

Francesco Puccio

L'antropologia va in scena

Nuove dimensioni teatrali per l'Antico

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2016

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com – www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA - Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL - via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674707-5

Prefazione

Immaginiamo un giovane regista appena uscito da una scuola di arte drammatica al quale viene affidata la messa in scena di una tragedia greca – l'*Ippolito* di Euripide, tanto per fare un esempio.

Il nostro regista debuttante, che è laureato in lettere ed è quindi ben preparato anche sulla storia della letteratura greca, sa molte cose su Euripide e sulle sue tragedie: ha letto *L'origine della tragedia* di Nietzsche, conosce il ruolo avuto dal drammaturgo ateniese nello sviluppo del teatro classico (compresi i cambiamenti del teatro comico, passato dalla commedia politica di Aristofane alla commedia borghese *ante litteram* di Menandro) ed è in grado di valutare con occhio critico le diverse traduzioni della tragedia (incluse alcune delle diverse interpretazioni che ne sono state date nel corso del Novecento). E, siccome ha studiato anche storia del teatro, sa come il dramma euripideo, attraverso la fondamentale mediazione della *Fedra* di Seneca, abbia influenzato il teatro moderno, a partire dalla *Phèdre* di Racine.

Ma forse ci sono alcuni aspetti della storia trattata da Euripide che in parte gli sfuggono: il rapporto con le remote vicende mitiche alle quali il poeta tragico si è ispirato; la particolare concezione dell'amore (o meglio: dell'eros, la travolgente passione amorosa che rende cieco chi la prova) che è alla base della trama; la funzione espressa dalle divinità (Afrodite); il significato dell'incesto nella cultura greca; il valore attribuito dagli antichi a virtù come la castità e la purezza; il ruolo di un'attività come la caccia nell'educazione di un giovane ateniese dell'età classica.

Per sapere tutte queste cose è necessario che il nostro regista aggiunga alle sue conoscenze letterarie (che rimangono pur sempre fondamentali) una buona competenza in una disciplina

specifica: l'antropologia del mondo antico, che gli permetterà di osservare dal di dentro la cultura e la società che hanno creato l'opera che egli deve mettere in scena; grazie a questo sguardo particolare, non influenzato né condizionato da tutto ciò che, nella nostra dimensione attuale di uomini che vivono nel ventunesimo secolo, si è stratificato nei secoli, a partire dalla rivoluzione culturale causata dal Cristianesimo, potrà cogliere meglio l'essenza del dramma, facendola rappresentare ai suoi attori in modo autentico (in altre parole: corrispondente alle intenzioni di Euripide), così da suscitare nel pubblico le stesse emozioni provate venticinque secoli prima dagli spettatori ateniesi seduti sulle gradinate di legno del teatro di Dioniso alle pendici dell'Acropoli.

E se l'*Ippolito* dovrà essere messo in scena non al chiuso, all'interno di un teatro costruito secondo i canoni architettonici creati a partire dalla fine del Settecento, ma all'aperto, sulla scena di pietra di fronte agli spettatori seduti sulla cavea di un teatro ellenistico o tra le suggestive rovine di una città romana, al nostro regista farà senz'altro comodo conoscere come prima di lui altri registi, davanti alla medesima situazione, abbiano risolto con successo i problemi posti dal luogo poco convenzionale (almeno per i nostri standard moderni) della rappresentazione scenica.

Sono questi alcuni degli argomenti affrontati da Francesco Puccio nel suo libro *L'antropologia va in scena. Nuove dimensioni teatrali per l'antico*: utili non solo per chi (come il regista che abbiamo immaginato) il teatro classico deve metterlo in scena in modo convincente, ma anche per chi lo vuole studiare cogliendone i significati più nascosti e profondi.

Simone Beta
Università di Siena

Introduzione

1. *Con gli occhi degli antichi*

Il rapporto tra teatro classico e mondo moderno non può essere né semplice né definito. Il problema della cosiddetta “attualità” di un classico e della sua rappresentabilità nel mondo contemporaneo pone, pertanto, alcuni quesiti, legati all’accezione della parola stessa. Cosa dobbiamo intendere per “teatro classico”? Qualcosa che si oppone a “teatro moderno”? L’organizzazione di festival basati sull’allestimento di testi antichi? O, piuttosto, un elemento drammaturgico costante di dialogo, di confronto e di scontro, libero, per quanto possibile, da pregiudizi o celebrazioni?¹

Immaginare che uno spettacolo moderno possa rappresentare ancora un fenomeno da inscrivere all’interno di un tessuto sociale e politico dialettico, come accadeva nell’Atene del V secolo a.C., risulta poco verosimile. Musiche, coreografie, scenografie divengono, così, elementi caratterizzanti di una dimensione sce-

¹ Numerosi festival di teatro classico hanno inizio ai primi del Novecento. Ne è un esempio illustre quello di Siracusa (la cui prima rappresentazione è del 1914 con l’*Agamennone* di Eschilo), tutt’ora esistente come forma ufficiale di rassegna dedicata al teatro greco. Nel 1926 Terence Gray inaugura a Cambridge il primo festival di matrice classica in un teatro al chiuso; a Delfi, nel frattempo, il poeta Angelo Sikelianòs dà origine ad un festival multiforme caratterizzato da spettacoli, danze, giochi, arti e tradizioni popolari. Negli anni Cinquanta il dramma classico arriva anche in Nord America grazie al regista irlandese Tyrone Guthrie, il quale fonda un festival del teatro classico a Stratford, in Ontario, inaugurandolo nel 1955 con l’*Edipo re* e dando il via ad una serie di allestimenti che avrebbero influenzato tutte le successive produzioni negli Stati Uniti. Si veda, per una dettagliata analisi dell’evoluzione del fenomeno teatrale antico nel Novecento, il libro di M. Treu, *Il teatro antico nel Novecento*, Carocci, Roma 2009.

nica molto più complessa che deve tenere conto della molteplicità della trasposizione, dell'evoluzione della sensibilità e del gusto del pubblico e dell'aumento delle variabili in gioco, laddove anche la scelta della traduzione dalla lingua originaria, come elemento al contempo linguistico e culturale, costituisce un'operazione densa di significato.² Inoltre, va tenuta presente la dimensione collettiva del teatro nell'Atene antica, espressa dallo stesso teatro di Dioniso, luogo deputato alle rappresentazioni ed elemento spaziale e simbolico che ben sintetizzava il valore del teatro come forma d'arte e di educazione nell'ambito della *polis* greca.

Il riconoscimento della distanza culturale che ci separa dall'antichità può essere allora utilmente impiegato per non rendere incolmabile il vuoto temporale e, allo stesso tempo, per creare un dialogo equilibrato che non violenti la cultura originaria. Leggere con gli occhi degli antichi i testi che vengono messi in scena, infatti, in una prospettiva emica di studio, potrebbe forse evitare alcune di quelle inadeguate e inopportune messe in scena che, invece di esaltare il valore universale dell'opera, talvolta ne mortificano la matrice fondante.³ Mutano dunque i contesti, i

² A titolo esemplificativo, può essere utile ricordare alcuni degli adattamenti più significativi che hanno caratterizzato la scena della prima metà del Novecento e che hanno influenzato la stessa percezione del teatro classico da parte degli spettatori che vi hanno preso parte: tra il 1910 e il 1912 Reinhardt dirige l'*Edipo re*; nel 1927, viene messo in scena l'*Oedipus Rex* da Stravinskij, in una sorta di drammatizzazione in musica del mito, con la ripresa delle componenti sacrali del teatro classico e l'esaltazione della dimensione totalizzante del suono rispetto a quella relativa della parola; nel 1930 è il turno dell'*Oedipe* di Gide e dell'*Antigona* del portoghese Sèrgio; nel 1931, O' Neill rivisita il genere della trilogia portando in scena *Il lutto si addice ad Elettra*, libero adattamento della saga eschilea nel contesto della guerra civile americana; nel 1932, *La Machine Infernale* di Cocteau e, nel 1939, *Riunione di Famiglia* di Eliot imprimono un nuovo segno al dramma classico; e poi, nel 1944, ha luogo, in piena temperie storica, la prima rappresentazione dell'*Antigone* di Anouilh, mentre è del 1948 quella di Brecht.

³ Sulla base delle categorie di Pike (si veda K. L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Summer Institute of Linguistics, Glendale 1954-1960, pp. 325 e ss.), gli antropologi contemporanei distinguono il punto di vista "etico" (quello dell'osservatore che sovraimpone una griglia di analisi precostituita sulla realtà) dal punto di vista "emico" (basato sui concetti e i sistemi di pensiero propri degli autoctoni e delle culture oggetto di studio).

luoghi, le occasioni, vengono riscritte le drammaturgie, sacrificate le parti corali, poco amate dalla prassi teatrale moderna, rielaborate le strutture sceniche, eppure i testi classici resistono alla temperie dell'evoluzione delle molteplici forme teatrali, garantendo la durata nel tempo del teatro antico, aspetto ancora oggi fondamentale della scena contemporanea.⁴ Tuttavia, il rapporto con la modernità, non dovrebbe ridursi ad una forma di attualizzazione forzata, quanto consistere in un tentativo di sviluppo di tematiche ricorrenti nei drammi antichi: lotta tra i sessi, alterità e identità, conflitto tra strutture sociali consolidate e forme nuove

⁴ Ad inaugurare la stagione contemporanea più rivoluzionaria di rilettura del mito classico è il 1967, con la dirompente *Antigone* del Living Theatre e con l'allestimento del regista newyorkese Richard Schechner, autore della drammaturgia *Dionysus in 69*. Altro anno significativo è il 1970, data in cui esce il film *Medea* di Pasolini, mentre nel 1974, intriso di una lezione teatrale ormai performativa e volta ad un annullamento sostanziale dello spazio scenico tradizionale, il regista giapponese Tadashi Suzuki propone un suo allestimento di *Troiane*; il 1977 è l'anno delle *Baccanti* di Luca Ronconi, rappresentate a Prato con l'indimenticabile interpretazione di Marisa Fabbri; il 1978 quello della *Medea* onirica e allucinata del giapponese Yukio Ninagawa; nel 1980, in una fase storica controversa per la Germania e l'Europa stessa, il regista tedesco Peter Stein, profondo conoscitore della tragedia greca, traduce e dirige una versione dell'*Oresteia*, cui seguono quelle rappresentate ad Atene da Karolos Koun e a Londra da Peter Hall; tra il 1983 e il 1985 un'interessante sperimentazione linguistica in siciliano produce l'adattamento *Orestyadi di Gibellina* per la direzione di Emilio Isgrò; nel 1988 il regista Lars Von Trier firma la regia cinematografica della *Medea*, in una trasposizione ovattata e algida che, attraverso una luce nordica rende il dramma dello straniamento e dell'alterità; tra le ultime riletture, *Gli Atridi*, tetralogia del 1990-1992 firmata a Parigi dall'estro di Mnouschkine, *Oresteia*, del 2005, opera lirica in tre parti per la regia di Brown e Ferrario al CUA di Washington e *Persiani, Sette a Tebe, Antigone* trilogia curata da Archivio Zeta, nel 2008, al Passo della Futa. Una citazione merita, inoltre, il "Progetto Euripide" del regista Massimo Castri che, nell'arco di tre anni, ha realizzato una trilogia ideale unendo tre drammi euripidei: *l'Elettra*, messa in scena a Spoleto nel 1993, *l'Ifigenia in Tauride*, allestita a Perugia nel 1994 e *l'Oreste*, rappresentato a Prato nel 1995. Qui lo slittamento dal piano delle relazioni contrastate dei genitori, fortemente caratterizzanti la saga tragica eschilea, a quelle dei figli, tra il matricida Oreste, l'istigatrice Elettra e l'Ifigenia scampata al pericolo del sacrificio e ritrovata dal fratello nel paese dei Tauri, consente una scomposizione dei rapporti di parentela e la messa in evidenza di una profonda crisi sociale, oltre che familiare. Cfr. M. Treu, *Il teatro antico nel Novecento*, cit.

di gestione dello stato, regalità e forme del potere, incesto, segregazione, discriminazione.

Tutti temi che l'antropologia ha attraversato e sui quali ha elaborato teorie di studio, che si prestano ad essere poste in connessione con le poetiche e le pratiche teatrali.

Questo percorso intende partire da una preliminare definizione di antropologia teatrale,⁵ come disciplina di studio e metodologia pratica, per individuare punti di contatto con l'universo culturale rappresentato dal mondo teatrale greco-romano.

La messa in scena moderna rivela come le peculiarità del dramma, dalla presenza del coro alla creazione di una bifocalità di spazi, condizionino l'esecuzione finale e lo stesso esito scenico della *performance*. Di fatto, il testo scelto per la rappresentazione, sia come traduzione sia come riscrittura, si presenta sempre come un processo creativo originale. La varietà di interpretazioni nel mondo antico riguardo alla recitazione, la mancanza, al contempo, di una tecnica unica e la contrapposizione tra teorie diverse anche all'interno della medesima riflessione, mostrano come tale terreno risulti privo di confini ben definiti.⁶

⁵ «L'antropologia teatrale non è il campo di ricerca di uno specialismo scientifico rigorosamente definibile, ma la terminologia attribuita a quel territorio di confine dove – tra Otto e Novecento – taluni vettori energici dei loro pur diversi itinerari di ricerca hanno condotto antropologi e teatranti ad addentrarsi lungo sentieri paralleli [...]. Gli uomini di scienza, perseguendo il *come* e il *perché* relativi alle origini delle rappresentazioni. Gli uomini di spettacolo col dichiarato intento di rivitalizzare le proprie *performances* attraverso le terapie di ogni possibile ritorno all' "autentico" e all' "originario"», R. Tessari, *Teatro e Antropologia. Tra rito e spettacolo*, Carocci, Roma 2004, pp. 13-14. E ancora: «L'antropologia teatrale come *scienza* si occupa dell'uomo attore in situazione di rappresentazione», F. Ruffini, *Antropologia teatrale*, in «Teatro e storia», n. 1, 1986, p. 4.

⁶ Leggendo Seneca, ad esempio, scopriamo che l'efficacia dell'oratore, come quella dell'attore, non dipende da uno stato d'animo reale ma da una ricostruzione artificiale: «Anche gli attori scuotono la gente con le loro declamazioni, non se si adirano loro personalmente, ma se recitano bene la parte di chi è irato; [...] e quel che la passione sincera non avrebbe ottenuto, spesso l'ottiene la finzione», *De ira*, II, 17, trad. it. di R. Laurenti, Laterza, Roma-Bari 1987, p. 159. Ma anche Plutarco non sembra pensarla diversamente: «Chi è davvero vittima della collera e della tristezza, mostra nient'altro che gli effetti normali della passione e dell'emozione, al contrario l'imitazione, se riuscita, mostra un'abilità che la rende

In questa prospettiva, la ricerca teatrale viene vista attraverso la lente dell'antropologia, si amplia e si arricchisce nello scoprire l'altra dimensione del teatro, e in definitiva, la sua alterità.⁷ Siamo convinti, ad esempio, che alcune tematiche antropologiche per eccellenza, relative al corpo e alle sue rappresentazioni, all'immagine, al doppio, alla voce, possano trovare spazio in questa prospettiva di approccio al teatro.

Chiedersi allora oggi quanto ancora il dramma antico, con le sue drammaturgie e le sue peculiarità, le sue tecniche recitative e le sue visioni sulle modalità di messa in scena, riesca a costituire una forma di teatro rappresentabile e fruibile da un pubblico sempre più distratto da altre forme di comunicazione e come l'antropologia teatrale possa rientrare a pieno titolo in queste dinamiche, risulta questione fondamentale per gli operatori del teatro e per gli studiosi del mondo antico.

Se, infatti, consideriamo l'antropologia teatrale non soltanto come disciplina di studio, ma anche come una pratica e una metodologia di lavoro reale, in cui, come si avrà modo di spiegare in seguito, il corpo dell'attore assume una valenza primaria, ci si rende conto della possibilità di instaurare un legame interessante tra il modo di concepire lo spazio della scena nel mondo antico e le tecniche recitative usate in un certo tipo di teatro contemporaneo.

Attualizzare un'opera non dovrebbe voler dire "ringiovanirla", assegnandole canoni che non le appartengono perché propri di un'altra epoca, attraverso una superficiale e sommaria attri-

piacevole», *Questioni conviviali*, V, 1, 2, (trad. mia). Secondo una visione comune a diversi autori, tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C., l'arte della recitazione subisce un'ulteriore metamorfosi interpretativa: da abilità assistita da un'ispirazione divina, secondo l'idea che se ne aveva nella Grecia arcaica, a tecnica precisa e consapevole dei mezzi espressivi fino a capacità di simulazione, come si avrà modo di illustrare più dettagliatamente nei successivi capitoli.

⁷ Teatro, dunque, come «minuscola fabbrica di cultura [...] doppio di essa, tutto impegnato a inventare alterità [...] e non solo quella di valori e norme e comportamenti che si rinviavano in platea, [...] ma appunto nel difetto e nell'effetto del suo sdoppiamento», secondo la definizione di P. Giacché, *L'altra visione dell'altro. Un'equazione tra antropologia e teatro*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2004, p. 30.

buzione di riferimenti eterogenei, ma al contrario tentare una catabasi radicale nel testo, con l'individuazione di una chiave di lettura adeguata e la scommessa di una resa, nelle modalità più ampie e oggettive, della multiforme gamma dei significati originari. Se in ogni parte del mondo, in spazi aperti e chiusi, in luoghi più o meno deputati alla messa in scena, occasionalmente prestati allo scopo o tradizionalmente pensati per quella funzione, dal V secolo a.C. ad oggi, la permanenza del dramma antico è così forte, vuol dire forse che l'universalità dei temi trattati, la possibilità di reinterpretazione e di rimodellamento del mito, la fascinazione esercitata sulle culture avvicendatesi nel tempo, costituiscono una base di lavoro degna di una costante attenzione analitica.⁸

2. *Antropologia teatrale: teatro in atto o riflessione sul teatro?*

Partendo da queste considerazioni, dunque, una domanda preliminare parrebbe essere se l'antropologia teatrale costituisca un campo di studi e di analisi autonomo o una forma di teatro peculiare o, ancora, un metodo di ricerca e di realizzazione di

⁸ Oliver Taplin, fondatore e direttore del "Centro di studi sul teatro classico" di Oxford, raccogliendo i dati registrati in molti anni di ricerca (si vedano a tale proposito di O. Taplin: *Opening Performance: Closing Texts?* in «Essays in Criticism», n. 45, Oxford University Press, Oxford 1995, pp. 93-120 e *The Artistic Record* in P. E. Easterling (a cura di), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, pp. 69-90), evidenzia come vi sia stato un incremento progressivo degli spettacoli classici nel Novecento, da 269 negli anni Cinquanta a 858 negli anni Novanta. Lo studioso inglese, affiancando alla sua attività di esegeta e filologo quella di consulente di registi e autori, come Peter Hall, Tony Harrison e Katie Mitchell, ha rilevato come, di fatto, sia necessaria una visione ampia del fenomeno e come, spesso, l'incrocio delle conoscenze e dei punti di vista sul testo teatrale antico possa giovare ad una messa in scena coerente, anche se moderna. Questo fenomeno, che può essere spiegato alla luce di molteplici motivazioni, dal cambiamento dei gusti del pubblico al mutamento di interesse nelle poetiche dei registi e dei drammaturghi, va dunque analizzato nel più ampio quadro dell'attualità di un classico e della sua capacità di veicolare messaggi di portata universale.

pratiche teatrali. Oppure, volendo semplificare la questione, se essa debba definirsi principalmente teatro in atto o riflessione sul teatro.

La duplicità dei punti di vista dipende, in buona parte, dal fatto che a fare uso del concetto di antropologia teatrale siano stati tanto i teatranti quanto gli studiosi di teatro che ne hanno ricostruito, spesso in maniera antitetica, la genesi e lo sviluppo.

L'antropologia teatrale, infatti, si rivela sia una messa in discussione della stessa forma-funzione "teatro", sia uno strumento di indagine sul teatro in generale. Da quando essa è nata come forma di studio e di analisi autonoma negli anni Sessanta del Novecento, grazie all'intuizione del regista Eugenio Barba, che ne ha anche creato la denominazione, numerosi sono stati i percorsi che ne hanno caratterizzato l'evoluzione ed arricchito i contenuti, anche alla luce delle coeve espressioni d'arte. «Se l'antropologia, dunque, studia il comportamento dell'uomo nel contesto sociale di appartenenza, possiamo ritenere che l'antropologia teatrale studi il comportamento dell'uomo-attore nel suo contesto di espressione che è lo spazio della rappresentazione: la scena».⁹

A metà degli anni Settanta del Novecento, così, una nuova generazione teatrale si è affacciata sulle scene italiane e ha iniziato a delinearsi un percorso inedito, dentro e fuori dai teatri, che ha attraversato e rivissuto la scena e la città. Il teatro sembrava rappresentare un tentativo di vivere e di interpretare questa mutazione e le sue conseguenze, cercando al contempo di elaborare una possibilità d'espressione alternativa. Lo spazio d'azione del teatro e di riflessione su di esso diventava marginale, periferico rispetto a quello impiegato dagli altri *media*, ma forse proprio per questo il teatro stesso si rivelava in grado di trasformarsi in una sorta di laboratorio aperto in cui reinventare e ricostruire il panorama della contemporaneità, utilizzare e sperimentare le nuove tecnologie e le diverse modalità percettive e comunicative disponibili.¹⁰

⁹ A. N. Scolari, *Lessico teatrale*, Esedra editrice, Padova 2011, p. 106.

¹⁰ Si veda a tale proposito, per un'analisi accurata dell'evoluzione dei gruppi

Di qui, il tentativo di organizzare una poetica precisa all'interno delle molteplici dinamiche del teatro con teorie e percorsi di ricerca talora improvvisati e privi di fondamento, talaltra coerenti e ben strutturati:

«La civiltà teatrale del XX secolo è stata certo un fenomeno molto complesso, che ha vissuto le profonde trasformazioni della società e della cultura del nostro secolo. Ne è stata parte attiva, antropologicamente centripeta, tra riflessioni sui propri specifici e dilatazione di confini. La riforma continua degli statuti e delle istituzioni è stata segnata, nei teatri, da rivolte appassionate e consapevoli fino all'estremismo: tradizioni scompaiono o vengono folclorizzate, “esplodono” e si rifondano spazio scenico e drammaturgia, si cerca e s'inventano l'attore e lo spettatore, si trasformano modi produttivi e mestieri. [...] Il teatro è precisato e puntualizzato nel suo essere parte del sistema complesso di relazioni in una civiltà multiforme e molteplice di spettacolo e comunicazione; ma anche le sue tecniche si disperdono e si ritrovano in omogenee modalità espressive e

a partire dagli anni Settanta del Novecento l'intervento di Oliviero Ponte di Pino in *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La casa Usher, Firenze 1988. Tra le espressioni performative più significative di rivoluzione dello spazio scenico e di coinvolgimento dello spazio cittadino, viene menzionato il teatro del “Maggio” in cui convivono elementi del repertorio folcloristico e della tradizione letteraria colta, attraverso un'interessante operazione di caratterizzazione delle espressioni linguistiche più svariate. L'origine va individuata nel paese toscano di Buti, in provincia di Pisa; secondo alcune ricostruzioni, pare che questa forma di teatralità tipica dell'età medievale derivi dagli esempi di teatro greco trasmessi da alcuni frati cistercensi, provenienti dalla Magna Grecia e insediatisi sugli Appennini alla fine del XIII secolo. La rappresentazione aveva luogo nella piazza o in una corte e gli attori non direttamente impegnati in scena si mescolavano al pubblico, in un costante rapporto di commistione tra spazio scenico e non scenico. Il Maggio classico non prevedeva scenografie, i cambiamenti di scena venivano annunciati con un cartello e con l'uso della voce e i costumi non avevano elementi realistici. A partire dal 1973, una nuova Compagnia del Maggio ha intrapreso un'operazione di trasmissione della tradizione teatrale di cui era erede anche grazie all'apporto di molti giovani attori e all'esperienza del regista cinematografico Paolo Benvenuti, che aveva ritratto un gruppo di contadini di Buti, ridando vita alla rappresentazione popolare del Maggio drammatico. In questa fusione di elementi del folclore narrativo e delle forme letterarie colte, oggi la compagnia prosegue l'arte del recitare cantando, mantenendo vivo l'interesse per un patrimonio culturale che invece avrebbe rischiato di essere consegnato all'oblio.

situazioni esistenziali. Vi pertiene una storiografia ampia ma parcellizzata, non ancora storicamente qualificata in una discussione di insieme; e il tentativo di offrire una propedeutica alla civiltà teatrale nel XX secolo lascia seri margini di insoddisfazione».¹¹

Il tentativo dei gruppi e delle compagnie non ufficiali, non consacrate cioè dalle accademie o dai circuiti dei teatri stabili, era quello di appropriarsi di un nuovo spazio e di elaborare una forma di cultura alternativa.¹²

Non si trattava tanto di rinnovare il linguaggio teatrale quanto di ridefinirne i confini, rifondarne un significato alla luce di una rimodulata funzione artistica e sociale, interrogarsi sulla necessità stessa del teatro.¹³ Venivano messi in secondo piano il testo e gli elementi caratteristici del genere teatrale come la musica, la dizione, la scenografia, focalizzando lo studio sull'evento

¹¹ F. Cruciani, C. Falletti, *Introduzione. La fine di un'egemonia*, in F. Cruciani e C. Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 7.

¹² Se consideriamo lo stato dell'evoluzione dei gruppi teatrali legati all'antropologia teatrale e cosa rimane di quell'esperienza fatta di sperimentazione e di rivoluzione, tuttavia, ci si rende conto che non si è trattato tanto di un vero e proprio movimento organizzato e codificato, quanto piuttosto di una condivisione di interessi e di orizzonti di indagine, con la conseguente scoperta di punti di riferimento comuni. Le spinte che dall'interno hanno guidato alla ridefinizione della natura del gruppo sono state forti e spesso sono entrate in conflitto, ma hanno costituito il terreno di coltura necessario alla fioritura delle nuove realtà teatrali. Fondamentale, da questo punto di vista, l'attività dei centri di ricerca e sperimentazione teatrale, che hanno spesso fornito ai gruppi un supporto insostituibile, come determinante è risultata l'azione di alcuni festival, veri e propri laboratori aperti in cui hanno potuto confrontarsi realtà diverse. L'antropologia teatrale ha saputo inoltre rispondere all'esigenza imprescindibile di costituire uno strumento pedagogico nuovo ed efficace, riuscendo ad incidere sull'intero corpo teatrale con una pratica innovativa, aperta al confronto con la modernità, in una continua invenzione di segni che definissero una nuova grammatica dell'evento scenico.

¹³ Erano questi, come analizzeremo in seguito, i punti fondamentali dell'attività di ricerca del gruppo di Jerzy Grotowski, grande ispiratore del teatro di matrice antropologica, o quelli del Living Theatre, con la sua comunità itinerante, libera, ugualitaria e creativa, modello ideale e pratico di un'utopia non solo artistica, ma anche esistenziale; o ancora, quelli di Eugenio Barba, sostenitore di una visione in cui il gruppo teatrale si poneva come un possibile modello di microcosmo sociale e culturale.

teatrale avente come centro nevralgico l'uomo ed il suo corpo in azione nello spazio. Ma sarebbe ancora riduttivo decidere se basti solo questo ad autorizzare la categoria di antropologia teatrale o se non si tratti piuttosto di una precisa poetica dello spettacolo che riguarda taluni registi, teatranti, pensatori delle arti sceniche che, influenzati dalle contaminazioni di diverse suggestioni filosofiche e artistiche e incontratisi in settori di ricerca comunicanti, hanno teorizzato una nuova visione sul teatro e sul mondo.

In via preliminare, sembra opportuno ritenere che si tratti di un campo esplorato solo in parte e con ancora molte zone d'ombra, in cui antropologi e teatranti si sono incontrati e hanno riflettuto sulle origini delle rappresentazioni, sul rapporto esistente tra attore e spettatore e sulle nuove esigenze di ripensare lo spazio della scena.

Tale volume, in una prima sezione, intenderà delineare proprio gli aspetti peculiari dell'antropologia teatrale, ricostruendone il percorso di sviluppo, i contatti con le forme teatrali più disparate, le contaminazioni tra l'Oriente e l'Occidente dell'antichità, mostrando le specificità che a questa disciplina hanno attribuito, da una parte, i teatranti, dall'altra gli studiosi di storia del teatro.

Oltre a tracciare il percorso degli studi e i caratteri distintivi e peculiari dell'antropologia teatrale e delle molteplici manifestazioni performative che da essa hanno tratto origine, si riporterà poi, nella seconda sezione, una testimonianza specifica di teatro antropologico compiuta su alcuni temi del mito greco.

Mi riferisco all'esperienza realizzata, a partire dal 1975, dal regista Angelo Nin Scolari e dal suo gruppo di ricerca teatrale nelle aree archeologiche, in particolare quelle magnogreche, e negli spazi museali italiani.

Quando per la prima volta, nel 1996, egli introdusse le tematiche principali del lavoro antropologico negli spazi museali, ragionando sui temi legati al mito classico e alle sue originarie forme di rappresentazione, avviò un fecondo processo di contaminazione tra il mondo antico e la moderna visione del lavoro teatrale di matrice antropologica. Si domandò, nel corso di dodici anni di ininterrotta attività di sperimentazione di forme e

di linguaggi, se poteva esistere una sintesi tra le forme codificate dalla tradizione della tragedia greca, le teogonie e le cosmogonie tramandate dai poeti, gli spazi dove le pietre avevano incubato e fatto crescere il mito e il lavoro dell'attore moderno, oltre il panorama classico della scena.¹⁴

L'inesauribile patrimonio del mito, nel dissidio solo apparente tra tragico e comico, alimenta un continuo confronto di elementi grazie ai quali l'attore, ispirandosi ai principi dell'antropologia, costruisce una ramificata partitura di azioni attingendo al suo vissuto. Il mito con le sue categorie fondanti si salda così al teatro antropologico e ad alcuni spazi archeologici non primariamente concepiti per il teatro, e si scontra con l'attore divenuto *artifex*, alla ricerca continua di una sintesi tra le categorie imposte dal genere e le sue stesse dinamiche interne.

Teatro, antropologia e mito: è partendo da questi concetti che la scena moderna è stata rivissuta e rivoluzionata in maniera definitiva, in una prospettiva che qui si intende passare in rassegna e analizzare criticamente.

¹⁴ Il gruppo teatrale fondato da Scolari nel 1975 a Padova, Teatrocontinuo, anche dopo la scomparsa del regista avvenuta nel 2008, è rimasto attivo fino al 2015 sul territorio nazionale attraverso manifestazioni e progetti di valorizzazione di siti archeologici e museali, sotto la guida di Luciana Roma, moglie di Scolari e cofondatrice di Teatrocontinuo. Luciana Roma ha poi creato il Centro Teatro d'Arte Nin Scolari per la conoscenza e la divulgazione del lavoro del regista. La compagnia ha costituito una delle più avanzate realtà legate all'antropologia teatrale applicata alle tematiche del mito greco e alle forme di rilettura dell'antico in chiave contemporanea. Tra i progetti realizzati, è opportuno citare "I luoghi del mito", vera e propria sintesi di una poetica ricca e complessa, caratterizzata da una costante ricerca sulla molteplicità dei linguaggi espressivi del corpo nello spazio della scena e di cui si avrà modo di parlare più approfonditamente nella seconda sezione di questo studio.

Indice

Prefazione	7
Introduzione	9
1. Con gli occhi degli antichi	9
2. Antropologia teatrale: teatro in atto o riflessione sul teatro?	14
Capitolo primo	
L'antropologia va in scena. Storia, percorsi ed evoluzione dell'antropologia teatrale	21
1. Alle origini di una definizione	21
2. Il livello pre-espressivo dell'attore	24
3. La condizione extra-quotidiana dell'attore	28
4. Una nuova grammatica teatrale: il <i>training</i>	34
5. Il corpo e la mente dell'attore: sulle opposte sponde del ponte	41
6. Confini dilatati: la costruzione di un nuovo spazio della rappresentazione	45
Capitolo secondo	
Tra antropologia e teatro. Genesi di un teatro antropologico	53
1. Il teatro come fenomeno culturale	53
2. Alle origini del fenomeno teatrale: percorsi di studio e materiali di ricerca	61
3. Dalla ricerca sull'Antico alla formulazione di una teatralità moderna	71
4. Dall'antropologia del teatro al teatro dell'antropologia	84
Capitolo terzo	
Abitare la scena. Alle origini della <i>performance</i> nelle civiltà storiche	97
1. Teorie della recitazione e storie di teatralità nel mondo antico occidentale	97

2. Origini del fenomeno teatrale e storie di fondazione nel mondo orientale	116
3. Origine della teatralità e prospettiva antropologica: un tentativo di sintesi	124
Capitolo quarto	
Il Teatro di Ricerca come Teatro d'Arte.	
Uno studio sull'antropologia teatrale di Nin Scolari	131
1. La definizione di un "lessico"	131
2. Teatro di Ricerca come Teatro d'Arte	138
3. À rebours verso "la stanza vuota": la drammaturgia dell'Attore	146
Capitolo quinto	
La cattedrale nel deserto.	
Il viaggio Teatrocontinuo nei "luoghi del mito"	155
1. Storia di una ricerca continua sulla teatralità nel mondo antico	155
2. In viaggio alla riscoperta dei "luoghi del mito": 1994-1998	163
3. Tradurre il teatro antico. Oltre la parola scritta, la parola "agita": 1998-2002	178
Capitolo sesto	
Il grande viaggio nel tragico greco. <i>Matri-Arche</i> : l'ultima avventura teatrale di Nin Scolari	
1. Da <i>Mater terribilis</i> a <i>Matri-Arche</i> : genesì di uno spettacolo. 2006-2008	195
2. L'inizio del viaggio. Otto donne su una barca del tempo	204
Bibliografia	217

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di gennaio 2017