

MARCO DE MARINIS

*Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali**

1. Premessa

Ritengo che ormai esista un consenso molto vasto circa quello che si è affermato, negli ultimi trent'anni, come l'*oggetto* degli studi teatrali: non più il testo drammatico ma neppure soltanto lo spettacolo, bensì il teatro, il *fatto teatrale*, inteso non come semplice prodotto-risultato ma come il complesso dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e costituiscono lo spettacolo.

Quella che invece resta ancora aperta, e molto controversa, è la questione metodologica, cioè le implicazioni sul piano del metodo della rivoluzione teorica degli studi teatrali, il cui oggetto è appunto radicalmente cambiato passando dal testo drammatico al fatto teatrale.

Credo che sulla metodologia degli studi teatrali circolino ancora parecchi malintesi e non pochi equivoci. In proposito, un nodo cruciale è sicuramente quello costituito dai rapporti fra teoria e pratica; un altro riguarda i rapporti fra teoria e storia (o storiografia).

Può essere utile affrontare queste due questioni delicate partendo dalle opinioni della gente di teatro, degli artisti, dei *praticiens*. È innegabile che, nel corso del secolo passato, il XX, tutti gli avanzamenti decisivi degli studi teatrali (dalla *Theaterwissenschaft* d'inizio Novecento a quella che, proprio nella prima edizione del presente volume vent'anni fa, ho chiamato "nuova teatrologia") siano avvenuti anche grazie al dialogo e all'apporto degli uomini di teatro. Basti pensare, ad esempio, al cambiamento profondo che essi hanno consentito nel modo di guardare ad un fenomeno complesso e decisivo, per il teatro europeo moderno, come la Commedia dell'Arte; per non parlare della problematica del luogo teatrale, che dal Novecento è stata utilmente proiettata all'indietro, servendo a mettere a punto un approccio storico-critico molto innovativo allo spazio scenico.

Quando parlo di opinioni degli uomini di teatro, non mi riferisco ovviamente ai luoghi comuni e ai pregiudizi che ancora oggi circolano in abbondanza, nel mondo dello spettacolo, nei confronti degli studiosi e dei critici. Penso, invece, alle posizioni di quegli artisti, di solito registi e attori, pochi a dire il vero, che hanno sempre mostrato di comprendere realmente l'importanza – anche ai fini del lavoro pratico – del contributo critico-storiografico. Le opinioni, anche duramente polemiche a volte, di questo raro tipo di uomini di teatro sono preziose – a mio avviso – per una seria autoriflessione metodologica (ovvero, per un serio esame di coscienza) della nostra disciplina.

* Nuova introduzione alla seconda edizione di *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, in corso di stampa dall'Editore Bulzoni di Roma (uscita prevista: autunno 2007).

2. Teoria e pratica: il veder-fare e l'esperienza pratica indiretta

Uno di questi rari uomini di teatro, in realtà un vero e proprio artista-teorico (nella migliore tradizione del Novecento teatrale), è certamente Eugenio Barba.

Ne *La canoa di carta*, Barba non lesina critiche severe agli studiosi di teatro, accusati di restare troppo spesso prigionieri di quella particolare forma di «etnocentrismo teatrale [...] che osserva il teatro ponendo il punto di vista solo dalla parte dello spettatore, cioè del risultato», e trascurando in tal modo il punto di vista complementare del processo creativo degli attori e degli altri *praticiens*¹. E così aggiunge, nella pagina successiva:

La comprensione storica del teatro è spesso bloccata o resa superficiale dal trascurare la logica del processo creativo, dall'incomprensione del processo empirico degli attori, cioè dall'incapacità di superare i confini stabiliti per lo spettatore. [...] Non di rado [...] chi scrive la storia del teatro si confronta con le *testimonianze* sopravvissute senza avere un'esperienza sufficiente dei processi artigianali dello spettacolo. Rischia, così, di non fare storia, ma di accumulare deformazioni della memoria².

Questi affondi polemici di Barba qualche anno fa mi hanno offerto l'occasione per alcune riflessioni sulla necessità di rivedere abbastanza radicalmente i rapporti fra teoria e pratica a teatro. Non intendo riproporre qui queste riflessioni³. Mi limiterò a ricordarne una delle conclusioni, per cercare poi di andare un po' avanti, sulla sua base.

Un primo risultato della discussione delle critiche di Barba può essere riassunto in questi termini: piuttosto che continuare a distinguere in maniera dicotomica (e, a volte, anche manichea) teoria/pratica, vedere/fare, sembra ormai più utile e adeguato accedere all'idea che nel campo del teatro siano in gioco, siano possibili, *vari tipi di esperienza teatrale*, che mescolano insieme teoria e pratica, vedere e fare, sapere e saper-fare, naturalmente in modi e misure diverse e sulla base di differenti competenze (attiva, passiva, esplicita, implicita etc.).

Ma adesso il punto che mi interessa approfondire ulteriormente è quello dell'esperienza pratica utile, anzi indispensabile, al teatrologo nel suo lavoro storico-teorico, distinguendo fra esperienza pratica *diretta* ed esperienza pratica *indiretta*. A tale proposito, è vantaggioso riformulare le distinzioni fatte in precedenza, mediante l'individuazione di un *livello intermedio* fra i due tradizionali del vedere e del fare. Fra il vedere teatro e il fare teatro c'è il veder-fare teatro:

¹ BARBA (1993, 25).

² Ivi, p. 26. Su questo problema si torna spesso nel libro: per esempio, alle pp. 70s. del capitolo *Appunti per i perplessi*.

³ Rinvio, in proposito, a DE MARINIS (2004, vss.).

- 1) *Vedere teatro* (che è anche – come ho appunto chiarito altrove – un'altra maniera di *farlo*)
- 2) *Fare teatro*: è l'esperienza pratica *diretta* (più precisamente definibile come un *far-vedere*), che di solito si nutre anche di un *vedere*, cioè di una teoria, esplicita o implicita (ricordiamoci dell'affinità etimologica fra *theatron* e *theoria* in greco);
- 3) *Veder-fare teatro*, ovvero l'esperienza pratica *indiretta*: chiamo così quella che si acquisisce seguendo il lavoro dell'attore nel processo (prove, allenamento, dimostrazioni, eccetera). Questo livello, di solito trascurato, è viceversa fondamentale per superare ciò che Barba chiama "l'etnocentrismo dello spettatore".

Mentre il vedere teatro consiste nel fare esperienza dei *prodotti*, e dunque della *spettacolarità*, dimensione *visibile* del fatto teatrale, il veder-fare teatro consiste nel fare esperienza dei *processi*, e cioè della *performatività*, dimensione solitamente *invisibile* del fatto teatrale, riguardante essenzialmente chi agisce e non chi assiste.

In genere legate inscindibilmente, queste due dimensioni, la spettacolarità e la performatività, sono state disgiunte in un alcune sperimentazioni "al limite" nel Novecento teatrale, che potremmo chiamare "teatro senza spettacolo" (espressione introdotta in Italia, è giusto ricordarlo, da Carmelo Bene, con la sua "scandalosa" Biennale veneziana del 1989). La più rigorosa e sistematica fra di esse è stata senz'altro l'Arte come veicolo, ultimo approdo e culmine, per tanti versi, dell'itinerario di Jerzy Grotowski.

L'esperienza pratica indiretta è stata, per me, la maggiore e più preziosa lezione dell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology, diretta da Eugenio Barba. È quella che vi si fa seguendo per giornate intere, e spesso per molti giorni ininterrottamente, le dimostrazioni degli attori o le prove di spettacoli. Con *An Action in Creation* (2006) oggi il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards di Pontedera contribuisce, a mio avviso, a sottolineare ulteriormente l'importanza di quello che chiamo il veder-fare, cioè l'esperienza pratica indiretta, in quanto consente programmaticamente la fruizione di un processo creativo e non di un prodotto; più esattamente, di un qualcosa che è l'uno e l'altro insieme, in quanto si compone non di strutture morte, perché rigide, immobili, ma di forme viventi, perché fluide, mutevoli.

3. Due teorie geneticamente diverse, ovvero l'importanza della storia per gli studi teatrali

Fin qui abbiamo visto quanto sia importante, per lo studioso che voglia davvero liberarsi di quello che Barba ha chiamato "l'etnocentrismo dello spettatore", un più stretto, intrecciato rapporto con la pratica teatrale⁴.

Ma questa è soltanto *una* delle due condizioni indispensabili per una buona teatrologia. L'altra riguarda la storia, e quindi la storiografia. E va detto subito che si tratta di una questione sottovalutata se non proprio misconosciuta (per esempio, nell'ambito dei Performance Studies americani), almeno quanto quella dell'importanza dell'esperienza pratica indiretta, ovvero del veder-fare.

Per essere più chiari: viaggiando da molti anni in vari paesi in tutto il mondo, ne ho ricavato la convinzione che negli studi teatrali, così come li si pratica e li si insegna generalmente, esista spesso una forte sottovalutazione della importanza della conoscenza storica come base indispensabile di ogni buona teatrologia. (Ciò accade sia nella ricerca che nella didattica, ovviamente: basti pensare alla mancanza, in molti paesi, di manuali di storia del teatro universale). Per quanto possa apparire pedante, è allora il caso di ribadire che con la parola "teoria" si indicano spesso due cose (due metadiscorsi) completamente (geneticamente) diverse(i) fra loro e da non confondere. Per chiarezza le chiamerò *Teoria 1* e *Teoria 2*.

La *Teoria 1* è quella prodotta dagli artisti di teatro: potremmo quindi denominarla la *Teoria del teatro* (elabora il sapere teatrale che serve essenzialmente a *fare*). La *Teoria 2* è invece quella prodotta dagli studiosi e dai critici: potremmo chiamarla la *Teoria sul teatro* (è il sapere teatrale che serve primariamente a *conoscere* e a *capire*). Non è una questione di differenze di valore o di qualità: sia per la *Teoria 1* che per la *Teoria 2* si possono dare esempi eccellenti, medi, mediocri o anche pessimi. E so anche che potremmo agevolmente reperire tutta una serie di casi intermedi, difficili da rinchiudere solo nell'una o solo nell'altra (i primi che mi vengono in mente sono quelli, settecenteschi, di Lessing e di Luigi Riccoboni; oggi, Grotowski, Barba, Schechner). Ciò che mi interessa sottolineare è un punto di differenza essenziale, di statuto epistemologico direi: *nella Teoria 2, a differenza che nella Teoria 1, la storiografia è fondamentale*. Senza una rigorosa base

⁴ Tanto per sgombrare il campo da un possibile equivoco, questo non vuol dire affatto che io concepisca la ricerca storico-teorica solo *in funzione* della pratica, cioè solamente in funzione dei risultati pratici che può produrre, privandola di ogni valore autonomo. Dal momento che si tratta di una confusione molto diffusa, vale la pena precisare. Il valore scientifico di una ricerca su Artaud (o su Stanislavskij, su Brecht, su Grotowski) non si misura fondamentalmente sulla sua capacità di produrre risultati pratici immediati, diretti. Che poi, quali sarebbero? Un teatro artaudiano, brechtiano, stanislavskijano, grotowskiano? Reciprocamente, la efficacia e il valore di un lavoro pratico non si misurano sulla validità della teoria cui esso si appoggia, implicitamente o esplicitamente. Lo sappiamo tutti: mediocri teorie possono produrre ottime pratiche e, purtroppo, viceversa: quanti danni hanno fatto, senza loro colpa beninteso, i sunnominati Artaud, Brecht, Grotowski, Barba, o meglio i loro scritti, mal letti e ancor peggio applicati?

di conoscenze storiche, di più: senza l'apporto della filologia storiografica, con la precisione e la concretezza che gli deve essere propria, la Teoria 2 tende inevitabilmente a diventare astratta, generica, autoreferenziale: inutile se non addirittura dannosa.

In altre parole la teatrologia (gli studi teatrali), contrariamente a quel che a volte si pensa, non è una disciplina a *due* termini o livelli, teoria-pratica, ma a *tre*: *storia-pratica-teoria* (per maggiore chiarezza, potremmo scrivere *storia-pratica* → *teoria*).

Molto spesso si ha l'impressione, frequentando convegni di teatrologi, o leggendo contributi di teoria teatrale, che la storia venga considerata come un piccolo settore della teoria. Al contrario, la mia distinzione fra Teoria 1 e Teoria 2 mira, fra l'altro, a insinuare il sospetto che ogni esempio di Teoria 2, o almeno ogni *buon* esempio, non possa essere nient'altro, in ultima istanza, che storiografia – e ciò, sia chiaro, del tutto indipendentemente dal fatto che essa si occupi di oggetti antichi o contemporanei, che faccia dell'analisi o della critica o della ricostruzione contestuale, eccetera eccetera.

A volte si tende a negare la possibilità o, comunque, l'utilità di uno studio del passato, di ciò che è stato, insomma di quella che sto chiamando qui una conoscenza storica. Come se lo studioso-teorico del teatro non potesse occuparsi che del presente; anzi, neppure di tutto il presente ma soltanto di quello che egli esperisce direttamente.

Mi sembra che, in questo modo di vedere le cose, ci sia appunto il rischio di una sottovalutazione grave del contributo essenziale che la conoscenza storica dà al pensiero teatrale, cioè alla Teoria 2, come teoria *sul* teatro; con il rischio conseguente di assottigliare pericolosamente la differenza fra le due teorie; differenza, viceversa, costitutiva di ogni teatrologia degna di questo nome, che cioè non voglia ridursi a puro esercizio di amplificazione mimetica e di ripetizione parafrastica delle teoresi artistiche, insomma a una sorta di ecolalia.

In realtà la questione vera non è se sia possibile e utile studiare il passato ma *come* farlo, cioè quali modi di studiare il passato siano utili e vivi e quali no. Torniamo, ad esempio, al modo in cui sono stati studiati i maestri del Novecento. Avanzo una domanda (retorica, ovviamente): possiamo pensare di fare seriamente teoria (e storia) sui grandi maestri del XX secolo limitandoci alla lettura e all'interpretazione dei loro scritti?

Ad esempio, *Il Teatro e il suo doppio* di Artaud è un libro affascinante ma la sua lettura decontestualizzata (destoricizzata) può farci cadere in molte trappole, come quella di un artaudismo di maniera; e in ogni caso è impossibile cogliere davvero il valore (anche *d'uso*) della sua teoria, di nozioni come crudeltà, metafisica, alchimia, peste, atletismo affettivo, senza conoscere la fitta rete di esperienze pratiche e intellettuali, di viaggi immaginari e di viaggi reali, che caratterizza gli anni

Trenta di Artaud⁵ (per non parlare degli anni Quaranta e di quello che ho chiamato il Secondo Teatro della Crudeltà, ancor meno conosciuti, con al centro immagini come il “corpo senz’organi” e la “danza alla rovescia”)⁶.

Oppure si prenda Brecht. Non capiamo molto del lavoro drammaturgico e teatrale dell’ultimo Brecht (per intenderci, quello svolto con il Berliner Ensemble dal ‘48 al ‘56) se non teniamo conto che egli lo svolse nella Berlino Est degli anni Cinquanta, dovendo venire a patti con il regime comunista, di cui fu costretto spesso (per salvare la propria compagnia) a tessere pubblici elogi. Forse, anche la rivalutazione che egli compie in quegli anni di Stanislavskij si spiega, almeno in parte, così. Conoscere dettagliatamente queste circostanze è indispensabile per capire certe scelte dell’ultimo Brecht; il quale si rifugia nella poesia e smette di scrivere drammi per riversare tutta la sua creatività nel lavoro registico con la fantastica troupe del Berliner, da vero “regista-poeta” (come lo ha chiamato Claudio Meldolesi, che si sofferma in particolare sul lunghissimo lavoro per l’allestimento del *Cerchio di gesso del Caucaso*, nel ‘53-‘54)⁷.

Per non parlare di Stanislavskij e del modo in cui si è sempre tentato di irrigidire in formule, anche opposte fra loro (il Sistema, il Metodo, la memoria emotiva, le azioni fisiche) una ricerca ininterrotta, mai contenta dei risultati raggiunti e sempre protesa coraggiosamente al loro superamento. Insomma, anche nella storia incontriamo “animali non addomesticati” (per usare una suggestiva immagine di Mario Biagini) e il problema – da storici – sta appunto nel non addomesticarli, nel tentare di restituire, studiandoli, degli equivalenti della loro vita non ammansita.

Penso, ad esempio, al rapporto Stanislavskij-Grotowski, che è non stato – per ovvie ragioni cronologiche – di vera e propria trasmissione ma ne contiene molti elementi importanti. In ogni caso sono convinto che per capire, oggi, Stanislavskij sia indispensabile fare i conti a fondo anche con gli sviluppi imprevedibili e radicali che del metodo delle azioni fisiche si sono avuti al Teatr Laboratorium polacco, grazie soprattutto alla collaborazione-trasmissione fra Grotowski e Cieslak, negli anni Sessanta, e poi dagli anni Ottanta in avanti, grazie alla trasmissione-collaborazione fra Grotowski e Thomas Richards: dal lavoro dell’attore su di sé (pensiamo al *Principe Costante* o ad *Apocalypsis cum Figuris*) all’Arte come veicolo, passando per il Parateatro e il Teatro delle Fonti. Sostengo, altresì, che i due libri di Richards (in particolare il primo, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*) appartengono a pieno titolo alla tradizione stanislavskijana, per quanto ovviamente ne fuoriescano radicalmente, e che essi sono indispensabili oggi per una comprensione storica adeguata del lavoro di Stanislavskij.

⁵ Cf. RUFFINI (1995).

⁶ Cf. DE MARINIS (2006); e il n. 11 di “Culture Teatrali” (autunno 2004, ma in realtà 2006) dedicato interamente a *Artaud/microstorie*, con contributi di Fabio Acca, Lucia Amara, Alfredo De Paz, Luisamaria Ercolanelli, Evelyne Grossman, Caterina Pecchioli e dello scrivente.

⁷ MELDOLESI – OLIVI (1989).

Allo stesso modo, per capire a fondo la ricerca (*quête*) grotowskiana è indispensabile aver fatto e fare esperienza degli sviluppi, radicali e imprevedibili ancora una volta, che essa ha conosciuto al Workcenter di Pontedera, soprattutto dal 1999⁸.

4. Performance Studies: spunti per un dialogo

In conclusione, vorrei dire qualcosa di più sui Performance Studies. Vale la pena di chiarire subito che esistono numerosi punti di contatto fra la nuova teatrologia e quelli che, in America e più ampiamente nel mondo anglosassone, si chiamano appunto Performance Studies (con Richard Schechner nelle vesti di leader mondiale, oltre che di fondatore, insieme a Victor Turner)⁹. Uno di questi punti di contatto consiste sicuramente nel privilegiare i processi rispetto ai prodotti, da un lato, e ai sistemi astratti, dall'altro.

Potremmo anche dire, per essere più precisi, che la nuova teatrologia considera le opere, siano essi testi o spettacoli, dal punto di vista processuale, ovvero da un punto di vista performativo. Il che la porta a mettere l'accento, come fanno i Performance Studies, sulla performance o, più esattamente, sugli *aspetti performativi* dei fenomeni teatrali:

- a) il fatto che essi consistano di *relazioni* più che di opere-prodotti in senso proprio;
- b) il fatto che essi, più che di opere-prodotti, consistano di *eventi*, ovvero, con una terminologia che si sta diffondendo oggi, di «pratiche a flusso»¹⁰, non facili da delimitare e neppure da oggettivare;
- c) il fatto che in essi sia molto importante (e comunque sempre presente: in quanto elemento costitutivo) una dimensione di ostensione, di presentazione autoreferenziale, autosignificante, insomma di rinvio a sé, oltre e prima che di rinvio ad altro da sé. Lo sottolineavo venticinque anni fa nel mio *Semiotica del teatro*¹¹. Tale dimensione potrebbe essere pensata anche come uno dei livelli di organizzazione del fatto teatrale.

Naturalmente esistono generi di spettacoli in cui la dimensione performativa, nel senso di presentativa-autoreferenziale, è più forte e più importante che in altri:

- le drammatizzazioni sociali di cui parla Duvignaud (feste, cerimonie, riti) o le *face-to-face interactions* studiate da Goffman;
- la danza e il balletto (soprattutto quelli dove la componente pantomimica è meno forte o addirittura assente, come in gran parte della post-modern dance);

⁸ Cf. ATTISANI (2006) e ATTISANI – BIAGINI (2007).

⁹ Cf. SCHECHNER (2002); BIAL (2004).

¹⁰ Cf. DERIU (2004).

¹¹ DE MARINIS (2003, 62).

- fenomeni contemporanei come happenings ed eventi di performance art (in particolare quelli di body art, dove questa dimensione può essere spinta fino all'autotrasformazione);
- molte forme di teatro-danza asiatiche, dove ad esempio è spesso molto importante la cosiddetta “danza pura”.

In ultima istanza, la dimensione ostensiva-presentativa-performativa dipende anche – per la sua effettiva attualizzazione – dalle modalità dell’atto ricettivo, insomma, dallo spettatore. Sta a lui (ce lo ricorda opportunamente Pavis¹²) attivare ogni volta l’esperienza della materialità, come procedura di desublimazione/desemiotizzazione.

Infine, un ulteriore aspetto performativo dei fenomeni teatrali consiste nel fatto che su di essi, oltre al punto di vista dello spettatore, può essere sempre attivato – come si diceva in precedenza – il punto di vista dell’attore, o meglio ancora del performer: e qui mi richiamo nuovamente a quella nozione di performatività introdotta dall’Etnoscenologia di Pradier sulla scia di Grotowski; il quale – va ricordato – fin dagli anni Ottanta ha preferito parlare di Performing Arts, piuttosto che di teatro, e di Performer (o Doer), piuttosto che di attore. Nell’87 Grotowski tenne una celebre conferenza intitolata *Il Performer* e dieci anni dopo, nella lezione inaugurale del corso di Antropologia teatrale al Collège de France (marzo 1997), coniò il termine “pratiche performative”, che per lui includevano tanto i rituali quanto gli spettacoli teatrali, essendo il risultato, in ogni caso, di un sempre diverso miscuglio fra linea organica e linea artificiale. L’Etnoscenologia si è data come oggetto di studio (pluridisciplinare) proprio le “pratiche performative” definite da Grotowski, le quali qualificerebbero-designerebbero ogni «comportamento umano spettacolare organizzato», con attenzione «all’interezza del fenomeno studiato, ivi compreso il processo che conduce alla sua realizzazione, senza limitarsi alla percezione dello spettatore o del testimone»¹³. Qui evidentemente l’Etnoscenologia mette a frutto anche il contributo dell’Antropologia Teatrale di Barba, con la sua nozione di “pre-espressivo” e con la denuncia dell’“etnocentrismo dello spettatore”, più volte evocata in precedenza.

Per maggiore chiarezza, potremmo riassumere in *tre* le principali accezioni del concetto di “performance” in riferimento al teatro:

- 1) la performance come “genere” teatrale o artistico-teatrale (performance art)
- 2) la performance come funzione/livello di organizzazione dello spettacolo teatrale

¹² PAVIS (2004, 27-9).

¹³ Cf. PRADIER (2001, 52).

- 3) la performance, o meglio il punto di vista performativo, come modo di concepire lo spettacolo (sia produttivamente che ricettivamente, cioè sia dalla parte dell'attore sia dalla parte dello spettatore).

In altri termini possiamo dire, conclusivamente, che la nuova teatrologia ha condiviso negli anni – in maniera del tutto indipendente – molte delle istanze poste dai Performance Studies nell'analisi dei fenomeni teatrali come fenomeni performativi.

Ma esistono ovviamente anche differenze importanti fra queste due prospettive d'indagine. I Performance Studies mi appaiono troppo vaghi metodologicamente, con un oggetto troppo ampio e indefinito e, soprattutto, con un rapporto poco chiaro, non risolto, nei confronti della dimensione storica e della conoscenza storiografica¹⁴.

In effetti, quasi tutto può diventare oggetto dei Performance Studies, grazie alla distinzione schechneriana *is performance/as performance*. Tuttavia, nozioni come quella di *twice behaved behavior*, ovvero di *restored behavior*, sono molto importanti anche nella prospettiva della nuova teatrologia. Particolarmente interessante è l'ipotesi, non approfondita adeguatamente, mi pare¹⁵, delle Performing Arts come campo del *restored behavior*, cioè del comportamento restaurato “al quadrato”, in cui il restauro, o meglio la “riattivazione” (come propone di tradurre Fabrizio Deriu), si esercita su bits comportamentali che sono già, a loro volta, *restored behavior*.

Il lavoro sui canti afro-caraibici (o sulla walk-dance chiamata *yanvalou*) sviluppato da Grotowski negli anni Ottanta con la cantante haitiana Maud Robart, e poi con Thomas Richards, si presta ad essere analizzato in termini di *restored behavior*, come via-veicolo per riattivare un *once behaved behavior*, un comportamento originale, non-ripetuto, insomma un'organicità-spontaneità-interiorità, ovvero “atto totale” o “inner action”.

Ritengo che Schechner sia troppo drastico nell'escludere la possibilità dell'esistenza di un *once behaved behavior*. Penso che in questo modo si precluda la possibilità di cogliere il senso più profondo, se non l'essenza, di molte ricerche teatrali eccentriche del Novecento, in genere racchiudibili nella formula stanislavskijana del “lavoro su di sé”, fino a quella grotowskiana dell'Arte come veicolo, il cui scopo in effetti mi sembra proprio quello di attingere – attraverso il *restored behavior* – a un *once behaved behavior*, più che originale, *originario*, essenziale. Per dirla con Taviani (che ha parlato, a questo proposito, di uno “yoga dell'attore”, come altri di “gnosi teatrale”) si tratta di un lavoro che consiste di ben precisi esercizi o di partiture dettagliate e definite, entro

¹⁴ Si veda anche la polemica Barba-Schechner in proposito: *Lettera a Richard Schechner* in BARBA (1993, 213ss. [il particolare, p. 223: «L'interculturalismo che più mi sfida è quello verticale»]).

¹⁵ SCHECHNER (2002, 28).

le quali e rispettando le quali trovare sbocco dalla ripetizione meccanica all'irripetibile e non premeditato fluire della "vita" qui e ora (o esperienza del presente nel presente)¹⁶.

Marco De Marinis

Università di Bologna

Dipartimento di Musica e Spettacolo

Via Barberia, 4

40123 Bologna

marco.demarinis@unibo.it

¹⁶ TAVIANI (1998-1999, 397).

Riferimenti bibliografici

Attisani, A. (2006) *Un teatro apocrifo*. Milano. Medusa.

Attisani, A., Biagini M. (a cura di) (2007) *Opere e sentieri*. Roma. Bulzoni. 3 voll.

Barba, E. (1993) *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*. Bologna. Il Mulino.

Bial, H. (ed.) (2004) *The Performance Studies Reader*. London-New York. Routledge.

De Marinis, M. (2003) *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano. Bompiani (I ed. 1982).

De Marinis, M. (2006) *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*. Roma. Bulzoni (I ed. 1999).

Deriu, F. (2004) *Opere e flussi. Osservazioni sullo spettacolo come oggetto di studio*. Roma. Bulzoni.

Meldolesi, C., Olivi, L. (1989) *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*. Bologna. Il Mulino.

Pavis, P. (2004) *L'analisi degli spettacoli*. Milano. Lindau (ed. or. 1996).

Pradier, J.-M. (2001) L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale. In *L'Annuaire Théâtral*. 29. 51-68.

Ruffini, F. (1995) *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*. Bologna. Il Mulino.

Schechner, R. (2002) *Performance Studies: an introduction*. London-New York. Routledge.

Taviani, F. (1998-1999) Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale. In *Teatro e Storia*. 20-21. 391-420.