

Piergiorgio Giacchè

**ANTROPOLOGIA CULTURALE E CULTURA TEATRALE**  
Note per un aggiornamento  
dell'approccio socio-antropologico al teatro

Antropologia e Teatro sono da tempo — ma da un tempo tutto recente — i due termini di una vasta serie di combinazioni, di espressioni non tutte matematiche, tese a definire l'ineluttabilità e la facilità del rapporto.

L'incontro, invece, fra antropologia e teatro, rimane tanto iterato quanto indefinito. Ed entrambe le caratteristiche sono nuove e importanti: tanto l'anomalia della frequenza con cui «teatro antropologico», «antropologia teatrale» e dizioni similari vengono proposte, quanto la indefinitezza del loro estrinseco significato. Ovvero del senso legato alle motivazioni e agli effetti che ciascuna formula proposta, al di là della propria intima organizzazione e della propria limitata funzione, riceve e restituisce sul piano del generale rapporto fra antropologia culturale e cultura teatrale.

Il fenomeno da valutare si presenta impreciso e complesso: ormai da un lungo periodo l'interazione "antropologia-teatro" si manifesta sul terreno di una coincidenza non casuale, tra la ricorrente utilizzazione — da parte delle scienze sociali in generale — della terminologia e della metafora del teatro per interpretazioni e analisi di altri ambiti, e la storia più recente delle teorie e delle poetiche del teatro occidentale contemporaneo, a sua volta caratterizzata da un sensibile interesse e da una moltiplicata apertura di tipo, o nel senso, antropologico<sup>1</sup>. Per qualche tempo e fino ad oggi, addirittura, la pratica diffusa di giovani gruppi teatrali ha inaugurato direzioni di ricerca e formulato interventi verso l'antropologia. Antropologia, se si vuole, come dizione generica, ovvero come obbligato orizzonte sia

<sup>1</sup> Su tale "coincidenza" — e sulle sue motivazioni e conseguenze teoriche — vedi il saggio di Claudio Meldolesi sul primo numero di questa rivista. In particolare vi si annota persino un significativo dettaglio cronologico: «Proprio nell'anno dell'edizione definitiva della *Vita quotidiana come rappresentazione*, nel 1959, nasceva a New York *The Connection*, lo spettacolo spartiacque del Living Theatre, mentre a Opole Grotowski cominciava a dirigere il Teatro laboratorio '13 file' ...» (cfr. C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e Storia», n. 1, ottobre 1986, p. 110).

peculiare che onnicomprensivo, ma anche come scienza antropologica, per la sua metodologia e problematica, per i materiali e i risultati specifici che può offrire.

In definitiva, a fronte di quello che doveva essere l'equilibrio e la passività precedente, l'intensità della relazione fra antropologia e teatro è un cambiamento di non poco conto, soprattutto dal momento che la novità sostanziale è dovuta a un capovolgimento dei ruoli: è la vivacità dell'iniziativa del teatro nei confronti dei temi antropologici che spinge a modificare ed aggiornare l'ottica e il metodo con cui la ricerca culturale e sociale sul teatro va condotta.

Uno studio attuale, quindi, non può che in primo luogo motivarsi ed orientarsi nell'interazione con questo fenomeno, scegliendo come primo campo di riflessione e di indagine il luogo e il modo di questa doppia relazione, dall'antropologia al teatro e dal teatro all'antropologia.

In questo quadro si devono considerare le note che compongono la presente comunicazione: la *prima* si riferisce all'aggiornamento di un approccio antropologico nei riguardi del fenomeno teatrale, così come oggi si presenta nella nostra società; con la *seconda* si vuole affrontare schematicamente — e collocare — la varia e complessa relazione promossa dal teatro e dentro il teatro verso l'antropologia culturale (Teatro Antropologico).

### 1. *Il teatro come «permanenza» nella società dei consumi*

Quando si considera il rapporto della riflessione e ricerca antropologica con il teatro, si pensa, in prima approssimazione, ai contesti della cultura tradizionale; e si ritiene invece improbabile un riferimento alle tematiche che caratterizzano quelle che si vogliono definire come «società complesse». Del resto il teatro è, evidentemente e sempre di più, antiquato e sorpassato, come genere di linguaggio ed occasione di consumo, nel nuovo panorama — così esteso come tecnologizzato — della odierna «società dello spettacolo». Ma il connotato di arcaicità del teatro appare addirittura esagerato — per quello che ci riguarda — alla luce di quello che è stato il tradizionale approccio dell'antropologia nei suoi confronti: l'attenzione dell'antropologo, nel corso di frequenti eppure disordinati incontri con il teatro, è quasi costante-

mente applicata agli elementi e alle problematiche che riguardano le origini del teatro<sup>2</sup>. Lo spettacolo teatrale in quanto tale, la microsocietà degli autori ed attori che lo producono, la comunità occasionale che si raccoglie in «pubblico» e che lo fruisce, sono stati raramente considerati, se non nel quadro e nel limite di società tradizionali, nelle quali la manifestazione del teatro è assunta non tanto per se stessa, ma come documentazione parziale e indiretta di un oggetto della ricerca più complesso o più lontano.

Piuttosto — anche in quel quadro e limite — la ricerca si orienta verso la selezione del rito che il teatro dovrebbe contenere come eredità, oppure che manipola come propria (e magari «impropria») alimentazione. Ancora una volta dunque, cercando, ad esempio, la festa o il sacrificio da cui il teatro avrebbe origine, la motivazione prima di un immaginario collettivo ed originario che il teatro dovrebbe conservare. Nello stesso tempo è come se questo «territorio delle origini» venisse conteso e sottratto al teatro: non avvengono in esso (almeno nella tradizione della ricerca antropologica, come nelle più recenti indagini e discussioni sul folklore) confronti diretti con lo specifico dell'arte teatrale<sup>3</sup>. Tale arte in definitiva la si utilizza e la si interroga per distillare da essa le partecipazioni e i contenuti di una liminalità tutta antropologica<sup>4</sup>.

Il teatro, inteso come *la compiutezza e la consapevolezza della fin-*

<sup>2</sup> Ci si riferisce essenzialmente ai due sistematici tentativi di studio delle «origini del teatro italiano» del D'Ancona e del Toschi, che hanno in effetti rappresentato e formato l'atteggiamento e il metodo della ricerca folklorica e antropologica sul teatro. Cfr. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, libri tre con due appendici sulla *Rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel secolo XVI*, Torino, Loescher, 1891<sup>2</sup>, 2 voll.; P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955.

<sup>3</sup> Si veda a questo proposito, a titolo di esempio, il paragrafo intitolato alla *Interpretazione dei rapporti tra rito e dramma*, in cui il Toschi, per rintracciare la dimostrazione dell'elemento rituale, verifica in primis l'assenza delle caratteristiche teatrali, proponendo una serie di componenti tipo della «commedia». Cfr. P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, cit., pp. 411-412.

<sup>4</sup> All'esaltazione della permanenza del rito, corrisponde una spesso involontaria esclusione della «teatralità» come elaborata e consapevole finzione, in definitiva come arte. La pericolosità dell'atteggiamento descritto è quindi duplice, non soltanto per quello che sottrae al teatro, ma per la sottrazione del teatro al contesto sociale e culturale tradizionale, oggetto dell'osservazione. Automaticamente si concorre a rafforzare l'atteggiamento che costituisce una sorta di pregiudizio nella ricerca folklorica e demologica: l'autenticità, la genuinità, l'originarietà, incoraggiano l'aprioristica esclusione del carattere «complesso» delle società antiche o altre, luoghi delegati alla funzionale rappresentazione e possesso del *valore* (e dell'unità di misura) della «semplicità».

zione, organizzata in spettacolo, a sua volta fruito entro le norme di una convenzione, è un rituale sociale che, tanto più si evolve e si perfeziona, tanto più si rende autonomo e stranamente distante dall'interesse antropologico (o dalle sue abitudini). Né è facile che possa essere compreso nelle specializzazioni di una incrementata «antropologia dell'arte e della letteratura», ché si rischierebbe — e troppe volte si corre senz'altro questo rischio — di ridurre a linguaggio, a forma, l'evento, l'accadimento, e soprattutto la relazione (con lo spettatore) in cui indubbiamente il teatro consiste.

E un primo problema — cui conviene accennare — sta appunto nella definizione stessa del fatto teatrale, tanto complesso da risultare, se non imprevedibile, certo lontano dal costituire oggetto delimitato e disciplinato di una ricerca.

Il teatro può essere considerato come una microscopica fabbrica di «rappresentazioni», di relazioni, personalità, avvenimenti, con le concretezze e le evidenze che lo hanno fin qui fatto apparire come un possibile specchio della realtà, quando invece le sue proprietà e licenze lo rendono piuttosto un minuscolo «doppio» della cultura (a sua volta definita come «l'insieme delle rappresentazioni mentali socialmente elaborate...»). Questo paradosso lo si scopre quando si tenta un approccio complessivo di tipo antropologico culturale: il teatro si propone all'osservazione e all'analisi piuttosto come «ambito» che come «oggetto»: più precisamente come ambito che è contenitore e proprietario del proprio oggetto. All'interno di quello, naturalmente, la ricerca si può orientare con i suoi metodi e nelle sue direzioni, ma sempre facendo i conti con la *convenzione di autonomia* che è propria — nella nostra cultura (o nella cultura?) — dell'arte, e dell'arte teatrale in particolare.

Il punto di vista e il modo dell'azione, dell'artista e dell'attore, è autorizzato — e perfino definito — da una sorta di convenzionale «alterità», spazia e sceglie in una potenziale e illimitata «libertà», alloggia ed evolve in luoghi (teorici e pratici) di legittimata «estraneità». Se il suo prodotto precipita inevitabilmente nella realtà sociale, che lo riceve e lo consuma, non altrettanto avviene per il suo «processo»; ed è proprio questa la possibilità ulteriore del teatro, di proteggersi più a lungo e più completamente, spostando sempre più la propria definizione e funzione all'interno del proprio processo creati-

vo<sup>5</sup>. Questo gli concede un aumento di *autonomia*, entro nuove e continuamente mutevoli convenzioni<sup>6</sup>, fino a potersi permettere di far progredire l'assegnata e pur sempre parziale «estraneità», verso una provocatoria o illusoria *extra-territorialità culturale*.

Il risultato di questa esasperazione o estremizzazione dell'autonomia — che molte teorie del teatro contemporaneo hanno alimentato, e che è sottintesa matrice di numerose poetiche e pratiche di teatro<sup>7</sup> — non potrà naturalmente modificare lo statuto e il rapporto tra arte teatrale e cultura, ma potrà svilupparsi e misurarsi nei confronti della realtà sociale: verso quello o contro quella possono crescere le distanze. Come dire che, in sintesi, è *la dinamica della tematica "teatro e cultura" che si riversa essenzialmente sulle problematiche che si danno tra "teatro e società"*. «E non viceversa», ci si può azzardare a dire.

<sup>5</sup> Dalla recente rivalutazione della «regia» e del regista-autore — come elemento ormai determinante anche sul piano della scelta di consumo, teatrale o cinematografico — alle prove aperte, alle dimostrazioni di lavoro, al teatro-laboratorio, molti sono i segni concreti attraverso i quali si verifica una focalizzazione pubblica ed un rafforzamento del «processo», e, di contro, la diminuzione di importanza del «risultato» (spettacolo).

<sup>6</sup> L'attuale teatro di ricerca ci ha abituato all'uso o attraversamento di spazi non canonici, a partire dal «teatro di strada», fino alle collocazioni del luogo scenico in ambienti naturali, negli spazi dell'archeologia industriale, ecc. Anche in virtù di questo frequente trasferimento di luogo scenico, lo spettatore sa che ogni spettacolo può, leggermente o radicalmente, modificare la propria modalità rituale, richiedere una trasformazione del suo sistema di attese e del suo comportamento. Di conseguenza la convenzione con lo spettatore esiste sempre, ma non è più basata su una codificazione prefissata: non corrisponde ad un già conosciuto e verificato modello, ma è di volta in volta scoperta e contrattata all'interno di quello che Schechner ha definito il «performance text» e della sua libertà di composizione e proposta. Cfr. R. Schechner, *La teoria della performance. 1970-1983*, Roma, Bulzoni, 1984.

<sup>7</sup> Il tema dell'*autonomia* del teatro meriterebbe una disamina più approfondita. È certamente discutibile la scelta stessa di questo termine, con cui si intende abbracciare una caratteristica e una problematica tanto ampia quanto fondamentale per la definizione del teatro e lo sviluppo della sua storia. Per ora possiamo schematicamente provare a distinguere e proporre almeno tre direzioni in cui l'*autonomia* del teatro, nella storia del teatro del Novecento, si manifesta. Una «autonomia di tipo estetico», tendente a togliere al teatro la funzione di rispecchiamento della realtà, che può essere sintetizzata con la parola d'ordine di Fuchs, «riteatralizzare il teatro» (G. Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, Monaco-Lipsia, Georg Müller, 1909). Una «autonomia di tipo etico-pedagogico», ovvero la tendenza a sganciare la formazione dell'attore sia dall'istituzione teatrale che dal sociale; e gli esempi di Jacques Copeau, di Konstantin Stanislavskij e di Evgenij Vachtangov, sono solamente i più importanti e i primi. Infine una «autonomia di tipo economico-strutturale», che esprime la tendenza del teatro a vivere come una società separata; in questo senso appelli teorici e tentativi pratici si susseguono fino all'attuale periodo. Come sintetico simbolo si può ricordare il brano di Antonin Artaud, *M'est sugère jouer rue*. Cfr. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 78.

Un secondo problema, che una ricerca antropologica o sociologica sul teatro non può non considerare come punto di partenza, riguarda la presenza stessa del teatro nella nostra società.

In quella che si può definire «l'era audiovisuale» o, se si preferisce, nel contesto che risulta dalla combinazione di *società dei consumi e cultura della comunicazione di massa*, lo spazio e il ruolo del teatro — già esigui — dovrebbero subire un inarrestabile processo di ulteriore riduzione: forse fino alla graduale sparizione. I nuovi mass media dello spettacolo e della informazione non solo hanno variato le dimensioni e l'organizzazione di un mercato impossibile per la forma-teatro, ma anche la qualità e i meccanismi della fruizione: alle caratteristiche industriali della produzione e distribuzione, occorre cioè aggiungere il piano delle nuove e sofisticate tecnologie e delle rivoluzioni che esse comportano sui linguaggi spettacolari. Di fronte al cinema, alla televisione, ai cambiamenti e perfezionamenti che si susseguono in estensione e profondità nell'attuale, immenso «mercato dello spettacolo», è obbligatoria e assoluta la meraviglia della *permanenza* del teatro. E allora, di fronte alla sua costante riproposizione e perfino ai segni di una sfida contro l'impossibile concorrenza dei mezzi e dei linguaggi audiovisivi, occorrerà per prima cosa spiegare il segreto di tale permanenza: quali trasformazioni del sistema socio-culturale e quali modifiche di ruolo e funzione permettono al teatro di partecipare alle attuali dinamiche culturali.

Per quanto riguarda la situazione italiana nell'arco dell'ultimo ventennio (che sono i limiti della mia ricerca), la «permanenza» del teatro si presenta piuttosto con la forma e la forza di un «rilancio» (prendendo non a caso questa parola dalla terminologia commerciale e pubblicitaria). All'interno del mercato culturale, ed in esso del consumo spettacolare, il teatro — fatte le dovute proporzioni — può arrivare ad esibire dati quantitativi sorprendenti: soprattutto se si tiene conto di una sua *parziale ricollocazione e ridefinizione, operate attraverso la difesa e l'esplicitazione delle proprie peculiarità*. Con questi cambiamenti — di cui tratteremo — il teatro non ha soltanto sostenuto la quantità della sua presenza, ma ha altresì realizzato il paradosso di una sua crescente *marginalità*, corrispondente ad una altrettanto evidente *centralità*. Il «consumo di teatro» non solo ha cittadinanza sociologica e statistica, ma si manifesta come *modello*: orienta e sviluppa il comportamento del consumatore verso una modalità di rela-

zione che si può ritenere centrale per la definizione del «consumo culturale», nel panorama e nell'impero degli altri consumi.

Dalla fine degli anni Sessanta — e più ancora dalla fine degli anni Settanta — non vale tanto quantificare la produzione e la distribuzione di spettacoli teatrali, quanto la moltiplicazione di un'offerta di iniziative, che si possono raccogliere nella dizione «attività teatrali». L'insieme dunque degli spettacoli, ma anche degli interventi, progetti, contenitori, servizi che, accanto ed oltre il Teatro istituzionale<sup>8</sup>, successive ondate di teatro giovane, politico o sperimentale hanno costruito o promosso con una stupefacente progressione, in termini di quantità e di ormai capillare diffusione.

Se si considera il peso del teatro o della modalità teatrale nell'indefinito ma certo *movimento* culturale degli ultimi decenni<sup>9</sup>, lo spazio del teatro e del «teatrale» nella dinamica delle correnti di valori che lo attraversavano e che, di lì, venivano esportate<sup>10</sup>, ed infine l'incidenza — quantitativa e qualitativa — che sull'ordinario «consumo di teatro» hanno avuto e continuano ad avere le varie forme e occasioni dell'animazione scolastica e sociale, dei corsi di apprendimento di tecniche espressive teatrali, delle proposte varie di coinvolgimento

<sup>8</sup> Con la dizione «teatro istituzionale» ci si suole riferire, in Italia almeno, al teatro pubblico e privato che è organizzato in forma stabile come diretta emanazione — o attraverso preciso riconoscimento — delle istituzioni: teatri stabili, anche di tipo privato, compagnie di giro, enti nazionali e regionali di produzione e distribuzione... È un dato che le iniziative legislative in corso e i più recenti cambiamenti e interessanti delle amministrazioni locali, hanno consolidato molte realtà teatrali. Queste, e talvolta fino alle più piccole formazioni, ormai appartengono, ancorché precarie, ad un processo di generale e progressiva istituzionalizzazione, ormai difficile da delimitare o differenziare teoricamente. «Teatro istituzionale», quindi, è sempre più una dizione imprecisa, in quanto ereditata da una situazione di precedente e relativamente maggiore staticità; con tale dizione comunque si vogliono separare ed indicare le situazioni e le formazioni teatrali che manifestano i livelli di istituzionalizzazione più elevati, cui corrispondono normalmente una maggiore solidità economica ed una minore mobilità o sperimentazione artistica.

<sup>9</sup> Basta ricordare la relazione fra militanza politica ed uso del teatro, dai minimi termini dell'intervento volante, alla costruzione dei circuiti nazionali alternativi, resi famosi dal «fenomeno» del teatro politico di Dario Fo. In particolare si può vedere: G. Fofi, *Ritorno al teatro*, in «Ombre rosse» nuova serie, n. 5, marzo 1974, pp. 21-27; C. Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978; A. Attisani, *Teatro come differenza*, Milano, Feltrinelli, 1978; M. De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La casa Usher, 1983; P. Giacché, *Diario scolastico del sussidiario teatrale*, in «Scenascuola», n. 1, giugno 1984, pp. 42-52.

<sup>10</sup> Si può citare soprattutto il rapporto fra il proliferare di gruppi teatrali e le correnti di valore che li riguardano direttamente: «aggregazione in gruppo», «rifiuto del lavoro alienante», ecc.

nell'esperienza diretta di teatro o di parateatro, si riesce chiaramente ad individuare e sostanziare la dizione di «attività teatrale». Si riesce altresì a cogliere la necessità di sostituire — o almeno di contraddire — con tale dizione, quella sempre meno propria di «consumo teatrale».

In ogni caso il fenomeno ci permette una constatazione conclusiva: *negli ultimi anni il consumo di spettacoli teatrali è stato compreso in una più ampia dinamica e modalità fruitiva, al cui centro sta l'esperienza del «fare teatro», ai diversi livelli di coinvolgimento diretto o di complicità indiretta nei quali si stratifica.*

Critici e teatrologi contemporanei hanno spesso rilevato e interpretato questo comportamento (il «fare teatro» come occasionale e diffusa partecipazione alla produzione di teatro) nel quadro di una incrementata e diffusa «cultura dell'attore», ma si tratta di un fenomeno più complesso e sfumato che — prima di riguardare il mondo del professionismo teatrale, sia pure ai suoi minimi livelli — va posto al centro di una nuova dinamica di rapporto con il teatro, da parte di chi lo produce e di chi lo fruisce. Le sue motivazioni e i suoi effetti più importanti ci sembra che debbano essere riferiti alla trasformazione di ruolo e di atteggiamento dello spettatore. Ed in questo modo e luogo costituiscono una «rivoluzionaria» novità: le varie occasioni di partecipazione o di attraversamento del processo produttivo del teatro possono appartenere al cosmo delle possibili relazioni con l'*attività teatrale*, che si organizza *come una nuova forma di consumo*.

L'*attività teatrale come consumo* modifica un atteggiamento, prima di un comportamento: non riguarda immediatamente il cambiamento dei meccanismi della fruizione, sempre più dipendenti dalle influenze dei mass media, che comunque determinano l'inculturazione dello spettatore. Quello che cambia è il rapporto con il *processo* produttivo del fatto teatrale, che non viene emarginato e completamente separato dal *risultato* in cui consiste lo spettacolo oggetto del consumo; tutto ciò contravviene alla norma del consumismo e smentisce parzialmente il connotato di passività e distanza, attributi di partenza di una normale situazione «ricevente». Lo spettatore di teatro si pone, nei confronti dello spettacolo, con la premessa di un atteggiamento *attivo* e di un rapporto di vicinanza o addirittura di condivisione e complicità. Perlomeno vive oggi la possibilità di un tale cambiamento. In altri termini quello che era già stato individuato e definito co-

me «pubblico abnorme»<sup>11</sup>, si è allargato ed ha contaminato l'altro pubblico. Oggi si può dire che la maggioranza del pubblico di teatro non occasionale è formato da persone che sono state coinvolte e interessate dai molti fenomeni di «bricolage» teatrale, sono state catturate dalle iniziative di animazione, sono state allenate nelle pratiche di recupero corporeo ed espressivo, sono state educate nei più svariati corsi di apprendimento o formazione teatrale, ecc. Hanno cioè potuto, in qualche modo, contattare la propria possibilità di *attore*, quindi ricondotta ma anche riscoperta nell'aggiornamento del ruolo di *spettatore*<sup>12</sup>.

Ma in quale quadro si trova inserito questo spettatore/attore? Dove e come interviene la modifica proposta, quella di ridefinire il «consumo teatrale» nei nuovi termini dell'*attività teatrale come consumo*? Occorrerà ricordare, a monte di quanto fin qui considerato, le differenze esistenti tra «fruizione» e «consumo», cioè le diversità modali che caratterizzano — di fronte al generale ed ordinario mercato dei consumi — quelli che si vogliono recentemente definiti come i «consumi culturali e spettacolari». E ancora, al loro interno, occorrerà evidenziare le peculiarità del teatro, gli attributi o gli effetti del suo essere «permanenza».

La fruizione di uno spettacolo (di teatro, di cinema, ma anche l'ascolto della musica, la lettura di un libro, ecc.) non è omologabile alle altre esperienze di consumo: non vale l'applicazione della schematica dicotomia che si suole adoperare per il consumo, fra *processo* e *risultato*. Per il fatto che, anche nella stessa distanza ed ignoranza del *processo* che lo ha prodotto, il rapporto con il *risultato* avviene nei modi di un *secondo processo*, che è equivalente, nel consumatore, a quello

<sup>11</sup> La definizione di «pubblico abnorme», applicata al contesto dei più assidui ed interessati spettatori del giovane teatro di sperimentazione, è di Ferdinando Taviani. Cfr. F. Taviani, *L'Odin Teatret: un teatro senza fini di teatro*, in «Il Velcro. Rivista della Civiltà Italiana», XXV (1981), nn. 1-3, pp. 369-384.

<sup>12</sup> Certamente l'osservazione è prevalentemente riferita al «nuovo» pubblico, quello che si rivolge al giovane teatro di ricerca, ma è certo che l'incremento e il ricambio del pubblico del teatro istituzionale non resta incontaminato dai fenomeni emergenti e dai cambiamenti più recenti. Sempre più frequenti, anche al margine delle stagioni ufficiali dei grandi teatri pubblici, sono le iniziative di informazione ed educazione dello spettatore. Sembra che, ovunque ci sia teatro, si invogli il recupero di uno «spessore culturale», come recitano i programmi delle attività culturali di tutti gli enti ed associazioni del settore: l'*appassionato* di teatro di un tempo, si è riciclato nello spettatore partecipante, nel consumatore di attività culturale.

creativo del produttore. L'oggetto spettacolo — ma anche il disco, il libro, ecc. — è costruito in modo da (e proposto per) stimolare un *processo*, il più possibile complesso e completo di creatività personale<sup>13</sup>.

Il "teatro mentale" dello spettatore non è nemmeno il semplice terminale in cui si esaurisce un percorso lineare e definito di fruizione, ma piuttosto diviene il polo di un'ambiziosa (ma non soltanto illusoria) circolarità della comunicazione e dell'esperienza. Anzi è proprio nell'attuazione di tale circolarità che poggia il criterio di una valutazione qualitativa soddisfacente, se non sul piano estetico dell'arte, su quello funzionale (suggestione ed efficacia) dell'industria culturale.

Forse la fruizione di uno spettacolo teatrale non sarebbe sostanzialmente diversa da quella degli altri consumi culturali, se il teatro non mostrasse deficienze e incompatibilità con l'attuale assetto dell'industria e del mercato della cultura. In particolare il problema della sua «non riproducibilità tecnica» non lo riguarda come "opera d'arte" ma più banalmente, epperò strutturalmente, come "avvenimento". Quello che si ritiene irrinunciabile ed intrasferibile nel sistema produttivo industriale non è il valore di unicità ed autenticità dell'*oggetto* artistico, terminale di un inalienabile processo creativo; è piuttosto il dato di una sicura irripetibilità di un *evento* artistico, luogo di una non riproducibile relazione fra il processo creativo e quello fruitivo<sup>14</sup>.

Più esattamente quello che avviene in scena è diverso da quello che si è «messo in scena»: l'esito di un già concluso processo produt-

<sup>13</sup> Sembra che al produttore (di spettacoli), come al pubblicitario, interessi soltanto "colpire", stimolare l'immaginario. Ma il consumatore/spettatore sa bene che si attiva un processo, nemmeno troppo disordinato e incoerente: comunque in obbedienza — onirica? — allo stimolo proposto. D'altra parte l'interazione con lo spettacolo riguarda — ed alimenta — il background della erudizione e competenza personale: una sempre più ampia e strutturata parte "professionista" dello spettatore.

<sup>14</sup> È frequente il richiamo alla caratteristica di "accadimento fisico" e, magari meno spesso, si rivendica la qualità di "evento" della relazione teatrale. È certo comunque che la *fisicità* e la *relazionalità* dell'evento teatrale, sono le qualità prime della sua definizione e differenza. Se c'è necessità di ribadire e difenderle, a fronte del cambiamento indotto dallo spettacolo massmediologico e dalla sua egemonia, non si possono dichiarare elementi "originali" di una particolare poetica. Costituendo la *fisicità* e la *relazionalità* l'originalità obbligatoria — e, se si vuole, l'altrettanto obbligatorio limite del teatro — è pur vero però che le scelte poetiche e politiche di ciascun teatro si distingueranno anche in relazione a quanto le evidenziano o le mascherano.

tivo (fino al debutto di uno spettacolo teatrale) è in qualche modo la continuazione del processo stesso. In palcoscenico, e di fronte al pubblico, si verifica un ulteriore processo di dimostrazione attiva del prodotto, in qualche modo mai assolutamente definito o definibile come prodotto, appunto, di un processo concluso. Ma non sono le difficoltà create dalla confluenza di troppi e vari processi a determinare la differenza del teatro nei confronti — eppure all'interno — dell'industria culturale. Il dato della ineliminabile *fisicità* della relazione fra attore e spettatore, e i loro relativi processi, è senz'altro la causa della marginalità del teatro dal resto dei consumi culturali, ma è anche una qualità riscoperta e riproposta su larga scala, per lo sviluppo e la rigenerazione — non soltanto pubblicitaria — di altri settori dello spettacolo e della cultura. Basta l'esempio dei grandi concerti rock o dall'altra parte delle scenografie e delle contaminazioni di performers alle grandi e piccole mostre d'arte, per dimostrare l'utilizzazione assolutamente non marginale del "teatrale": in definitiva dunque per dimostrare che la qualità della *fisicità di un evento* può caratterizzare tanto la zona centrale — anche se epidermica — dell'industria dello spettacolo, quanto quella più deviante e periferica del fatto teatrale: può essere l'aggettivo del *maquillage* della teatralità, come il sostantivo della profondità del teatro.

Il fatto è che la caratteristica della *fisicità* diviene una "categoria" obbligatoria del teatro e per il teatro: mentre il grande concerto dal vivo rappresenta — anche nel senso pubblicitario di un rappresentante di commercio — il momento "teatrale" di un mercato industriale più importante e più vasto, la *fisicità* dell'evento è il nucleo della definizione stessa del teatro e dell'autonomia del proprio linguaggio. È una condizione inevitabile, il limite — se si vuole — entro il quale il teatro garantisce la sua esistenza.

*La condizione di marginalità* o di incompleta integrazione (talvolta, se si crede, di contrapposizione) che il teatro vive nel contesto obbligato dell'industria culturale, *non è dovuta ai connotati qualitativi della fisicità, ma ai limiti quantitativi che essa impone*. In esigui ed antistorici limiti si deve misurare l'utenza; e quello che è inammissibile per l'attuale sistema e mercato culturale è, in primis, la ristrettezza del pubblico.

Il pubblico di teatro appare oggi come un corpo sempre più microscopico, ritagliato dalla «audience» estesa, potenzialmente "totale", dei mezzi di comunicazione di massa e del consumo culturale con-

temporaneo. A fronte di questa trasformazione, non è più la fisicità della relazione fra attore e spettatore, e le altre qualità corollarie e parallele, a doversi considerare per prime e più importanti: piuttosto sono le dimensioni del teatro a contenerle e interpretarle in modo specifico. È la "quantità" del teatro a rappresentare la prima condizione inmodificabile, che emerge come "permanenza" nel nuovo quadro della attuale trasformazione. E l'esempio — certo non isolato — del teatro dimostra che, nell'attuale contesto di quelle che si possono definire "società complesse", "permanenza" non è l'insistere di una istituzione o di una ritualità magari demotivata e defunzionalizzata, ma è data dall'involontario e graduale emergere di attributi e condizioni insopprimibili — pena la perdita della propria essenziale definizione — in un'istituzione che partecipa del succedersi delle trasformazioni sociali e culturali in atto.

L'abituale lettura ideologica attribuisce di volta in volta alla permanenza i connotati del residuo inerte o dell'anticorpo provocatorio: l'esempio del teatro suggerisce invece la presenza di una sorta di incoerenza originaria, un conflitto interno alla stessa definizione del fenomeno, tanto che lo si può rintracciare in altri momenti della sua storia, con maggiore o minore evidenza, a seconda della trasformazione socio-culturale in corso. Una particolare contraddizione fra volontà di integrazione e resistenza al cambiamento (entrambe le tendenze sono volta a volta affidate a caratteristiche e componenti materiali diverse, ma sempre ineliminabili), assegna alla "permanenza" del teatro una precisa differenza o una specifica marginalità: la valutazione e l'utilizzazione di tale diversità — di contenuti e/o di collocazione — può fare oscillare di molto, perfino su posizioni radicalmente opposte, il peso e il senso della "permanenza" in seno alla dinamica culturale della società. Ed insieme orientare variamente le necessarie modifiche di ruolo e funzione, ad essa attribuibili.

È a partire, infatti, dalla valutazione e utilizzazione delle proprie "permanenti" differenze e marginalità che si distinguono le varie poetiche e pratiche artistiche dei teatri; quindi — forse con maggiore evidenza — le loro politiche culturali<sup>15</sup>. La storia del teatro almeno di

<sup>15</sup> Circa il dibattito interno relativo alla politica culturale, si possono vedere gli atti dei più recenti convegni. In particolare: A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Atti del convegno (Modena 24-25 maggio 1986), Modena, Mucchi, 1987.

questo secolo, come le contrastanti teorie e pratiche che compongono l'attuale paesaggio teatrale, testimoniano delle possibili diverse combinazioni di integrazione/provocazione nel medesimo sistema culturale. Si può scegliere di mantenere centrale la propria differenza e marginalità e di alimentarne l'evidenza; come anche di sopportarle come condizionamenti laterali, non trascurabili ma non decisivi, e sottovalutarne l'influenza. Se si potesse approfondire e meglio articolare questa schematica dicotomia, si riuscirebbe a documentare l'importanza che l'atteggiamento relativo alla propria differenza e marginalità ha sulle tematiche stilistiche dell'arte teatrale, come sulle problematiche politiche del senso del teatro.

Anche prescindendo da ciò, si può però contestare la validità della attuale generica suddivisione in due grandi tendenze: accanto alle forme di consolidata istituzionalizzazione di un teatro erroneamente considerato "tradizionale", le pratiche di incessante sperimentazione di un teatro erroneamente etichettato come "marginale". Entrambi sono invece tradizionali e marginali (anche se più grandi possono essere le questioni su cui si dividono), almeno nella misura in cui rispondono del limite quantitativo che li definisce in quanto "permanenza"; e, si potrebbe aggiungere, nella misura in cui ne sfruttano le conseguenze. Finalmente la contraddizione fra la compresenza fisica di un pubblico, di sempre più esigua entità, di fronte alla crescente dilatazione della massa dei riceventi dei media, è il connotato primo e la matrice (meglio: il rigeneratore e l'amplificatore) delle altre differenze del teatro.

È all'interno di questo limite numerico — e nell'assurdità della sua sopravvivenza — che vanno ripensate le peculiarità qualitative del teatro e fatte reagire con il reperto di una quantità e di uno spazio, che suona come un ossessivo complemento di stato *in* luogo: cosa significa, lì dentro, la riproposizione dell'evidenza dell'accadimento, come si sviluppa e che senso acquista la fisicità della relazione attore/spettatore, che peso vanno ad assumere l'obiettivo dell'autenticità della finzione ed il mito della comunità degli spettatori? Per fare, in generale, degli esempi.

È all'interno di questo stesso limite che — in particolari momenti e per particolari teatri, come quello dei giovani gruppi dell'ultimo decennio — si sviluppa la possibilità multiforme del «fare teatro»: e si può allora comprendere come possano assumere la valenza di un de-

tonatore quelle occasioni e confusioni di ruoli ed esperienze attive, che permettono la definizione — originariamente valida per un'area ancora più ristretta — dell'*attività teatrale come consumo*.

Infine resta da sottolineare e comprendere un'ultima conseguenza che l'esiguità e la concentrazione del numero dei "consumatori" produce, quando viene moltiplicata per una così complessa modalità di "consumo": è inevitabile che un costante e confuso attraversamento di intercambiabili esperienze attive produca a sua volta relazioni assimilabili a quelle di tipo interpersonale. Allora *la relazionalità* non è più soltanto una proprietà dello spettacolo teatrale, ma una qualità che informa di sé l'intero ambito del teatro e del suo consumo. Attorno all'evento spettacolare, per attori e spettatori, si incrementa una situazione di scambio e di conoscenza: tanto frequentemente quanto una volta accadeva nei teatri di ciascuna città, reti di relazioni raccolgono — forse ancora divisi per aree e tendenze — i consumatori di attività teatrale. A volte può sembrare che il consumo non occasionale di teatro disegni "un ambiente". Di certo, almeno, vive nel tentativo di una sua progettazione.

Ovviamente l'insieme di tali rapporti «ravvicinati» vitalizza ulteriormente la modalità del consumo teatrale e valorizza gli atteggiamenti e i comportamenti attraverso cui si esprime. Lungi da essere una superfluità indifferente, la diffusa relazionalità — anche quando solamente potenziale — è il dato che distingue definitivamente l'*attività teatrale come consumo* dalle proposte del «fai da te» dei più diversi reparti «bricolage» della società dei consumi<sup>16</sup>, e che infine la qualifica ulteriormente nei confronti degli altri consumi culturali e spettacolari. *Nelle forme e nelle frequenze di tale possibile relazionalità si completa il trasferimento — se si vuole, nei modi del contagio — delle peculiarità qualitative del teatro come permanenza nell'attività*

<sup>16</sup> La schematica contraddizione o separazione fra "processo" e "risultato" appartiene all'ideologia del consumismo — ed al pregiudizio sul consumismo. Le proposte del mercato dei consumi sono più complesse ed articolano diversamente il rapporto "processo/risultato", nell'esperienza del consumatore. A partire dalla individuazione e offerta dei reparti "bricolage", fino ad un più complesso e diffuso "rovesciamento". Fra i contributi recenti si può vedere: T. Seppilli, *Ritorno alla manualità e rivalutazione dell'artigianato nella dinamica dei valori della società tardo-capitalistica*, in «Università degli studi di Perugia. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Sezione 2. Studi storico-antropologici», vol. XVI/XVII (1978-1980), pp. 7-14.

*teatrale come consumo, conferendo ad essa la centralità di un modello per il restante panorama del consumo culturale. O almeno la certezza e la sostanza di una sua candidatura.*

Il consumatore di attività teatrale — anche per via di quel minimo contesto relazionale che fa da referente al suo vissuto di consumatore — può, sul piano soggettivo e personale, riconoscere e stratificare una storia di esperienze, che costituiranno la base di una particolare *identità di spettatore*<sup>17</sup>. Tale identità è intanto una possibile forma di *autodefinizione*<sup>18</sup>, che va a raccogliere una parte — pregiata — della propria immagine e personalità. Anche essa, infine, si può distinguere dai collezionismi e dalle specializzazioni, patologie frequenti del comportamento consumista, in virtù degli attributi ereditati dal teatro in quanto "permanenza"; se non altro per quanto la impossibile totale collocazione del teatro nelle forme e nei modi dell'industria culturale si trasferisce nella irriducibilità dello spettatore in consumatore (o meglio: nella incompletezza di tale inevitabile trasformazione).

## 2. *La «cultura dell'attore» e il Teatro Antropologico*

La fase più recente della cultura teatrale è stata in gran parte caratterizzata da una abnorme attenzione verso l'antropologia. Tale interesse si è precipuamente sviluppato in una consistente area di sperimentazione teatrale, all'interno della quale si sono prodotti studi, esperienze ed iniziative che sono addirittura arrivate a definirsi come proposte di «teatro antropologico»; ma occorre ricordare che — forse per un più limitato periodo — l'apertura verso l'antropologia ha riguardato, in modi diversi, la quasi totalità del teatro di ricerca contemporaneo, nella nostra società.

In effetti varie e frequenti sono state le "domande" che il teatro pone ed ha posto all'antropologia culturale. Si possono per comodità

<sup>17</sup> Sulla «identità dello spettatore» è in corso una ricerca sul campo: cfr. l'appendice a questo scritto e P. Giacchè, *Per una ricerca fra tradizione e identità*, in «Terra d'Otranto» (Rivista trimestrale della Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Lecce), numero speciale ISTA Salento 1987, settembre 1987, pp. 29-31.

<sup>18</sup> Cfr. J.P. Codol, *La quête de la similitude et de la différentiation sociale. Un approche cognitive du sentiment d'identité*, in AA.VV., *Identité individuelle et personnalisation*, Paris, Sciences de l'homme, vol. I, pp. 153-163. Cfr. anche C. Levi-Strauss (a cura di), *L'identità*, Palermo, Sellerio, 1980.

riassumere in tre tipi, anche se difficilmente i rapporti dei singoli teatri con l'antropologia si possono considerare scompartiti nello stesso schema. Tanto più se si tengono presenti le ricerche e le pratiche teatrali dei numerosi piccoli gruppi, di esperienze magari irrilevanti dal punto di vista dell'esito artistico, che restano però significative proprio per l'investimento in questa relazione.

Ci si rivolge in primo luogo ai dati, alle informazioni, ai materiali delle ricerche antropologiche, ma anche etnologiche e demologiche, come alimentazione di forme e contenuti direttamente utili nel proprio lavoro creativo.

Ci si rivolge alla metodologia o al patrimonio teorico dell'antropologia culturale, per dotarsi di strumenti di intervento nel sociale da affiancare al teatro, ovvero per disporre di tesi e punti di riferimento in grado di funzionare da "ideologia di ricambio" (una volta passati gli anni e le scelte dell'impegno politico).

Ci si rivolge infine all'antropologia per riapplicarla al proprio interno e formularsi e riconoscersi come "cultura", fino all'elaborazione della proposta di una propria soluzione poetica e politica di "teatro antropologico", appunto. In altre parole si cercano i fondamenti di una propria alterità radicale, non più nella contraddizione o contrapposizione politica con il sistema sociale, ma organizzando (o talvolta semplicemente dichiarando) un'autoemarginazione a partire dall'autonomia della scena e ad arrivare all'autosufficienza di una microscopica cultura<sup>19</sup>.

Questi punti sommari possono fare da riferimento più alle linee, tendenze, posizioni che emergono confusamente dal cosmo del teatro di gruppo, che non raccogliere le tesi e i percorsi più complessi e significativi dei teatri e degli uomini di teatro che gestiscono il livello più alto della ricerca teatrale antropologica. Ma pur riconoscendo — e dichiarando come premessa — la distanza scontata esistente fra gli esempi teorici ed empirici elaborati dai "maestri" e le espressioni di "base" in cui la teoria di un teatro antropologico viene adottata ed originalmente adattata, è conveniente e corretto — per l'antropologo

<sup>19</sup> L'esempio più recente e più diffuso di gruppo teatrale come «isola» di cultura alternativa è quello dell'Odin Teatret. Cfr. F. Taviani, *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, Milano, Feltrinelli, 1975; E. Barba, *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985.

culturale — uno sguardo che assomma, senza appiattare, l'intero contraddittorio fenomeno e, perfino, le sfumature effimere di una moda ad esso correlata. Questo atteggiamento ha due giustificazioni: una prima è data dall'esistenza — teatologica e sociologica — di una sorta di "mouvement" teatrale, se così si può definire la forma recente di riconosciute interazioni che collegano, effettivamente o pretenziosamente, la ricerca e la sperimentazione teatrale ai più alti livelli, con la proliferazione delle minime forme di un professionismo diffuso, che costituisce la maggiore quota del panorama eccessivo del teatro sperimentale; una seconda giustificazione è insita nella scelta di voler accostare il problema del "teatro antropologico", iniziando con osservazioni che si estendano — e lo prolunghino — nel sociale, piuttosto che mirate e costrette all'interno di una specifica cultura teatrale.

L'ipotesi che ci interessa formulare — del resto — è che il "teatro antropologico" (e in sostanza la somma delle varie aperture ed attenzioni del teatro verso l'antropologia) è, nel suo insieme, un fenomeno prodotto dalla confluenza di due gruppi di istanze: le une provenienti dalle trasformazioni socio-culturali dell'insediamento e sviluppo della società «post-industriale» attuale, le altre consistenti nelle elaborazioni ed esperimenti più coerenti ed avanzati della cultura teatrale occidentale contemporanea.

— Da una parte si può scegliere come punto di riferimento (e di partenza) quella analisi sociologica che adopera — non a caso — la metafora del teatro, per spiegare la dinamica tra ruoli e comportamenti, in una società complessa<sup>20</sup>. Indirettamente — e quasi mai esplicitamente — tale analisi registra una contraddizione, vissuta e denunciata in altro modo da grandi movimenti culturali e politici, tra la necessità di finzione della vita quotidiana e la possibilità di espressione e di verità nella finzione artistica. Tra la costrizione ad una falsa recitazione nel reale e la possibilità di autenticità, prima affidata alla contestazione politica di tale realtà, poi all'autonomia e libertà della propria creatività (ed in questo caso *la scena* rappresenta un vero e concreto spazio alternativo, oltre che il luogo da cui è possibile

<sup>20</sup> Cfr. E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969 e *Il comportamento in pubblico*, Torino, Einaudi, 1971. Vedi anche: C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, cit., p. 96-112.

ed obbligato un dialogo con il sociale), si potrebbe specificare. O ancora, in forma di slogan, tra il teatro della vita e la vita del teatro<sup>21</sup>.

A partire di qui, la scelta dell'attore viene forse prima della scelta del teatro: attore come portatore di una letteralità già di per sé soddisfacente («colui che agisce»), ma anche come un ruolo artistico che a sua volta può essere immediatamente soddisfatto, almeno per cominciare (lo strumento è il proprio corpo e la propria espressività; la dimostrazione di identità di attore non sta nel risultato dello spettacolo, ma nell'inizio del processo, nelle prime prove, nell'allenamento, se si vuole, nella decisione stessa di diventarlo). Allora si può comprendere come una "cultura dell'attore" possa prodursi nel sociale e vivere in una certa indipendenza dal teatro, anche se sarà la prima portatrice di una *motivazione teatrale*, che avrà bisogno di alimentarsi nella scena, per continuare ad attraversare la vita.

— Dall'altra parte non serve illustrare, in questa sede, il cammino e il dibattito teorico della cultura teatrale degli ultimi anni — ma anche degli ultimi secoli. Ci basterà osservare come possa verificarsi una corrispondenza — certamente nella distanza e differenza — fra il lento e conflittuale rovesciamento del «Paradosso dell'attore» di Diderot, completato dalla tesi dell'*attore santo* di Grotowski, e la rivendicazione più spicciola di autenticità e verità dell'attore, che nasce per contrapporsi alla finzione coatta della realtà sociale. Saranno indubbiamente utili, a chi cerca di praticare la libertà della scena contro la falsità della vita quotidiana, i più autorevoli approfondimenti delle motivazioni e delle tecniche su cui si basa la realizzazione di un attore, che offre l'espressione più autentica di se stesso<sup>22</sup>.

Se sul terreno fertile di una "motivazione teatrale" legata al sociale — e contro di esso — si verifica la diffusione o la fortuna delle più raffinate teorie e tecniche di sperimentazione sull'attore, il feno-

<sup>21</sup> Quanto uno slogan di questo genere non sia né approssimativo, né d'effetto, è testimoniato, ad esempio, da intere ipotesi di lavoro e lunghe esperienze di vita teatrale, come quelle del Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina. Cfr. J. Beck, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, Torino, Einaudi, 1975 e P. Giacché, *Living memories. Ricordi del Living e memorie viventi*, in «Teatro Festival», n. 1, dicembre 1985, pp. 4-9.

<sup>22</sup> «Se dovessi spiegare tutto questo con una sola frase, direi che si tratta soltanto di dare se stessi. Bisogna darsi in modo totale, nella propria intimità più profonda, con fiducia, come ci si dà nell'atto d'amore» (Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 46).

meno che abbiamo definito «cultura dell'attore» non diventa certo un corpus teorico interno alla cultura teatrale. Piuttosto rimane *un insieme di comportamenti e atteggiamenti* — basati su o certificati da una qualunque pratica scenica — *che sono espressione e dimostrazione delle dinamiche di alcune tra le più importanti correnti di valore che attraversano il sistema sociale*. Come, ad esempio, «l'espressione della propria personalità», «la creatività personale», «l'automanipolazione dello stato somatico e psichico», «l'attenzione al proprio aspetto», «l'attenzione alla salute e alla propria forma», ecc.<sup>23</sup>. Per tutto un periodo il teatro — o meglio: l'attore — si propone come uno dei catalizzatori ed interpreti delle oscillazioni ed espressioni comportamentali di tali correnti.

La "cultura dell'attore" rappresenta quindi un *trait d'union* che spiega la maggior parte delle relazioni e coincidenze che si producono fra l'inatteso incremento della pratica teatrale (dal livello professionista a quello dilettante interni al processo di produzione del teatro, ai confini sfumati del «fare teatro», alla tendenza di cambiamento già descritta sul piano della fruizione, che abbiamo definito *attività teatrale come consumo*) e la successione più vasta ed aerea delle mode e delle pratiche più disparate: come quelle sportive o ginniche del «recupero del corpo», come quelle artistiche, letterarie o musicali del «recupero della creatività», per citare le più note e le più vicine.

Ma la "cultura dell'attore" ha inevitabilmente un suo rinvio o una sua applicazione all'interno dello specifico teatrale: per il giovane attore o per il gruppo nascente non è soltanto la componente ideologica prima della sua motivazione, ma il referente fisso della definizione e dell'obiettivo del suo teatro.

Un teatro che serve alla messa in scena dell'attore: prima di tutto della sua identità, quindi del suo lavoro. Una identità figlia di una opposizione antropologica fra scena e realtà, dunque quasi simbolo della fondazione di una nuova antropologia (al massimo grado della sua ideologizzazione?): quella che può porre l'attore al posto dell'uomo, ovvero la libertà dell'*interprete* — di se stesso — contro la prigione — sociale — del *personaggio*.

<sup>23</sup> Le dizioni delle correnti di valore citate, sono proposte in AA.VV., *Progetto Demoskopea «Correnti». Un servizio di ricerca sulla dinamica dei valori nella società italiana*, Perugia, Istituto di Etnologia e Antropologia culturale, 1977, 3 voll.

Una seconda antropologia dell'*extraquotidiano*<sup>24</sup>, in una larga accezione che include e costringe nel limite della scena le istanze di alternativismo che fino a ieri — impotenti — si manifestavano nel sociale, non è un azzardo o un delirio, quando si mostra rispettosa dei confini minuscoli del teatro. Accettando di svilupparsi e verificarsi all'interno dell'autonomia concessa alla cultura teatrale, adoperando in modo funzionale e proficuo la convenzionale separazione tra scena e vita quotidiana, l'antropologia teatrale vive nei margini di una irregolare legittimità. Protetta dal teatro, può a sua volta rivelare le sue applicazioni o risultati, ogni volta che il teatro si approfitta del suo diritto-dovere di aprire il sipario. Allora si misurerà — volta a volta — quanto la sua attività di ricerca serve al *perfezionamento della rappresentazione* o alla *possibilità della sfida*.

La messa in scena della «centralità dell'attore» non necessariamente precipita in una variante di «teatro nel teatro»: può consistere nella dimostrazione di una veridicità — prima — e di una verità — poi — che surroga e sfida la realtà sociale sul terreno — a lei proprio — dell'autenticità.

In entrambi i casi si può concludere che, se il carattere di “permanenza” del teatro riguarda in definitiva la *marginalità dello spettatore*, la forza di “innovazione” si basa sulla scelta della *centralità dell'attore*<sup>25</sup>.

Forse non c'è — né c'è stata — una teorizzazione o una sufficiente lucidità in numerosi attori e gruppi che hanno praticato questa tendenza. C'è però — e c'è stata in tutti — la concreta consapevolezza della possibilità e insieme della parzialità, di questa non ingiustificata visione di una seconda antropologia. Si conoscono peraltro, e si conoscevano, quelle più sistematiche attività di ricerca e quelle più autorevoli e organizzate poetiche teatrali — cui si accennava — che so-

<sup>24</sup> Il concetto di «extra-quotidianità» della rappresentazione scenica è di Eugenio Barba. Cfr. E. Barba-N. Savarese, *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cazilhac, Bouffonneries Contrastes, 1985.

<sup>25</sup> Numerose nuove tendenze, soprattutto interne a quello che si può definire il giovane teatro di sperimentazione, sembrano aver fatto tramontare la «centralità dell'attore», almeno nel senso di “centralità del corpo e delle relazioni fisiche”. Si potrebbe obiettare che non si sa quanto questa trasformazione è soltanto apparente o al più stilistica, dal punto di vista più complesso, teatrológico ed antropologico, che tentiamo di adottare in questa sede.

no parte del fenomeno complessivo del “teatro antropologico”, ma che è conveniente considerare separate dal contesto. In effetti — per il taglio proposto e l'ottica adoperata fin qui — non è facile decidere sulla loro partecipazione al lato e alle contingenze più direttamente sociali del fenomeno osservato; in secondo luogo la differente posizione e ruolo all'interno del fenomeno stesso, consiglia di sottolinearne le funzioni di alimentazione ed esempio verso il più ampio contesto “di base”, da noi considerato centrale; in terzo luogo si tratta di ricerche e di poetiche che — pur nella loro varietà — aggiungono contributi e precisazioni non generalizzabili all'intero fenomeno considerato, eppure utili per la sua lettura; infine — per quello che riguarda il tema centrale del rapporto fra cultura teatrale e scienza antropologica — sono le sole a sopportare il confronto ed a produrre un contributo, proprio in quanto si possono considerare isolate dal contesto di un “teatro antropologico” diffuso e confuso nel sociale.

Alla luce di tali ricerche teoriche e pratiche poetiche, Teatro Antropologico non è soltanto il luogo dell'insieme di pratiche culturali che ruotano attorno alla «centralità dell'attore» e alla specifica subcultura che si diffonde dal movimento dei gruppi teatrali al più ampio livello dello spettatore/consumatore. Teatro Antropologico è anche *la proposta del teatro come ambito o strumento privilegiato di una ricerca sulla cultura*: ricerca che può verificarsi ed applicarsi in continuazione nel laboratorio stesso del teatro. È dunque nel corpo dell'attore, nelle relazioni fra attori nello spazio scenico, nella *relazione fra attore e spettatore*, che resta la vera “centralità” teorica e operativa del teatro.

Dall'utopia del «teatro vivente» del Living Theatre, al percorso orientale ed africano del Centre International de Creations Théâtrales di Peter Brook, all'I.S.T.A. (International School of Theatre Anthropology)<sup>26</sup> di Eugenio Barba, alla «teoria della performance» di Richard Schechner, fino al viaggio di ricerca attraverso il teatro di Jerzy Grotowski, la teoria e la pratica teatrale più importante dell'at-

<sup>26</sup> In particolare, su questi dieci anni di lavoro dell'ISTA, si può vedere: F. Ruffini (a cura di), *La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA*, Firenze, La casa Usher, 1981; *Anthropologie Théâtrale*, numero monografico di «Bouffonneries», n. 4, 1982; E. Barba-N. Savarese, *Anatomie de l'acteur*, cit.; F. Ruffini, *Antropologia teatrale*, in «Teatro e Storia», n. 1, ottobre 1986; *L'Energie de l'acteur. Anthropologie Théâtrale 2*, numero monografico di «Bouffonneries», n. 15/16, 1987.

tuale momento storico è divenuta soggetto ed oggetto di ricerca antropologica. Nella loro varietà e differenza, tutti questi esempi presentano almeno una coincidenza sostanziale: la ricerca di questi laboratori e l'attività di questi teatri si appunta nelle *origini* della cultura. Con in più la possibilità paradossale che, trasferite e materializzate nella finzione scenica, tali origini sono in grado di evocare gli obiettivi — in termini di senso o di utopia — della cultura stessa.

Ed in qualche modo avviene — o si pretende di far avvenire — la stessa sottrazione che la ricerca antropologica compie nei confronti delle origini del teatro. Arrivando a promuovere una ricerca e una sperimentazione antropologica depurata dalla storia e dal sociale, una antropologia teatrale che prolunga su di sé la convenzione di autonomia concessa al teatro, e che può pensare di costituirsi come una sorta di *antropologia a-sociologica*.

Un laboratorio teatrale può offrirsi con cautela alla complicità dei propri spettatori, senza riaprirsi o riconsegnarsi al sociale; così ridefinita la platea, la scena può essere lo spazio libero e incontaminato dell'esperienza, dove — per definizione — si realizza la decontestualizzazione più totale. È il sotto-vuoto dove poter inseguire l'extra-temporalità delle «sorgenti del teatro» o della rappresentazione, per arrivare alla riproposizione del mitico «performer originario», come nell'attuale fase del lavoro di Grotowski; ovvero lo spazio dove analizzare l'extra-quotidianità della rappresentazione, e scomporla fino alle «cellule» delle singole azioni, alle «molecole» dell'energia contenuta, come nella ricerca applicata che Barba conduce sull'attore<sup>27</sup>.

Il teatro offre dunque la possibilità e la condizione per una manipolazione della dimensione antropologica *fuori o prima* del sociale. Lungo un asse di tipo filogenetico, verso la storia o il mito del teatro, ovvero nella direzione ontogenetica dell'origine — del corpo e del lavoro — dell'attore, si cerca il punto in cui nasce la performance. La finalità, prima di essere un risultato per la cultura o la scienza, deve essere un risultato per il teatro, per la sua tradizione e per la sua operatività: non importa allora dove e come si cerca, se nel momento di massima e più vuota trans-culturalità, nel momento «pre-espressivo»

<sup>27</sup> Cfr. J. Grotowski, *Tu sei figlio di qualcuno*, in «Linea d'Ombra», n. 17, dicembre 1986, pp. 21-30, e E. Barba, *Il corpo dilatato*, Roma, La Goliardica ed. universitaria, 1985.

di Barba, o nel punto di massima essenzialità del momento psicosociologico di Grotowski.

«Viene prima la vita o la performance?», si chiedeva Schechner in un seminario pubblico di qualche tempo fa. E lasciava rispondere un ricercatore giapponese, che gli aveva scritto: «La performance! la vita non si vive, la si esegue».

### 3. Una conclusione teorica, come introduzione ad una prassi empirica

Se «antropologia teatrale» è una dizione che ancora suscita perplessità — e talvolta disagi, nemmeno tutti accademici — è perché conserva in sé (e *malgré soi*) entrambe le possibilità, perfino sovrapposte, di sottintendere e di surrogare l'aggettivo «culturale».

Può voler dire — malgrado le delimitazioni autoimposte — «antropologia culturale del teatro, o dei teatri», come anche restare, alla lettera, «antropologia teatrale», con il teatro come ambito specifico ed *autonomo*, che diventa in qualche modo alternativo a «cultura». «Teatrale» può sostituire e riepilogare tutta l'ampiezza e la profondità di «culturale», purché nel vasto gioco del suo esiguo limite.

Soltanto in apparenza, però, sembra trattarsi di una contraddittoria complicazione (o ancora, soltanto per i pedanti): in realtà si vuole aprire una nuova possibilità. Ancora una volta il teatro «aggiunge», come scrive Meldolesi nel suo saggio sulla sociologia e il teatro: «La sociologia del teatro può acquisire un altro senso, oltre quello scontato connesso alla lettura sociologica dei fenomeni teatrali. Può stare a significare che il teatro è atto a svolgere una *sua* azione sociologica»<sup>28</sup>. E le stesse parole si possono chiaramente — e forse con maggior forza — applicare al rapporto teatro/antropologia.

«Antropologia teatrale» non è in effetti la definizione o la fondazione di una disciplina. Piuttosto sviluppa una contraddizione in seno alle due discipline, in quanto *titolo e territorio di una ricerca*. In quanto, più ampiamente, individuazione e costituzione di un contesto in cui la ricerca — basata sulla relazione fra cultura teatrale e antropologia culturale — si può collocare e sviluppare.

Tale ricerca e tale contesto di riferimento si pongono fuori dal-

<sup>28</sup> Cfr. C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, cit., p. 140.

l'ordinata abitudine interdisciplinare: scienza antropologica e arte teatrale non si coniugano nello stesso ordine, né si arrendono al dettato dell'una o dell'altra egemonia. Sono in grado di formulare un ambito vicino alla letterale con/fusione, nel quale si possono verificare i condizionamenti reciproci, e finalmente si possono ipotizzare vicendevoli — e preziose — relativizzazioni.

Al contempo non si danno interferenze o alibi, che farebbero scendere l'attendibilità e la produttività di una indagine empirica o di uno studio teorico che si muovessero in questo terreno. Di volta in volta si dovrà invece rendere conto al doppio controllo del metodo e delle finalità della disciplina scientifica e della disciplina artistica, contemporaneamente semplificando la rigidità accademica di entrambe, a vantaggio del rigore con cui si dovranno valutare, da ciascuna parte, i risultati.

Se poi i concetti e i materiali fin qui reperiti, o i tentativi a venire di ulteriori pionieristici approfondimenti teorici o empirici, possono essere da taluni — nell'una o nell'altra disciplina — valutati insoddisfacenti o inattendibili, ciò non toglie nulla alla legittimità del terreno proposto, alla inevitabilità storica e logica del suo costituirsi, alla positività raccolta, nel campo antropologico e nel settore teatrale, dopo che le esperienze e le teorie del Teatro Antropologico si sono offerte come verifica, provocandoli e provocandone lo sviluppo.

Se è innegabile l'apporto dato sul piano dell'orientamento e della sistematizzazione del rapporto generale fra scienze umane e teatro dalle ricerche di Grotowski, Barba e Schechner, nel complesso leggibili come indicazioni di superamento dei modelli interpretativi precedenti, di tipo sociologico (ricapitolate — sempre nel saggio di Meldolesi — attorno ai fulcri offerti dalle tesi di Gurvitch e di Goffman), non è riduttivo riportare sul terreno della ricerca empirica il contributo essenziale degli autori del Teatro Antropologico. È su questo terreno che può ripartire l'iniziativa sul versante della sociologia e dell'antropologia culturale, verificando i vantaggi e i rischi delle possibilità aperte dalle nuove chiavi di lettura del rapporto "società/teatro" o "cultura/teatro"; al contempo ritrovando le proprie domande e le proprie finalità nell'approccio del teatro, ribadito come oggetto epperò accettato come ambito e soggetto di una ricerca antropologica.

Il sociologo e l'antropologo possono, restando nel proprio ruolo

ed ottica, produrre ricerche empiriche di «antropologia teatrale»? Si può sviluppare dall'interno del nuovo assunto, nello spazio specifico ed autonomo individuato dalla ricerca teatrale, una direzione di indagine socio-antropologica rinnovata nella metodologia e negli obiettivi, ma non esterna al proprio quadro di riferimento teorico?

Si può intanto essere certi che è sul piano pratico ed operativo della ricerca che va in definitiva dimostrata la duplicità di ingresso e di riscontro dell'area tematica denominata «antropologia teatrale».

Vanno dunque individuate — dall'antropologo — la direzione e la metodologia di una indagine che non risulti ritagliata e isolata dentro quell'area, ma sia collocata e realizzata in modo da sfruttarne la peculiare ambiguità e conflittualità. Va costruito un intervento che ne prosegua la verità e la validità, ovvero che sia promosso per vivificare ulteriormente le tesi e il senso della proposta dell'antropologia teatrale: dunque in grado, almeno programmaticamente, di contendere al teatro l'antropologia teatrale, di forzarne la sua convenzionale e conveniente autodelimitazione, eppure rispettando e perfino aumentandone l'*autonomia*.

Proprio dunque per lasciare alla libertà e alla profondità del laboratorio di cultura teatrale lo spazio e l'opportunità di una antropologia a-sociologica, dentro la tradizionale autonomia della scena estesa alle nuove dimensioni extra-teatrali o post-teatrali che il Teatro Antropologico ha guadagnato per sé, va aperta una seconda linea di ricerca che ri-affronti necessariamente il sociale.

Una ricerca empirica di antropologia culturale non può evitare o smentire la società: può però, stavolta, muoversi accortamente nei confini fra sociologia e teatro. Senza tradire l'autonomia del teatro, dovrà tentare di tradurla da limite difensivo in elemento aggressivo, dentro la realtà sociale obbligatoriamente attraversata dall'indagine.

Parimenti nei confronti del teatro — e del Teatro Antropologico — una ricerca empirica socio-antropologica, sia pure nel contesto dell'antropologia teatrale, dovrà riaprire la problematica «teatral-sociologica», senza evitare o smentire gli interessi della cultura teatrale e della sua «vocazione alla globalità»<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Circa l'approfondimento problematico relativo al fallimento delle «culture combinatorie» teatral-sociologiche, vedi ancora il saggio, già citato, di Meldolesi. Ci sembra solamente di poter osservare come il riportare tale problematica a confronto con l'operatività della ricerca empirica, e sul terreno anche terminologico dell'antropologia culturale, riproponga il tema della *cultura combinatoria* come ambito fenomenico concreto. Cultura combinatoria diviene sinonimo, eppure traduzione in ambito complesso e organizzato, di quella «esperienza teatral-sociologica» sulla quale si sono fondate e si fondano continue e illusorie «teorie combinatorie».

Il teatro offre, a questo fine, un oggetto di indagine che è l'incarnazione della problematica teatral-sociologica, ed è al contempo la contraddizione che alimenta e delude incessantemente la sua vocazione alla globalità. La sua ineliminabile componente sociale: il pubblico, lo spettatore.

#### APPUNTI PER «L'IDENTITÀ DELLO SPETTATORE». UNA RICERCA DI ANTROPOLOGIA TEATRALE\*

1. Il titolo scelto per la quinta sessione dell'I.S.T.A., che si è tenuta in Salento nel settembre 1987, era *Tradizione dell'attore e identità dello spettatore*.

Tale titolo contiene una innovazione, che si spinge ben al di là di una semplice apertura, dopo anni di lavoro chiuso nel "laboratorio dell'attore", verso lo spazio offerto dal ruolo di chi guarda il teatro.

Con "identità dello spettatore" si indica in prima istanza, è vero, l'importanza della relazione con il sociale, che lo spettatore naturalmente rappresenta, nel teatro. E non è indifferente questa volontà di sottolinearne la necessità e lo spessore, in un periodo in cui si trascurano le finalità politiche e culturali dell'intervento del teatro nella società, ed in cui il contesto obbligato del mercato dello spettacolo sembra distrarre o azzerare qualunque "identità" che non si appiattisca in un'immagine.

Ma è nei confronti della ricerca e della cultura teatrale che il riconoscere la possibilità di una *identità* dello spettatore costituisce una provocazione e un'indicazione del tutto nuova.

Nel titolo e nel lavoro dell'I.S.T.A. il confronto fra i due termini principi della *relazione teatrale* (attore e spettatore) non avviene nello stesso ambito e momento: si tratta di indagare un territorio, per ciascuno delimitato come proprio, per una volta svincolato dalla occasione spettacolare in ragione della quale esistono e nella quale interagiscono.

Per l'attore non è una novità. È ovvia la sua identità, al di fuori dell'accadimento teatrale, ancor prima che la storia del teatro di ricerca ampliasse e rafforzasse i termini di una sua autosufficienza, a prescindere dallo spettacolo stesso.

Lo spettatore è invece senz'altro definito dalla relazione con l'attore e il teatro: e normalmente è determinato come esistente *nella* relazione con l'attore e il teatro. Ipotizzarne l'identità significa sostanziare un comportamento, al di là della contingenza in cui si verifica, in ruolo. Quindi ancora scendere nel terreno in cui tale ruolo interagisce con la personalità culturale. Ma, per tornare al teatro, significa indovinare ed evidenziare quella parte di contributo e di apporto al teatro e alla sua cultura.

(\*) Piergiorgio Giacchè ha condotto, per conto dell'International School of Theatre Anthropology diretta da Eugenio Barba, una ricerca sulla «Identità dello spettatore». All'indagine, che si è svolta nel quadro delle attività dell'ISTA Salento '87 — organizzata da «Mediterranea Teatrolaboratorio» e dal Dipartimento dei Sistemi Sociali e della Comunicazione dell'Università di Lecce — hanno collaborato Bruna Filippi, Luigi De Luca e Claudio Pedone.

ra, che non si limita alla ricezione e reazione dell'effetto dell'accadimento dello spettacolo. Valutare la preparazione della ricezione e la prosecuzione della reazione, come patrimonio teatrale dello spettatore: riconoscere o scommettere su un' *identità teatrale* dello spettatore, nel sociale.

Come dire che il pubblico teatrale non è soltanto il secondo termine — sociale — della *relazione teatrale*, ma è esso stesso il luogo di una seconda relazione, stretta nella dimensione e nel tempo di una compresenza, fra teatrale e sociale. Come se nello «spettatore» l'attributo sociologico e quello teatrale si alternassero e si contendessero lo spazio della sua definizione.

2. L'identità dello spettatore non è la stessa cosa della sua "attività". Non si tratta di trovare una uguaglianza o una corrispondenza fra le due cose. Da una parte poco sappiamo, ma molto possiamo supporre, circa i meccanismi e gli orientamenti della fruizione di uno spettacolo teatrale. Come questa attività — nei suoi aspetti generali e generalizzabili — possa essere influenzata e modificata dai modelli dei consumi spettacolari e culturali egemoni (cinema, televisione, musica...); come questa attività — nei limiti di contesti e di esperienze particolari — possa essere manipolata dalla relazione con differenti proposte spettacolari e da differenti modalità d'uso o ritualità d'approccio al teatro. Restano tutti ambiti chiave per la definizione della problematica di uno spettatore che, in breve, in questo caso, è più giusto considerare piuttosto un "comportamento" che una persona.

Ciò non toglie che, da un'altra parte, non convenga considerare lo spettatore come un individuo: non un soggetto che compie un'azione, ma un individuo portatore di identità. Meglio ancora, per ciascuno, essere spettatore può significare una parte o una lettura — certo parziale — della propria identità culturale. In un contesto come quello attuale — o ancora in quella che viene da tempo definita «la società dello spettacolo» — lo spettatore che è in noi non sarà nemmeno una frazione trascurabile del nostro essere "soggetto culturale". E ovviamente *l'attività*, la reale modalità di comportamento, la dinamica della fruizione, avrà lo spazio principe di una analisi; ma *l'autodefinizione*, l'immagine di sé come spettatore, non costituisce un terreno inutile di riflessione e di indagine.

Tanto più se, come si può ipotizzare, la storia del divenire e crescere come spettatore ha radici più lontane e più robuste, che magari contrastano la lucida e vasta piattaforma della sua attuale forma di esistenza: se cioè *l'identità* dello spettatore è formata non soltanto dal suo effettivo consumo, ma anche dalle sue eredità, dalle sue voglie inesprese, dalle possibili vocazioni ed interazioni con l'arte dello spettacolo. Tanto più se, come si può supporre, l'autodefinizione di sé come spettatore sarà spesso vissuta in distanza — se non in antitesi — con l'effettiva attività di spettatore, che è ormai parte consistente della vita quotidiana di ciascuno.

In altre parole è possibile che si evidenzino una contraddizione fra *l'attività* e *l'identità* di spettatore: laddove la prima è sicuramente orientata e determinata dall'offerta quantitativamente vasta e incontrollabile del mercato dei media (televisione in testa), la seconda può far emergere tentazioni, velleità, originalità insospettabili. E insospettabilmente legate al teatro o al "teatrale".

Una ricerca sulla «Identità dello spettatore», condotta per conto dell'International School of Theatre Anthropology, ha cominciato a dimostrare la validità di

questa ipotesi. Lo spettatore contemporaneo, talvolta anche quello più giovane, dopo aver dichiarato la notevole quota ordinaria dei suoi consumi televisivi, pone la centralità della sua immagine di spettatore, la sua educazione e la sua aspirazione culturale (sempre in quanto spettatore) in generi di spettacolo tanto marginali quanto teatrali — o di tipo assimilabile al teatro.

È la lirica o il vecchio varietà, l'orchestra o il circo, la festa o infine un particolare spettacolo di grande teatro il ricordo su cui dichiarano di aver impiantato il proprio gusto e verso il quale ancora propongono il proprio obiettivo o a cui affidano le proprie scelte ottimali o ideali.

La quotidiana fruizione dei più diffusi e penetranti media, non altera (e talvolta non contraddice, ma alimenta) questa "identità". Comunque non la smentisce in alcun modo: accanto all'attività, l'identità dello spettatore sembra dimostrarsi non solamente esistente, ma consistente. Sembra offrire dunque un terreno di analisi, ma in prospettiva uno spazio di intervento ed interazione per le operazioni di politica culturale di cui il teatro — soprattutto il teatro, ma non solo il teatro — ha bisogno.