio individuando nella *centralità dell'attore e della sua arte* il nucleo specifico e in qualche modo «antropologico» che distingue il teatro.

Come la storia del teatro non fa fatica a confermare, non c'è infatti contraddizione fra l'ansia di un'unificazione concettuale e la dispersione creativa o la disobbedienza formale che caratterizza ogni teatro sperimentale; anzi, ogni «esperimento», mentre per sua stessa definizione non si assolutizza mai, consiste intanto nel contraddittorio tentativo di ampliare una libertà che vive e si spende nella ricerca del suo fondamento, della sua legge. E infine cos'altro può sperimentare l'uomo di teatro, che è insieme autore e attore e spettatore, che è contemporaneamente strumento e oggetto della propria arte?

Riscoprire la centralità dell'azione fisica può sembrare perfino banale, ma è stata infine questa la «rivoluzione» operata dentro e contro un teatro, che rischiava di essere assimilato alla letteratura drammatica e annullato dalla concorrenza di altri più potenti mezzi spettacolari. La sua rivalutazione «antropologica» è stata dunque un passo obbligato, come dimostra sia l'elaborazione più cosciente di quelli che sono o sono stati gli esempi e i maestri del «teatro vivente», sia l'adesione irriflessa delle numerose formazioni effimere e proposte spontanee di «teatro di ricerca»²⁵. È un fatto che le proposte e le tensioni che hanno caratterizzato il teatro più recente, si sono alimentate del confronto positivo tra il *corpo* dell'attore, messo al centro dell'azione scenica, e i nuovi linguaggi spettacolari tecnologici, di cui soprattutto il teatro più recente ha voluto e saputo sfruttare il contributo²⁶.

²⁵ Occorre tener conto del dislivello ma anche della fortunata complementarità tra i maestri e gli esempi più alti del teatro occidentale contemporaneo e la realtà diffusa dei gruppi teatrali, quasi un «movimento» giovanile teatrale che è durato per almeno un ventennio e che ha reso moda o fenomeno sociale quella sperimentazione altrimenti destinata a rimanere un capitolo della storia dell'arte senza riuscire ad inverarsi come storia degli attori e degli spettatori.

²⁶ A nostro avviso, quelle che erano apparse, almeno in Italia, come insanabili divisioni tra le «parate» del «terzo teatro» e le «installazioni» dei gruppi post-moderni, si possono oramai rileggere come opzioni estreme di uno straordinario fermento unitario che ha interessato e coinvolto più di una generazione di giovani

Del resto, non c'è da meravigliarsi delle contaminazioni a cui il teatro pericolosamente si espone, delle esplorazioni e delle sfide che conduce anche contro e dentro quei sistemi e quelle forme spettacolari che gli hanno tolto funzioni e centralità: il teatro è da sempre quella strana arte che pretende di essere la *somma* e intanto la *negazione* di ciascun altro modo e mondo della rappresentazione. *Il suo prodotto è sì un evento effimero, ma in quello da sempre si convogliano, e intanto si consumano, gli elaborati di altre arti, che così guadagnano un attimo di vita rinunciando alla loro autonomia e perfino alla loro «eternità».*

Questa forza o questa presunzione del teatro continua a riproporsi anche di fronte all'attuale panorama massmediologico – quindi nei confronti di linguaggi e strumenti espressivi tanto potenti quanto incompatibili con le sue dimensioni e i suoi arcaismi – e però, stavolta, necessariamente nei termini e nei limiti della propria «differenza». E la «differenza» non la diversità (che cos'ha poi il Teatro di assolutamente «diverso» dallo Spettacolo?), ma una sua variabile e contingente misura, che soltanto nel contesto contemporaneo, ad esempio, è venuta a coincidere con una marginalizzazione del Teatro; dunque solamente adesso ha acquistato il valore di una fortunosa separazione, ovvero di un primo fortunato limite lamentato come il segno di una crisi irreversibile, ma anche festeggiato come l'inizio di una ulteriore e decisiva libertà da cui si può partire per distinguere e visualizzare il fatto teatrale.

È soltanto *qui ed ora* che il Teatro, proprio perché obsoleto ed emarginato, ha così paradossalmente trovato una sua definizione; costretto com'è a distinguersi dal cinema, dalla televisione, dalle innumerevoli occasioni spettacolari che si sono prodotte come suoi innegabili succedanei e superamenti, ha guadagnato una definizione forse parziale, ma basata su una sua irriproducibile essenzialità, sul suo carattere residuale che viene eletto a valore. L'*evento* teatrale si scopre incompatibile con gli altri *prodotti* spettacolari, almeno per via della differenza che passa tra la rinnovata «ripetizione» del processo e la «riproduzione» identica del risultato.

Come si sa, la «non-riproducibilità» del teatro è un capitolo a parte della tanto agitata questione della riproducibilità tecnica delle opere d'arte: non si tratta, in questo caso, della perdita dell'autenticità dell'oggetto, ma della più minacciosa sparizione di reali e concrete possibilità tecnico-linguistiche, indissolubilmente legate allo spettacolo di teatro perché integralmente attinenti ad un gioco di

attori e spettatori. Cfr. P. Giacché, *Giovani a teatro, per l'ultima volta*, «Linea d'ombra», n. 89, anno XII, gennaio 1994, pp. 77-78.

azione e reazione «dal vivo». Si tratta, in altri termini, della perdita di elementi e momenti di un mestiere, piuttosto che del decadere di verità o principi dell'arte scenica – e, nonostante si continui a credere il contrario, in teatro «arte» e «mestiere» non sono affatto sinonimi.

Così, nella sacrosanta considerazione della sua *evenemenzialità* si sono fin qui chiusi e difesi i teorici e i praticanti del teatro, ma questa soddisfacente definizione interna non è ancora sufficiente a quella oggettiva individuazione «territoriale» che, sola, può permettere all'antropologo un effettivo viaggio di ricerca.

Alcuni uomini di teatro hanno però percorso un tratto più lungo di strada, hanno perfino attraversato per intero il teatro, portando la loro indagine e il loro lavoro empirico al di fuori di esso, permettendo così la visualizzazione per così dire geografica delle sue componenti specifiche. Un viaggio di progressiva focalizzazione dell'essenza del teatro – e di concreta sperimentazione e verifica della stessa – è quello di Jerzy Grotowski, che per radicalità e per completezza si può senz'altro considerare come il contributo più alto non solo offerto alla ricerca teatrale del nostro tempo, ma anche alla necessaria opera di individuazione di quei «fines» che risultano indispensabili ai fini dell'attivazione di una antropologia del teatro.

Non si vuole qui riferire della lunga attività di ricerca di Grotowski, ma soltanto ricordarne sinteticamente le fasi – dal Teatro Laboratorio al teatro di partecipazione o «parateatro», e infine al lungo progetto unitario che va dal «Teatro delle sorgenti» all'attuale «ricerca del Performer» – per sottolineare come ciascuna di esse faccia emergere gli elementi necessari a quella progressiva definizione del Teatro e della sua «differenza» che ci interessa.

Da questo punto di vista, quelle tre fasi corrispondono ad altrettante successive e complementari «scoperte», che equivalgono a tre parziali ma radicali definizioni del Teatro (e intanto ad altrettante indicazioni di «senso»); non si tratta di «confini» in senso proprio, ma della messa in luce di aspetti e di funzioni che distinguono nel fenomeno culturale del teatro – una zona centrale e condivisa (o condivisibile) dall'insieme delle teorie e delle pratiche che si dicono teatrali e che non sono altrimenti accomunabili. È dunque ancora una volta una definizione che si accende dall'interno, ma che stavolta illumina un'area precisa. Non si tratta stavolta di connotati o attributi applicabili ad ogni teatro, ma piuttosto si tratta di riconoscere come talune «differenze» costituiscano la piattaforma abitata da tutte le proposte e le esperienze di teatro, evidenzino un corpo territoriale comune, anche se poi il fenomeno complessivo del teatro resta in ogni caso – e ovviamente – non circoscrivibile. Questo perché le *caratteristiche rintracciate e sottolineate da Grotowski riguardano le*

qualità intrinseche della cultura teatrale, per la prima volta individuata come l'habitat sotteso ad ogni processo performativo-teatrale, e non come la somma delle esperienze e dei prodotti spettacolari.

Tali «qualità» del teatro del resto non sono nuove, ma anzi sono state continuamente segnalate almeno nell'ultimo secolo della sua storia; la novità è che Grotowski ha il merito di riorganizzarle in un sistema unitario e, sebbene egli le scopra e le collochi all'interno di un progetto di ricerca approfondito e particolarissimo, tali «qualità» non per questo perdono il vantaggio di essere generalizzabili e valide per la pluralità dei teatri – una volta riportate in superficie e ridotte a semplici constatazioni circa le caratteristiche o le «proprietà» dell'ambito o del fenomeno teatrale.

Tali constatazioni si possono sintetizzare con le formule «*povertà del teatro*», «*paradosso di Grotowski*», «*arte come veicolo*»²⁷, e – come si vede – si possono dunque far risultare corrispondenti alle tre fasi di ricerca – teatrale, parateatrale ed extra-teatrale – che racchiudono finora l'intera esperienza di lavoro di Grotowski.

Riferite per esteso, queste *affermazioni* (proprio perché non soltanto enunciate in teoria, ma «affermate» concretamente nella pratica teatrale di Grotowski) consistono nella scoperta che il teatro, nei suoi minimi o «poveri» termini, è riducibile ad una *relazione fra attore e spettatore*, che in teatro è praticabile e auspicabile una *espressione autentica contro la recitazione dei ruoli sociali quotidiani*, e che l'arte teatrale non è solo arte della rappresentazione ma anche *arte come veicolo di conoscenza*, nel senso che consiste in una *disciplina del fare che equivale al conoscere*; anzi, che può corrispondere ad una autentica forma di conoscenza, solo ciò che l'uomo realizza «con» e «nel» proprio corpo.

Malgrado l'eccezionalità e il rigore della ricerca di Grotowski, si vede bene che i postulati rintracciati non sono affatto estremi o estremismi del teatro, non rappresentano utopie né alludono a mitiche radici, ma piuttosto espongono una sorta di *radicali* del teatro, (se si può rubare questo termine al gergo matematico): *la loro verità vale anche quando è ridotta ad ovvietà dentro tutte le pratiche e le teorie teatrali possibili.*

La povertà o essenzialità della relazione, il paradosso o la sfida dell'autenticità, l'autonomia conoscitiva e disciplinare del teatro, diventano allora i punti che raccolgono ed esasperano una «differenza» del teatro, che non è affatto esclusiva di talune scelte poetiche o

²⁷ La formula «*arte come veicolo*», relativa alla attuale fase di lavoro di Jerzy Grotowski, è il titolo di una presentazione-commento di Peter Brook. Cfr. P. Brook, *Grotowski, l'arte come veicolo*, «Teatro e Storia», 5, anno III, n. 2, ottobre 1988, pp. 255-258.

politico-culturali; anzi, così espressa e definita, *la differenza del teatro si rivela finalmente un dato oggettivo, anche quando non diventa un'opzione*²⁸.

D'altronde il fatto che – almeno per Grotowski – tale «differenza» sia il luogo di una ricerca, e le «affermazioni» che la sostanziano siano postulati comprovati e inverati da una pratica teatrale (poi parateatrale ed extra-teatrale), assegna loro una pregnanza diversa rispetto alle molte osservazioni e riflessioni che – proprio come le nostre – appartengono a un «discorso sul teatro»; a quei postulati, proprio in quanto strumenti e risultati di un lavoro concreto, si dovrà infatti riconoscere uno spazio preciso dentro la realtà operativa del teatro e la sua storia.

Queste tre «virtù radicali» del teatro (come si è tentati di chiamarle) non aspirano a divenire «teologici» o assolute: in quanto basi essenziali dell'attuale *differenza del Teatro*, sono anch'esse valide soltanto *hic et nunc*. Proprio per questo, ai nostri fini, raddoppiano la loro significatività: i territori del «viaggio» e dell'indagine antropologica debbono appartenere alla realtà presente, e il vantaggio di queste tre «affermazioni» sta proprio nel loro stratificarsi in una comune definizione del teatro, che è e resta parziale e contingente, limitata al nostro teatro e a questo momento storico.

Non sappiamo né vogliamo sapere quanto, ad esempio, il paradosso dell'autenticità della finzione contro la convenzionalità del quotidiano possa essere retrodatato o rintracciato in altre epoche e in altri contesti: per il momento, e per noi, ha da valere come *dato sociologico e culturale* in grado di contribuire alla definizione della cultura teatrale attuale.

Occorre quindi rinviare la tentazione dell'esplorazione diacronica o il dovere della comparazione interculturale, e ricordare che per l'intanto l'individuazione dei «fines» vale come condizione di legittimità di un'indagine antropologica empirica sul teatro. Le tre considerazioni estratte dalla ricerca di Grotowski vanno allora prima di tutto saggiate nella loro solidità ed immanenza sociologica, anche quando sembrano risolutive anticipazioni o suggeriscono elementi utili ad una più generale e conclusiva riflessione sul valore e il senso antropologico del teatro.

²⁸ In altri termini non ci riesce di immaginare un evento teatrale che non si possa definire come una *relazione tra attore e spettatore*, che non contenga anche involontariamente una *ricerca di autenticità espressiva che di fatto si oppone alla recitazione dei ruoli della vita quotidiana* di gran lunga più «falsa» e superficiale e che non sia consapevole di partecipare al *processo di conoscenza che spetta ad una qualunque disciplina artistica*, sia pure come minimo momento o trascurabile segmento della stessa.

È questo, a nostro avviso, il modo corretto di servirsi delle più avanzate dimostrazioni e riflessioni della ricerca teatrale: *mantenere separati i percorsi cognitivi e i risultati teorici e pratici raggiunti dalla cultura teatrale e valersene come i presupposti e le garanzie che rendono praticabile la ricerca antropologica sul teatro* (e la obbligano a rinnovare i propri schemi interpretativi e metodologici). Questo atteggiamento dovrà tenere e valere almeno fino a quando una «antropologia del teatro» si sarà nei fatti sostituita alla gestione fin qui distratta o casuale della relazione – pur così stretta da essere scambiata per una equazione – fra Teatro e Antropologia.

3. La «differenza» dell'antropologia

Se, sulla base di una ritrovata definizione del teatro, l'antropologo potrà davvero cominciare a promuovere «viaggi» ed indagini empiriche entro quei «fines», l'antropologia culturale applicata al teatro saprà a sua volta concretamente ridefinirsi. Non occorrono, né ci sembrano legittime altre strade o rinnovate scorciatoie che permettano, ad esempio, all'antropologia culturale – o al settore specialistico della «antropologia performativa»²⁹ – di inglobare il contributo delle pratiche e delle teorie teatrali, negando loro una dignità e una diversità cognitiva che è invece essenziale allo sviluppo delle scienze umane. Va invece seguita la via tradizionale della «ricerca sul campo», individuando ambiti o problematiche di comune interesse e combinando un metodo che sappia combinare le procedure della ricerca antropologica con gli strumenti e i saperi della cultura teatrale.

È solo a quel momento – o su quel piano – che dovranno essere ricercate nuove e proficue convergenze fra le due discipline ed a quel momento magari riaffiorerà la prova di un'ulteriore equazione («di secondo grado», verrebbe da dire). Per l'intanto, come s'è detto, la *poverità*, il *paradosso*, l'*autonomia cognitiva* del teatro, servono a descriverlo qui ed ora: servono ad evidenziare quella insopprimibile ma anche involontaria «differenza» che ci permette di distinguer-

²⁹ L'«antropologia performativa» è un termine e un settore di studi aperto, per quanto ci consta, da Victor Turner, l'antropologo che ha rinnovato in modo autorevole, ma non per questo indiscutibile, lo studio antropologico del teatro; se si è ovviamente d'accordo sulla necessità di porre al centro dell'indagine e della riflessione dell'antropologia culturale il momento e lo strumento performativo (il corpo), si resta talvolta perplessi circa la facilità o la disinvoltura con cui si comprende e si assorbe il teatro all'interno di questo campo di studi, senza passare attraverso il riconoscimento e la valorizzazione di una «cultura teatrale».

lo dalle altre arti e spettacoli, dal sistema inglobante e massivo del Mercato dei consumi culturali, nel quale è pur tuttavia collocato e compromesso. Mentre lo inquadrano come «strana» permanenza di un'arte d'altri tempi, lo collegano ai non pochi fenomeni residuali o marginali (o perfino contestativi) che caratterizzano la nostra cultura e che attivano precise e funzionali dinamiche della nostra società.

Dunque la stessa «differenza» che lo visualizza, riconosce al Teatro un concreto spazio e ruolo culturale, gli attribuisce rapporti e dipendenze che rendono sempre più concreta la sua definizione. Il Teatro è così restituito alla vita sociale e culturale, pur restando una galassia a parte, imprecisa e imprevedibile: non c'è contraddizione tra la possibilità di leggerne i confini e il permanere della sua indefinità; anzi c'è, ma rispetta e ripete una contraddizione della cultura.

In fin dei conti *il teatro sta alla cultura davvero come «un suo doppio»*: la sua libertà di rappresentazione non sta solo nell'imitare ma soprattutto nell'inventare «altro», sopra ed oltre quell'insieme delle «rappresentazioni socialmente elaborate e condivise», che è una plausibile definizione antropologica di «cultura»³⁰. Allora, al problema di dover indagare su uno degli aspetti o dei fenomeni della cultura di appartenenza dell'antropologo, alle difficoltà che si accompagnano ad una nascente «antropologia del noi», si aggiunge la complicazione di studiare proprio quell'arte della rappresentazione che ha per così dire il compito di funzionare da «doppio della cultura» (concetto molto più corretto di quello «specchio della realtà», a lungo sostenuto da tanta tradizionale letteratura su tanto tradizionale teatro).

Se, dunque, dopo la precisazione dei suoi «fines» si può confermare che il Teatro è terreno di ricerca antropologica, la sua complessità e ambiguità può comportare – per l'Antropologia – il rischio e il guadagno di una fonte di relativizzazione e di discussione di se stessa.

Si è già più volte e da più parti invocata *una critica antropologica dell'antropologia*³¹, ma finora sembrava doversi produrre più come evoluzione – e come correzione – del lavoro del «pensiero» antropologico, che come il logico e naturale risultato di una pur particolare attività di «ricerca». L'antropologia del teatro può invece rappresentare proprio questa eventualità: l'indagine «sul campo» del teatro può fornire l'occasione per un esame critico di se stessa, dal momento che la liminalità dell'oggetto va rispettata e dunque in qualche modo trasferita anche sul piano del metodo.

Ne consegue che: *a)* l'incontro, come si è detto, si presenta come un avvicinamento vicendevole – tanto più in questo caso, in cui i primi passi sono stati anticipati e provocati dal Teatro; *b)* i saperi che gli uomini di teatro hanno accumulato – in gran parte sullo stesso terreno d'incontro o «zona di confine» – non possono essere trattati alla stregua di una inconsapevole «antropologia implicita», e invece partecipano non solo della nostra cultura ma anche della nostra «scienza»; *c)* gli strumenti e i modi della ricerca teatrale, pur restando oggetti di osservazione e registrazione «etnografica», possono essere vagliati e mediati all'interno di un metodo «scientifico» di ricerca che non è né separato né contrapposto ad essi; *d)* la produzione drammaturgica e spettacolare in cui confluisce e si riconosce la cultura teatrale, va altresì considerata altrettanto ambigualmente, riconoscendola come parte di un patrimonio e di un processo conoscitivo globale e soprattutto come l'esito reificato di un ulteriore e significativo viaggio di esplorazione dell'alterità.

L'antropologia del teatro è finalmente, alla lettera, una «antropologia dell'antropologia», giacché si costituisce come viaggio di ricerca dentro una particolare zona «altra» – o almeno visualizzata come tale – della nostra cultura, dentro quel Teatro che a sua volta è possibile e doveroso definire come un viaggio verso e dentro l'alterità. *L'antropologo del teatro* dovrà quindi affrontare il tema del rapporto fra la cultura e la rappresentazione, all'interno di quel minuscolo laboratorio nel quale *la rappresentazione è insieme processo artistico e fenomeno sociale*. Dovrà costituirsi in osservatore senza potersi liberare dall'essere spettatore; anzi – cosa ancor più difficile – dovrà individuare una modalità di partecipazione alla cultura e alla «società del teatro», che raccolga ma insieme trascenda quel ruolo di spettatore che è la regolare modalità di «partecipazione osservante» del Teatro. Con questo non si vuol alludere soltanto alla necessità di osservare dall'interno il processo di costruzione di uno spettacolo o di sperimentare in prima persona la vita e l'arte dell'attore: no, la cosa più complicata è l'individuazione e la valorizzazione di un autonomo o «indigeno» punto di vista *interno al Teatro* (un punto di vista non legato al «mestiere» ma all'evento teatrale nel suo complesso, dunque che al suo interno ricapitoli insieme le «parti» di attore e spettatore) e la sua sottile distinzione con l'immaginario, l'opinione, la formazione di un ricercatore, che è appena un altro ruolo qualunque di questa stessa nostra società; di quella società, cioè, caratterizzata dal Teatro, come dall'Antropologia, dalla Storia, dalla Scrittura, eccetera, eccetera.

L'antropologia del teatro appare allora come il risultato, ma meglio sarebbe dire l'incognita, dell'equazione proposta.

Fra Teatro e Antropologia si dà lo spazio per una rinnovata o

³⁰ Cfr. P. Giacché, *Lo spettatore partecipante*, cit., p. 59.

³¹ Cfr. F. Remotti, *Noi primitivi*, cit., p. 257.

ritrovata proposta disciplinare che, per motivarsi e legittimarsi, si può approfittare e far carico della «differenza» del teatro: proprio questa è anzi l'operazione che le permetterà di acquistare una sua necessaria e consapevole diversità euristica e metodologica. L'antropologia del teatro rischia dunque di fondarsi come nuova «teatrologia», sostanziano o sostantivando così un termine che è stato fin qui usato come aggettivo generico fisso di tutti gli studi sul teatro e del teatro. A chi obietta che questo processo osmotico fra Antropologia e Teatro non sembra ancora né chiaro né necessario e che si possono ugualmente approfondire studi e ricerche sul teatro mantenendo le regolari distanze disciplinari, si può soltanto rispondere che, in quel caso, potrebbe risultare sbagliato e non soltanto inutile continuare a indagare nei territori liminali antropologico-teatrali.

Una «antropologia del teatro» in fondo già esiste, come denominazione settoriale di un insieme eterogeneo di ricerche che riguardano l'oggetto Teatro, ma che non hanno ancora selezionato un preciso «campo di indagine», né tantomeno individuato un metodo o un orientamento specialistico. Da parte nostra, non si ritiene certo né inutile né sconveniente continuare ad adoperare questa definizione per indicare il raccoglimento dei molteplici contributi e interventi che riguardano la complessa e multiforme relazione fra Teatro e Antropologia, ma non si sarà così individuata una disciplina e nemmeno un'area di ricerca: piuttosto si sarà sistematizzata una sezione di studi sul teatro, in cui sarà l'«antropologia» stavolta a rischiare sempre più di ridursi ad aggettivo qualificativo di ricerche condotte con approcci e per fini storico-teatrali, sociologici, psicologico-sociali, e anche demologici ed etnologici ovviamente.

Al posto o al di là di un contenitore generale e di una dizione generica, c'è invece il bisogno e lo spazio per una specifica attività di ricerca: quella che, radicalizzando la «differenza» dell'approccio e del metodo dell'Antropologia, si può porre l'obiettivo di esaltare prima e di indagare poi l'*alterità* del Teatro.

Analizzato in altro modo o da altre discipline, infatti, il fenomeno teatrale non si può dichiarare «altro»: il riconoscimento (storico, o sociologico, o semiologico...) della sua autonomia non lo libera mai dalle convenzioni e dai condizionamenti di una società e di una cultura di cui è espressione. Il fenomeno teatrale non è del resto quasi mai considerato nella sua imprevedibile globalità: l'arte scenica o drammaturgica o l'evento spettacolare o i meccanismi e le dinamiche fruibili si analizzano per lo più isolatamente, e, anche quando si combinano e si riconoscono come parti del Teatro, non per questo si ammette la loro confluenza in una «cultura» teatrale.

E può persino darsi che la «cultura teatrale» non sia propriamente una autonoma realtà, ma non per questo cessa di essere una

reale *necessità* della ricerca teatrale e di quella antropologica, così come si intende ridefinirla. Nei suoi «fines», sosta e si sviluppa una possibilità euristica nuova, destinata ad aprire domande più che a scoprire risposte: strutturata come un *viaggio di sola andata*, non riporta materiali ma piuttosto invia messaggi, nella consapevolezza che un progetto, che preveda e persegua «il ritorno» – cioè la reintegrazione e la traduzione dei suoi risultati all'interno di una sola disciplina e attraverso quella alla «scienza sociale» – sarebbe la negazione o l'azzeramento di quell'area di confine, che è invece sede di esperienze ambigue e di materiali ibridi, e dunque è il luogo ottimale in cui si può realizzare e consumare quell'incontro in cui consiste la ricerca.

L'«incontro» è poi, come abbiamo già sottolineato, l'accettazione ma anche la soluzione di una situazione di letterale confusione fra Teatro e Antropologia (proprio come avvertiva l'equazione di Ruiz); in quell'incontro, che per le nuove tesi dell'antropologia interpretativa è ormai passato da atteggiamento estremista a metodo estremo³², l'antropologia del teatro avrebbe davvero la garanzia di essere fondata su un modello dialogico, giacché basata sulla fusione di due istanze e due metodi di ricerca che diventano l'uno l'oggetto dell'altro. Chissà se non sia questa una delle strade per convertire le difficoltà di un conflitto divenuto accademico fra «arte» e «scienza» – nei presupposti e negli strumenti nuovi di una disciplina che aspira a divenire utile ad entrambe le parti.

Si tratta forse di una scommessa azzardata, ma che si situa nella scia di quella costante ricerca di spazio e di senso che l'antropologia culturale insegue da sempre, nel quadro di quelle scienze umane e sociali in cui (da sempre?) aspira a giocare il ruolo paradossale, e però proficuo, di compendio e di critica.

Non si vuole certo disconoscere l'importanza delle convergenze metodologiche ed epistemologiche che hanno ormai quasi costituito un'unica scienza generale della società e della cultura³³, ma proprio

³² Ci si riferisce alla proposta della «antropologia interpretativa» di Geertz e in particolare al contributo critico di Affergan. Cfr. C. Geertz, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York, Basic Books, 1983; F. Affergan, *Exotisme et alterité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1987.

³³ A fronte di una distinzione basata sugli oggetti o settori tradizionali della ricerca, per quanto riguarda il metodo e gli strumenti e riferimenti concettuali si verificano convergenze e confusioni continue piuttosto che separazioni fra le varie discipline. L'esempio che ci interessa di più, quello del rapporto tra antropologia culturale e sociologia, mostra chiaramente come in questa fase le due discipline siano sempre meno divaricate o distinguibili: da un lato l'attenzione della sociologia per gli aspetti qualitativi della realtà socioculturale, l'acquisizione del

se si vuole incrementare e premiare questa tendenza al confronto, e riconoscere l'unicità del cammino verso la conoscenza, è importante che, almeno sul piano della ricerca empirica, ciascuna disciplina o semplice proposta rivendichi competenze ed obiettivi distinti.

Forse all'antropologia culturale – e, per quanto ci riguarda, all'antropologia del teatro – spetta, tra l'altro, proprio il compito di confermare che l'intero viaggio di conoscenza, cui tutte le frazionate e specialistiche discipline concorrono, è comunque senza ritorno. La scienza umana e sociale nasce proprio perché la conoscenza dell'uomo è impossibile.

Come scrive Simone Weill nel primo volume dei Quaderni, «*I fenomeni sociali sfuggono all'intelligenza umana. Lo spirito umano è per natura incapace di pensare a quel tutto di cui esso è una parte*».

patrimonio euristico e concettuale della antropologia e perfino l'adozione del metodo dell'osservazione partecipante; dall'altro lato l'influenza del pensiero sociologico nelle interpretazioni antropologiche di una ritrovata complessità nelle società tradizionali o esotiche e, non ultimo, lo spostamento progressivo di interesse e di responsabilità dell'antropologia sui temi e i problemi che caratterizzano la nostra attuale società dei consumi, sono elementi sufficienti a comprovare la realtà o la tendenza di una «sociologia/antropologia generale», di un'unica scienza della società e della cultura che sta a monte di una grande molteplicità di specializzazioni e di sperimentazioni differenti. Anzi, di una molteplicità di differenti ricerche, più che di specializzazioni ancora una volta disciplinari.

I più recenti manuali di antropologia sottolineano correttamente l'intensità e l'importanza di queste convergenze; vedi ad esempio: M. Kilani, *Introduction à l'anthropologie*, Lausanne, Payot, 1992, cfr. pp. 87-102.