

Il Personaggio Invisibile

Etnografia di un processo di creazione teatrale

Flavia KREMER

Università di Roma 'La Sapienza'
flaviakremer@gmail.com

1. INTRODUZIONE¹

In questo articolo pretendo: (1) indagare il potenziale critico di uno spettacolo teatrale utilizzando gli strumenti dell'antropologia, (2) mettere in discussione alcuni concetti dell'antropologia del teatro attraverso il lavoro sul campo all'interno di un processo di prove. Con tali obiettivi, ho seguito un processo di creazione di una compagnia teatrale a Roma (Italia): La TeARTE produzioni. Nella prima parte, discuto le teorie di Victor Turner e Clifford Geertz che si sono occupati delle *performance* extraquotidiane come momenti di taglio narrativo decisivo per

¹ Ringrazio il Professore Massimo Canevacci e la Dott.ssa Ana Maria Forero Angel per l'attenta lettura e i preziosi commenti al lavoro. Ringrazio anche il Ministero degli Affari Esteri Italiano per la borsa di studio che mi ha permesso di realizzare questa ricerca. Il nome della compagnia di teatro studiata e di tutte le persone coinvolte sono stati cambiati per proteggere l'identità dei partecipanti alla ricerca. Anche a loro va il mio profondo ringraziamento. A Laura Vennitti un ringraziamento speciale. Ringrazio Gloria Calabresi per la traduzione del riassunto dall'italiano al castigliano.

Questo articolo ha lo scopo di indagare il potenziale critico di uno spettacolo teatrale attraverso gli strumenti antropologici e questionare alcuni concetti dell'antropologia della *performance* attraverso il lavoro sul campo all'interno di un processo di prove. L'articolo è diviso in due parti: nella prima parte discuto criticamente alcuni concetti del lavoro di Victor Turner e presento la fondamentale critica di Renato Rosaldo che porterà l'analisi alla messa in discussione di questi concetti. La seconda parte è un'etnografia di un processo di creazione teatrale di una compagnia di teatro a Roma (Italia). Partendo dal lavoro di Rosaldo e basandomi nell'analisi del processo di prove concludo con una messa in questione del concetto di "dramma sociale" di Victor Turner.

[ETNOGRAFIA, TEATRO,
SOGGETTIVITÀ, PERFORMANCE]

la comprensione delle realtà sociali. Presento anche la critica di Renato Rosaldo e la conseguente rottura della “quarta parete” messa tra antropologi spettatori e “nativi” attori. Nella seconda parte, costruisco un racconto etnografico cercando di evidenziare il più possibile i diversi punti di vista coinvolti nel processo di prove. A titolo di conclusione, dimostro come questo caso etnografico ha problematizzato il concetto di «dramma sociale».

2. ESPERIENZE, PERFORMANCE, SOGGETTIVITÀ

Lo sguardo dell'antropologia si rivolge al teatro a partire dalle indagini di Victor Turner. Allontanandosi, in principio, dai suoi ancestrali disciplinari come Radcliffe-Brown e Durkheim, l'autore trova ispirazione nel concetto di esperienza del filosofo Wilhem Dilthey (1833-1911). Il concetto di esperienza non si restringe ad illustrare delle strutture cognitive, le «strutture di esperienza» sono piene di emozioni e desideri (Turner, 1982:13). Turner (1982) sostiene l'importanza del pensiero nel riflettere, comprendere e generalizzare l'esperienza, ma avverte che questa è sempre vissuta nella sua moltitudine percettiva. L'esperienza è, secondo lui, un processo che si incammina verso una sua espressione. Le espressioni sono in qualche modo delle spiegazioni della vita, delle riflessioni sugli eventi vissuti, delle assegnazioni di significato all'esperienza. Da questo punto di vista, per Turner, lo studio dei generi di *performance* culturali: rituale, cerimonie, poesie, teatro, diventano centrali. È attraverso questi generi, o espressioni, che si rende possibile trascendere il carattere personale dell'esperienza, che è quello che è stato percepito dalla nostra coscienza. Ma Turner non si è limitato ad indicare le possibilità di un'interpretazione cognitiva, analitica delle espressioni. Invece, sostiene che il dialogo tra l'antropologia ed il teatro poteva raggiungere una più ricca interazione culturale. Ha proposto

di trasformare dei pezzi etnografici più importanti in *script* e fare delle *performance*. In questo modo, le altre dimensioni delle esperienze sarebbero afferrabili.

Però, se nelle performance delle etnografie cercava di collocarsi nei panni degli altri per tentare di ri-vivere le loro esperienze, la dimensione dell'analisi antropologica di Turner e di altri che lo hanno seguito, non ha messo tanta enfasi in questo spostamento di posizioni. La proposta di un'*analisi processuale* si realizzava grazie all'attribuzione di capacità critiche e trasformative nei soggetti, visto che è questa capacità che promuove i cambiamenti. L'antropologia di Turner e anche di Geertz privilegia analisi dei casi singoli attente alle specificità dei contesti invece della ricerca di leggi universali e ordini *a priori*. Loro hanno cercato di teorizzare interazioni, mutamento e movimento. Da questo punto di vista, per Turner, le espressioni o generi di *performance* culturali diventano centrali. Questi generi o 'metacommenti sociali', nelle parole di Geertz (1988), esibiscono delle elaborazioni di significato da parte dei soggetti studiati. Ma questi agenti attivi nel processo storico, teorizzati da Geertz e Turner, che riflettono e organizzano la propria esperienza, sono attivi soltanto rispetto ai propri fatti culturali. I loro soggetti non interpretano l'antropologo né la sua attività. L'antropologo rimane al di fuori della cornice. Le espressioni diventano delle esperienze in cornice: 'metacommenti sociali', 'generi di *performance* culturali', il cui “vero” significato sarà l'antropologo a decifrare.

3. AUTORITÀ ETNOGRAFICA, ESPRESSIONI E STRUTTURA SOCIALE

Lo studio delle espressioni diviene centrale perché queste riuniscono, in una cornice, le organizzazioni di significati culturali fatta dai soggetti studiati. Queste espressioni devono essere lette e interpretate, secondo Geertz (1988), come dei testi. Tanto l'arte, quanto altre forme di rappresentazione della realtà

(la religione, la scienza, il senso comune), vengono viste come le fonti per la comprensione di significati, valori e pratiche culturali. Per Geertz gli oggetti d'arte esprimono un 'commento metasociale', ossia, un commento che la società produce 'su se stessa, per se stessa'. Geertz ci offre degli esempi comparativi di questi commenti come il combattimento di galli balinesi e le opere letterarie *Re Lear* di Shakespeare e *Delitto e Castigo* di Dostoevskij. Secondo lui, queste forme di commenti sociali riuniscono temi dell'esperienza umana e presentano una costruzione di questi temi diventando un mezzo di espressione delle passioni sociali (Geertz, 1988:206). Su questo punto Vincent Crapanzano formula un'interessante critica a Geertz.

L'argomento di Crapanzano ruota intorno alle strategie retoriche che gli antropologi utilizzano per convincere i lettori della forza e della precisione dei suoi argomenti. Secondo l'autore, attraverso le descrizioni dell'antropologo, la sua "invisibilità" o "disinteresse", il suo sguardo dall'alto, la sua neutralità, si indeboliscono proprio in rapporto con il suo scopo: comunicare da una certa distanza gli eventi estranei che ha osservato. La strategia di Geertz, dice Crapanzano, è un «virtuosismo interpretativo»(1997:92). I "Balinesi", sostiene l'autore, come personaggio generale, servono a Geertz come «strumenti che [gli] consentono...di descrivere, interpretare, teorizzare, auto-presentarsi» (p.110). Da qui l'interrogazione di Crapanzano riguardo all'affermazione di Geertz: chi è storicamente adatto a comprendere il combattimento di galli come metafora della cultura balinese? L'autore prosegue criticando il paragone fatto da Geertz tra *Re Lear*, *Delitto e Castigo* e i combattimenti dei galli e sostiene che le prime sono opere culturalmente situate e effettivamente scritte per essere lette e interpretate mentre, «per i balinesi, i combattimenti di galli sono combattimenti di galli e non immagini, finzioni, modelli e metafore» (Crapanzano, 1997:113).

Allora quando Geertz costruisce una visione

generale dei combattimenti di galli, della soggettività balinese e li vede attraverso il suo «metacommento sociale» assume per sé una posizione privilegiata nella gerarchia interpretativa. In questo modo lascia intendere che l'interpretazione dei diversi soggetti balinesi sui diversi combattimenti di galli non riescono a cogliere quel significato più profondo che riguarda l'interpretazione di un'autorità del significato: l'antropologo. Cosa cerca Geertz dietro le differenze tra metacommenti, drammi, tragedie, romanzi e combattimenti di galli? Anche se Geertz sostiene un ritorno al contesto e all'analisi processuale di casi singoli, traccia delle linee generali che cercano il significato ad un altro livello, al di là dell'esperienza concreta. «Nonostante le ambizioni fenomenologico-ermeneutiche, ne *Il gioco profondo* non c'è alcun tentativo di capire i nativi dal punto di vista dei nativi. Geertz sostiene senza nessuna prova accertabile le attribuzioni di intenzioni, le affermazioni di soggettività, le dichiarazioni d'esperienza. Le sue costruzioni di costruzioni sembrano poco più che proiezioni, o perlomeno confusione, della sua soggettività con quella dei nativi, o, più precisamente, dei nativi costruiti» (Crapanzano, 1997:114). Come sostiene Crapanzano, chi legge il testo è Geertz, lo deve decifrare da sopra le spalle del nativo. Non leggono Geertz e i soggetti balinesi lo stesso testo e ne discutono i significati. I balinesi sono testi, Geertz è l'ermeneuta.

L'autorità etnografica, lo studio delle espressioni e la centralità della struttura sociale hanno un rapporto d'influenza reciproca e in modi diversi rendono difficile il progetto di liberazione dell'antropologia verso un'attività ibrida, plurale, decentrata e soprattutto dialogica (Rosaldo, 2001). Ma lo studio delle espressioni era centrale per Turner perché le espressioni, come generi performativi della cultura, rappresentano situazioni intensamente drammatiche. L'autore ha voltato lo sguardo sul conflitto, attraverso il quale si rendevano più visibili i principi strutturanti della società. Il suo interesse per il conflitto e il movimento



lo ha spinto a cercare come metafora la struttura del dramma aristotelico, avendo lo scopo di illustrare la caratteristica processuale delle situazioni di conflitto. A partire da queste riflessioni e dalla ricerca sul campo fra i Ndembo nel nordovest della Zambia (Africa) negli anni 60, ha introdotto il concetto di «dramma sociale» (Turner, 1974). Questo concetto aveva l'obiettivo di rappresentare la processualità della vita sociale, la sua mobilità, caratterizzata dall'alternanza di periodi di armonia e disarmonia sociale.

Il movimento espresso nel concetto è ispirato anche dalle fasi rituali che si svolgono in quattro tappe: 1) rottura di una norma; 2) crisi; 3) azione di compensazione (quando meccanismi di controllo sono attivati per evitare che la crisi si approfondisca); 4) reintegrazione dell'ordine sociale in una nuova condizione oppure lo svolgimento del conflitto. La tappa (3) dei meccanismi di correzione è, secondo l'autore, quella più importante nel contesto del «dramma sociale» perché può offrire delle interpretazioni critiche e distanziate sugli eventi che hanno prodotto la crisi. È in questa fase del dramma che si inseriscono le espressioni o generi performativi della cultura, cioè: i rituali, le opere teatrali, le recitazioni mitiche, i film, ecc. Questi generi, secondo Turner, sono costruiti per risolvere situazioni di conflitto, ritrattano vivacemente storie di conflitti fra gruppi, competizione per posizione sociale, potere, matrimoni e adulterio, ecc; e si sviluppano in rapporto con la divisione sociale del lavoro.

Riguardo alle società «complesse», Turner (1982) afferma che diversi generi di *performance* culturali possono ritrattare i problemi sociali nelle diverse sfumature, ogni genere focalizzando un aspetto specifico. I fatti possono essere distorti in una forma tale che provocano non soltanto il pensiero ma sentimenti poderosi, con il potere di modificare in qualche modo le pratiche quotidiane di chi guarda le *performance* culturali.

Geertz e Turner condividono che le rappresentazioni dell'arte, anche se invertite, aumentate, diminuite o fantastiche hanno radici nella realtà sociale. Però

le loro analisi divergono in alcuni punti. Geertz vede l'arte, la religione, la scienza, il senso comune, come forme di rappresentazione, quindi, «modelli culturali». Questi sono «insieme di simboli i cui reciproci rapporti costituiscono il «modello» dei rapporti tra le entità, i processi o tutto quello che vi è nei sistemi fisici, organici, sociali o psicologici, «riproducendoli» «imitandoli» o «simulandoli» (1988:118). L'autore sostiene che il concetto di «modello» quando applicato a modelli culturali ha due direzioni: «un senso di» e uno «per». Il primo manipola le strutture simboliche mettendole vicine e parallelamente in relazione con «i sistemi non simbolici prestabiliti», esprimendo la sintesi della sua struttura, cioè un «modello di realtà». Invece il «senso per» lavora nei termini della manipolazione dei sistemi non-simbolici in consonanza con le relazioni manifeste nel simbolico. Così, «i modelli culturali hanno un duplice aspetto intrinseco: essi conferiscono significato, cioè forma concettuale oggettiva, a realtà sociali e psicologiche sia conformandosi a esse sia plasmandole» (Geertz, 1988:119).

Turner (1982) a sua volta, sottolinea la riflessività, suggerisce che le pratiche simboliche, cioè performative, possono sia riaffermare che questionare l'esperienza sociale. Queste possibilità critiche e trasformative però, Turner le attribuisce soltanto alle società «complesse» dove, secondo lui, c'è spazio per la manifestazione dell'individualità. Nell'analisi delle espressioni, sia come «metacommenti» che organizzano una soggettività generalizzata, sia come «generi performativi della cultura» che ammettono la creatività individuale come caratteristica esclusivamente occidentale, ci vogliono gli strumenti di analisi dell'antropologo per decifrare l'ordine sociale invisibile ai soggetti studiati. Allora dove sono quei soggetti attivi nel processo storico che creano delle espressioni a partire dalle proprie esperienze? L'etnografia continuerà ad occultare la sovversione (Crapanzano, 1997) se continua a preoccuparsi sempre ed esclusivamente della struttura sociale, è su questo punto che ci fa riflettere il bellissimo libro di Rosaldo.

4. DECENTRARE LA STRUTTURA: LO SGUARDO SULLA CREATIVITÀ

Rosaldo condivide con suoi i lettori l'esperienza che gli ha permesso di indagare su alcuni aspetti della vivenza etnografica. L'autore studiava gli Ilongot, una popolazione di circa 3.500 individui che abitano a circa 90 miglia a nord-est di Manila, nelle Filippine. Lui e la moglie Michelle Rosaldo hanno vissuto e condotto una ricerca tra questo popolo che aveva come parte del rito funerario tagliare una testa umana. Lui ha chiesto agli anziani Ilongot perché lo facevano e la risposta era semplice: la rabbia causata dal dolore li spingeva a tagliare una testa umana, dopo di che la rabbia e il dolore sminuivano. Rosaldo non riusciva a capire questa associazione degli Ilongot tra dolore, rabbia e taglio di teste finché la vita lo ha messo in un'altra posizione, quella del protagonista. Sua moglie, durante una passeggiata «mise un piede in fallo e cadde giù da uno scosceso precipizio per circa trentadue metri in un fiume in piena, trovando la morte». E così lui ci racconta: «non appena ritrovai il suo corpo, la rabbia si impossessò di me. Come aveva potuto abbandonarmi? Come poteva esser stata così stupida da cadere? Tentai invano di urlare. Singhiozzai, ma la rabbia impediva alle lacrime di sgorgare» (Rosaldo, 2001:46).

Questa esperienza ha spinto Rosaldo a proporre la «ricostruzione dell'analisi sociale». Un modo di analizzare che oscilla tra i punti di vista dei diversi soggetti coinvolti nei processi sociali. Egli ha riletto le etnografie dei riti funerali e si è reso conto che queste sono troppo incentrate sul carattere ripetitivo del rituale e troppo generalizzanti. L'autore critica le descrizioni etnografiche perché queste descrivono il rituale come una totalità in se stessa, come se queste fossero complete per sé, isolate. Il «ricostruire l'analisi sociale» che propone è collegato al fatto che se queste etnografie sono così oggettiviste e cieche, lo sono per inquadarsi nel paradigma classico dell'etnografia, cioè la descrizione oggettiva dei 'dati' fatta da un soggetto onnisciente e imparziale che guarda

dall'alto. La proposta di Rosaldo è guardare il rituale non come contenitore dei principi strutturanti della vita sociale, ma come un *incrocio* di processi sociali e soggettivi diversi. Quindi, oppone al che chiama di *prospettiva del microcosmo*, il rituale come una totalità autosufficiente, l'idea di *rituale come intersezione trafficata* nella quale «il rituale appare come un luogo nel quale si intersecano un gran numero di processi sociali distinti: un incrocio si limita a delineare uno spazio attraversato da tragitti differenti piuttosto che racchiuderli tutti al suo interno» (Rosaldo, 2001:56).

L'idea del rituale come totalità autosufficiente, come contenitore dei principi organizzatori della società, non lascia andare la proposta del «mettere la cultura in movimento». Secondo Rosaldo, anche nelle analisi di Geertz e Turner – che hanno avuto come proposta l'analisi processuale di casi specifici di universi umani, come creati attraverso processi storici e politici (per opposizione alla generalizzazione di situazioni particolari come regola della natura proposta dall'etnografia classica) – prevale sempre l'idea di principi strutturanti che organizzano, «modellano» le manifestazioni culturali.

Nelle sue analisi Geertz vuole illustrare le connessioni tra azione e significato, valorizza la motivazione soggettiva e la «descrizione densa» degli eventi informali e particolari. Turner tematizza il potenziale creativo della marginalità sociale e la possibilità di cambiamento. Entrambi hanno come progetto l'«erosione delle norme classiche», cercare un'alternativa alle analisi statiche, chiuse e determinanti. Però, Rosaldo trova un «aspetto contraddittorio» nelle loro analisi che mostra come un paradigma tende spesso a dissolvere lentamente e in misura disuguale. Rosaldo rileva un «dilemma concettuale» nel quale le norme del passato tornano difficili i progetti più attuali, questo dilemma, afferma, «viene alla luce nella particolare sproporzione esistente tra 'descrizioni dense' e 'conclusioni esili'» (Rosaldo, 2001:150).

Conclusioni esili perché sono sempre centrate sui principi della struttura sociale o nella cultura. Il



punto debole, secondo Rosaldo, è l'ignorare il punto di vista dei protagonisti degli eventi. Rosaldo prende in esame un aneddoto raccontato da Geertz e dimostra come la "descrizione densa" fatta dall'autore sia molto più rivelatrice che la sua conclusione. Dalla descrizione degli eventi, Rosaldo vede chiari alcuni aspetti del neonato regime coloniale francese e delle forme dei suoi accordi brutali. Però, l'autore ci mostra come la conclusione di Geertz non si occupi di questo fatto e si limiti invece a parlare di una confusione di linguaggi. Concludere con un riferimento a una «confusione di linguaggi» è, secondo Rosaldo, un modo inadeguato per parlare della violenza con cui fu trattato il protagonista dell'evento. Prosegue l'autore, «un'analisi condotta sulla base della confusione di linguaggi, tuttavia, dovrebbe tener conto delle relazioni di potere diseguali, instabili e spesso ambigue fra chi prende parte alla conversazione: la storia raccontata da Geertz rivela di per sé molte più cose riguardo al conflitto di quanto l'antropologo non ci dica nelle sue conclusioni, riguardo al fallimento della comunicazione risultante dall'incomprensione culturale» (Rosaldo, 2001: 152).

La stessa critica Rosaldo la fa a Turner che riesce a descrivere intensamente le complesse rappresentazioni drammatiche umane, ma le sue conclusioni riducono queste relazioni a una semplice illustrazione dei principi strutturanti della società, anche se questi principi non significano niente per i protagonisti dei drammi. Il problema che separa le «descrizioni dense» dalle «conclusioni esili», afferma l'autore, deriva dall'idea che la cultura e la società devono essere concepite come dei meccanismi di controllo. E qui si trova il «dilemma concettuale», il paradosso che permea le ricerche di entrambi gli autori. Per Geertz i «sistemi culturali» determinano i modi di comprendere i rapporti umani, Turner vede un gran numero di meccanismi «socio-strutturali» diffusi tra i Ndembo che regolano i loro conflitti relativi al genere, discendenza ed economia. «Il fatto che entrambi concludano le rispettive analisi centrando l'attenzione su problemi di

controllo sociale tende paradossalmente ad escludere proprio le pratiche culturali informali del cui studio essi si fanno altrove promotori ed il cui funzionamento è così ben illustrato dai loro studi di casi o storie particolari» (Rosaldo, 2001:154).

La centralità attribuita alla cultura e/o società come meccanismi di controllo esprime, secondo Rosaldo, una visione del tutto interna al paradigma classico, cioè la necessità di meccanismi di controllo capaci di controllare il caos e la violenza della natura umana. Questa dicotomia manichea dell'ordine vs. caos, presenta molte affinità con altre alternative dicotomiche ottocentesche, però Rosaldo trova le sue radici molto prima, nella filosofia di Hobbes. Questo autore, nel secolo XVII, teorizzava sul «contratto sociale» che delegava allo stato la funzione di controllare la «guerra di tutti contro tutti», caratteristica dello «stato di natura» umana. Rosaldo sostiene che quest'ottica, implicitamente, ha permeato l'analisi sociale in tal modo da indurre i teorici ad associare la cultura all'ordine (contrapposta al caos) e che questa visione permea tutta l'etnografia classica di Durkheim, che presenta come assioma la violenta natura umana e il bisogno di regolamentazione sociale per controllarla. Rosaldo pone la domanda: «perché la violenza sociale dovrebbe essere "naturale", e perché l'imposizione di un'autorità morale dovrebbe essere il principale obbiettivo della "cultura"? Perché Durkheim non lascia spazio ad alcuna alternativa fra la regola dell'ordine e l'esplosione del caos?» (Rosaldo, 2001:157).

L'autore conclude che la teoria di Durkheim «fondata sul duplice imperativo dell'integrazione e della regolamentazione» assume una visione allusiva del caos. Anche se la minaccia del caos è parte costitutiva della sua visione, il sociologo non discute quale sarebbe la natura di quest'incubo. Rosaldo rileva come nell'analisi sociale, il caos è sempre stato riferito più all'allusione e mai affrontato esplicitamente come è successo con l'«ordine culturale» e la «regolamentazione normativa». A causa di questa eccessiva



centralità delle regole, Rosaldo propone il *decentrare* lo studio dei meccanismi di controllo. Quando si riduce la cultura a un meccanismo di controllo, altre forme di comprensione culturale come le attività frutto di improvvisazione, il divertimento spontaneo e le passioni, sono lasciate al di fuori dell'analisi. L'analisi sociale «dovrebbe andar oltre la dicotomia ordine vs. caos e cercare di affrontare l'ambito assai meno noto del *nonorder*» (2001:160).

Il *nonorder* permette di vedere come le persone alterano le loro vite a volte in modi non voluti e imprevisti. Dobbiamo lanciare lo sguardo alle improvvisazioni, alle contingenze. Rosaldo afferma che per comprendere questi fenomeni è centrale lo studio della coscienza, ossia, l'attenzione all'idea che le persone hanno di quello che stanno facendo. «Persino quando appaiono del tutto soggettivi, pensieri e sentimenti sono sempre modellati dalla cultura e influenzati dalla biografia di ognuno di noi, dalla situazione sociale e dal contesto storico». Nell'analisi processuale diamo attenzione al mutamento e non alla struttura come elemento fondante per cui «il tempo diverrà il mezzo più comprensibile» (2001:161). Da questo punto di vista, la *in betweenness* di Turner ed il *nonorder* di Rosaldo divengono centrali nello studio della creatività.

4.1. Temporalità creativa e creatività temporale: *liminoid* e *nonorder*

4.1.1. *In betweenness*

Il guardare “tra” viene messo in evidenza da Turner per le sue potenzialità trasformative. Inspirandosi alle tappe dei *rites of passage* di Van Gennep: separazione, transizione, reincorporazione, Turner vede nella tappa di transizione delle possibilità di ricreazione e resignificazione dei simboli. Quella tappa lui la chiama “anti-struttura”. Tale dominio di esperienza diviene “anti-struttura” per la sua libertà temporanea dai ruoli sociali. È un periodo «tra un contesto di azione e significato e altro». Un periodo *liminal*, perché

nel confine, nelle sfumature dell'indeterminazione. Durante la liminalità le persone possono giocare liberamente con gli elementi culturali e fare delle combinazioni anche stranianti, trasformano il familiare in estraneo. Da qui, dice Turner, possono insorgere le novità. La liminalità è fonte di potenziali universi alternativi, di nuovi simboli, paradigmi, modelli. È sperimentale. E grazie a queste sperimentazioni Turner vede in questo periodo le possibilità di trasformazione sociale. È però, in uno sforzo di mettere «in luce le caratteristiche universali dei processi sociali» (Rosaldo, 2001:169) e tematizzare la classica distinzione dell'antropologia tra “noi” e “loro”, che traccia delle differenze tra *'liminal'* e *'liminoid'*.

Il *liminal* viene caratterizzato dall'obbligo, dalla poca tolleranza all'individualità e accade nelle società chiamate “tribali”. Il *liminoid* invece è lo scenario dell'individuo. Lascia spazio a più possibilità innovative e all'individualità creatrice, pertanto non poteva che succedere nelle società ‘complesse’. Quando Turner traccia queste differenze descrive il *liminal* sempre al passato. Come se i Ndembo (popolazione che ha studiato e attraverso cui ha sviluppato sua metodologia) vivessero nell'era feudale, prima delle trasformazioni industriali e post industriali.

Nel fare delle distinzioni tra *liminal* e *liminoid* Turner prende in considerazione la divisione sociale del lavoro. Il *liminal* è serio perché anche con le sue caratteristiche ludiche, è sempre un lavoro. Il *liminoid* è intrattenimento, vissuto al di fuori dei ruoli sociali di famiglia e lavoro. Siccome le ‘società complesse’ (esistono delle società che non lo sono?) hanno una più stratificata divisione del lavoro, Turner vede in queste, nei tempi di non lavoro, un'atmosfera di scherzo che, grazie alla sua non serietà, permette più possibilità di creazione e sovversione e una pluralità di generi di *performance* culturali da esibire. Nella sua analisi, Turner ignora sia i rapporti di potere coloniali che la proliferazione dei media. Tratta le diverse società come separate nel tempo, nello spazio e esenti da qualsiasi relazione di scambio comunicativo.



4.1.2. Nonorder

Il *'nonorder'* di Rosaldo descrive una dimensione della pratica culturale inconcepibile per Turner. Non si tratta, come il *liminoid*, di una liberazione temporanea dalla struttura normativa, di momenti di «anti-struttura». Il *nonorder* caratterizza «la ritmicità dell'essere sociale» (Rosaldo, 2001:172). Per Rosaldo, l'indeterminatezza non è un residuo da lasciare al di fuori della ricerca come casualità. Invece, quest'ultima è uno spazio sociale dove i soggetti sviluppano la loro creatività. L'indeterminatezza è una qualità della vita sociale che riguarda gli impulsi, i cambiamenti di direzione, la capacità di gestire gli eventi imprevisti. «Tutte queste qualità sono all'origine dell'eleganza sociale, la quale a sua volta consente ad una persona di aver successo nella politica interpersonale della vita quotidiana» (p.175). Questa creatività nell'affrontare l'inatteso, esprime delle qualità sociali degne di attenzione. La caratterizzazione culturale (ossia la descrizione di quelle che sarebbero le sue regole di condotta) diventa una parte iniziale e non determinante dell'interpretazione culturale. In seguito a questa caratterizzazione, Rosaldo afferma la ricchezza presente nelle qualità dell'improvvisazioni delle pratiche effettive, dove il tempo gioca un ruolo decisivo. Inspirandosi a Bourdieu, l'autore argomenta come «il ritmo temporale sia costitutivo delle pratiche culturali... se si annullasse l'intervallo temporale, si annullerebbe *ipso facto* ogni forma di strategia» (p.166).

Nel prendere in considerazione le strategie della politica interpersonale quotidiana per afferrare la dimensione spontanea della vita, diviene centrale lo studio delle coscienze (p.161). Fare attenzione a quello che pensano le persone, alle loro strategie per realizzare i desideri, progetti, impulsi e sogni. Queste strategie comunque non sono puramente soggettive, ma sono influenzate dalla biografia, contesto storico e posizione sociale di ognuno di noi. L'attenzione ai soggetti è la caratteristica *decentrata* del *nonorder* che sposta l'attenzione della centralità della struttura, per

i diversi soggetti e le loro reciproche influenze, nella politica quotidiana. La pluricentralità del *nonorder* lo rende mobile e fluido, come l'indeterminatezza, l'interdipendenza fra i soggetti nelle loro strategie e i tempi e processi soggettivi che concorrono nelle pratiche della vita.

* * *

Le teorie dell'antropologia dell'esperienza che si sono occupate delle *performance* extraquotidiane hanno avuto una maggiore enfasi nel prodotto e non hanno fatto attenzione al processo. I 'metacommenti sociali' di Geertz e i 'generi performativi della cultura' di Turner sono stati interpretati come *performance* di taglio narrativo decisivo per l'interpretazione degli universi sociali, però tracciando una netta separazione tra 'nativi' attori e antropologi 'spettatori'. In questo articolo, la proposta è concentrare l'attenzione sul processo e a partire dall'analisi del processo di creazione elaborare un'interpretazione critica dello spettacolo studiato e questionare l'applicazione di alcuni concetti dell'antropologia dell'esperienza al fenomeno teatrale. Nel racconto etnografico che segue, ho cercato di mettere in evidenza diversi punti di vista presenti nel processo di creazione. Durante le prove ho registrato i dialoghi tra regista e attori per cogliere i momenti di negoziazioni dei significati. Ho fatto anche alcune fotografie le cui immagini sono fondamentali per la comunicazione ai lettori della mia critica allo spettacolo.

5. QUOTIDIANITÀ E RAZIONALITÀ: UN PROCESSO DI PROVE DELLA TEARTE PRODUZIONI

La TeArte produzioni non possiede un posto fisso dove realizzare le prove. Per questo motivo abbiamo girato insieme facendo le prove a Roma, Pescara e Mondaino e abbiamo presentato spettacoli a Rimini,

Santarcangelo di Romagna e Bassano del Grappa. Il primo indirizzo in cui sono andata a vedere le prove è stato a Roma: Via Aurelia 10. Un piccolissimo spazio teatrale.

In quel posto, impregnato dell'odore di vecchi vestiti, ho iniziato l'osservazione del loro lavoro. L'obiettivo dell'incontro era selezionare una nuova attrice che poi partecipasse allo spettacolo, quindi è stato anche un incontro di introduzione al tipo di lavoro dell'attore richiesto da Giovanni. In quell'occasione non ho acceso il registratore, non mi sentivo ancora a mio agio, ma ho preso appunti di quello che diceva il regista. "A me non interessa che tu lavori su te stesso, mi interessa che tu lavori sull'altro". "La concentrazione è la distrazione con relazione all'apertura, all'ascolto reale di quello che ti succede intorno." Ero interessata al "concentrarsi sull'altro", non avevo mai sentito parlare di una tale maniera di recitare e ritenevo che forse quel lavoro fosse frutto di una nuova corrente d'avanguardia da me sconosciuta. Durante il nostro percorso, spesso ho chiesto a Giovanni spiegazioni e riferimenti bibliografici su cui poi basare la mia ricerca. Non capivo bene quali fossero le basi teoriche del loro lavoro, da quale scuola di ricerca teatrale partissero, quale era il percorso di indagine fatto per arrivare alle loro sperimentazioni.

I miei dubbi riguardo a quel tipo di lavoro e le mie continue domande hanno fatto in modo che il mio status all'interno della compagnia cambiasse. All'inizio Giovanni mi ha presentata agli altri come ricercatrice dimostrando rispetto ed interesse per quello che intendevo fare ma, nello sviluppo del processo, ha dimostrato poco interesse rispetto a un possibile confronto. Però anche da parte mia un cambiamento di visione c'è stato attraverso lo svolgersi del nostro incontro.

5.1. A Pescara

Dopo la selezione dell'attrice a Roma tutta l'equipe è partita verso Pescara. Il regista e gli attori e attrici

della compagnia si sono sistemati in un appartamento. Siccome non c'era posto per me, ho dormito in un ostello non molto distante da dove stavano gli altri. Siamo stati lì dal 25 al 31 maggio del 2006. Il pomeriggio del 25, mi sono presentata al loro appartamento per il primissimo incontro di lavoro.

Ci siamo riuniti attorno al tavolo, tutti con quaderni per gli appunti, per ascoltare Giovanni che esprimeva le idee su cosa dovevano fare gli attori. Appena lui ha iniziato a parlare, ho acceso il registratore senza lasciare che la preoccupazione per la mia invadenza si manifestasse. Giovanni mi aveva dato il permesso ed era quello che dovevo fare. Continuarono a parlare di altre cose finché Claudia disse "Ma che fai? Registri?" e tutti insieme dissero "Noooooooooooo" in tono di scherzo. Io ho insistito: "Dai ragazzi, per favore...". Ma loro non se ne sono fatti un grande problema. A dire il vero, non si interessavano più di tanto a quello che facevo io. Alcune volte ho cercato di spiegare ciò che avrei voluto fare, vedere se si incuriosivano, se volevano parlare, discutere, scambiare opinioni, invece non erano interessati. Poi, c'era già tanto di nuovo a cui prestare attenzione, specialmente le elaborazioni verbali di Giovanni riguardo a come lavorare con il testo e i personaggi.

5.1.2. Il Contro-Metodo di Giovanni

Nei giorni trascorsi a Pescara, Giovanni ha esposto a noi le sue intenzioni riguardo alla messa in scena delle due versioni di *Il Misanthropo*². La sua proposta di lavoro dell'attore è abbastanza complicata perché sostiene un continuo dubbio, una continua critica alle singole parole del testo e uno spostamento continuo di ottica dell'attore riguardo a ciò che sta dicendo. Certamente "critica" e "spostamento dello sguardo" sono proposte attuali e importanti, ma la maniera in cui queste idee sono state applicate al lavoro dell'attore non ha

² Il gruppo ha lavorato con il testo "Il Misanthropo" di Molière, ma anche con una versione del "Misanthropo" riscritta da Martín Crimp.



funzionato. Il punto di partenza di questo “modo” o “meccanismo” di recitazione è una premessa che sembra voler andare contro Il Metodo³.

Le due affermazioni iniziali di Giovanni nel colloquio di selezione delle nuove attrici illustrano bene questo posizionamento contro: “A me non interessa che tu lavori su te stesso, mi interessa che lavori sull’altro” e “la concentrazione è la distrazione con relazione all’apertura, all’ascolto reale di quello che ti succede intorno.” La sua prima affermazione si appoggia su un dualismo tra l’io e l’altro che perde di vista il ruolo costitutivo di compimento che ha l’altro nei confronti dell’io (Bachtin, 2000). Da questo punto di vista, lo studio del sé e la ricerca sulle proprie emozioni proposte dal Metodo sono già un concentrarsi sull’altro, cioè, sui ruoli degli altri nell’esperienza dell’io. Ma Giovanni richiede un’apertura, un’attenzione a tutto quello che succede in scena, senza però concentrarsi su se stesso. Lui vuole che le azioni degli attori vengano motivate dalle azioni degli altri attori in scena o da possibili avvenimenti inaspettati, ma vieta l’azione giustificata da quello che dice il testo o da quello che potrebbe motivare il personaggio.

Con queste richieste riguardo allo stimolo delle azioni sceniche, Giovanni si posiziona contro i principi fondamentali del Metodo: la concentrazione,

³ Quello che è comunemente chiamato “Il Metodo” è frutto dello sviluppo e consolidamento delle scoperte di Stanislavskij e Vachtangov. Secondo Lee Strasberg «uno degli aspetti più importanti del Metodo è il suo approccio universale al problema dell’attore e, allo stesso tempo, la sua flessibilità» (1996:133). Strasberg sostiene che gli esercizi pratici del metodo, il training dell’attore, possono essere impiegati in una molteplicità di stili di recitazione e non solo nello stile naturalistico. Il metodo non si restringe alla recitazione naturalistica perché si preoccupa di problemi concreti e reali riguardanti l’espressività dell’attore (1996:133-34). «Il Metodo, quindi, è il procedimento mediante il quale l’attore può raggiungere il controllo del proprio strumento; vale a dire il procedimento mediante il quale l’attore può usare la memoria affettiva per creare la realtà sulla scena» (1996:97). Non intendo in questo lavoro presentare le discussioni tra i diversi autori che si occuparono della sperimentazione pratica ed elaborazione teorica dei problemi del Metodo, ma soltanto utilizzare le sue basi per illustrare perché chiamo il lavoro di Giovanni un contro-metodo.

il rilassamento e la memoria emotiva (Strasberg, 1996:55). Tali principi, definiti per primo da Stanislavskij, furono elaborati teoricamente a partire da esercizi di sperimentazione pratica, fondando così le basi per la faticosa realizzazione della spontaneità sulla scena. Ciò dipende innanzitutto dagli esercizi di rilassamento, ma anche dalla concentrazione sulla percezione sensoriale. «La concentrazione dell’attore non acuisce soltanto la sua vista e il suo udito, ma anche tutti gli altri sensi: il tatto, il gusto, l’odorato e i sensi motori» (Strasberg, 1996:50). La concentrazione è un elemento importante per attivare la memoria emotiva e la memoria dei sensi, elementi fondanti per la creatività dell’attore perché fonti di ispirazione e ricerca della verità individuale. Attraverso il metodo, «Stanislavskij cercò di sostituire le attività mentali, intellettuali e teoriche con la veridicità, l’esperienza ed il comportamento. Fece questo per assicurarsi che non sarebbe sfociato solo in un comportamento teatrale verbale, mentale o formalizzato che si collega di più alle idee del regista che non all’esecuzione dell’attore» (Strasberg, 1996:132).

È stata precisamente un’imposizione verbale, mentale e intellettualizzata delle idee del regista che ha caratterizzato il processo di creazione studiato. Il discorso di avanguardia di Giovanni non ha fatto altro che opprimere qualsiasi manifestazione di verità, spontaneità e individualità da parte degli attori. La sua sperimentazione sul lavoro dell’attore, con cui sostiene di andare “oltre”, non va oltre, ma va contro.

Il primo posizionamento contro è stata la sottrazione del training. Durante tutto il processo di prove non c’è stato mai un solo esercizio di rilassamento o qualsiasi riferimento al training. Loro non dovevano fare training, dovevano stare seduti a fumare e ragionare su elucubrazioni mentali e sforzi cognitivi pesanti.

È stata una creazione teatrale (e forse creazione non è proprio il termine esatto) a tavolino. Tutti seduti con le sigarette in mano: intellettuali, fermi, quotidiani. Giovanni faceva discorsi e dava giudizi

prescrittivi, mentre gli attori e anch'io facevamo uno sforzo per capire quello che stava dicendo. Si parlava di apertura di sensi, ma erano sensi cognitivi, sensi collegati solamente alle parole. Si parlava di concentrarsi su un punto, ma si perdeva di vista che la concentrazione dell'attore non sta su un punto, ma si riferisce a una consapevolezza del corpo e del problema scenico da affrontare. Si parlava, parlava, parlava, riscaldando le sedie e riempiendo il portacenere.

5.1.3. A Tavolino: nella Foresteria

Durante il nostro primissimo incontro Giovanni ha iniziato ad esporre le sue idee riguardo alla messa in scena dei due testi de *Il Misanthropo*. Ha parlato degli autori, della traduzione e ha introdotto il discorso dei personaggi che è stato il problema centrale affrontato durante tutte le prove. Il ragionamento di Giovanni sulla relazione tra attori e personaggi è partito da una riflessione sul rapporto autobiografico di Molière con il proprio testo. Nelle sue parole:

“Il *Misanthropo* è uno dei testi più autobiografici in assoluto, per cui, nella relazione duale che c'è tra Alceste e Filinte, ci sono due atteggiamenti nei confronti delle cose completamente opposti. È come se Molière si dividesse tra considerazioni che ha messo in bocca a Filinte e Alceste senza essere in grado di prendere una decisione... diciamo. Quindi è come se il vero personaggio non fosse nell'uno o nell'altro, ma fosse un terzo che le due persone costruiscono lavorando a questa bipolarità”
(Giovanni, maggio 2006)

Partendo da una riflessione sul rapporto di Molière con il suo testo, Giovanni ha proposto la creazione di un personaggio a partire dalla relazione instaurata tra i due attori in scena. Ovvero, gli attori dovrebbero ricreare Molière come “il terzo costruito dalle due persone”, visto che lui, Molière, si è diviso “tra considerazioni che ha messo in bocca a Filinte e

Alceste senza essere in grado di prendere una decisione”. In un altro momento del suo discorso Giovanni continua spiegando agli attori come rapportarsi con i personaggi:

“in qualche modo il personaggio è come se fosse un'entità esterna che viene completata dalla dualità. È come se la responsabilità del personaggio non se la prendesse nessuno, ma entrambi partecipano alla responsabilità della costruzione di un personaggio che è quasi esterno” (Giovanni, maggio 2006)

L'orientamento di Giovanni è stato quello di posizionare il personaggio all'esterno e di crearlo a partire da una relazione instaurata tra due attori in scena. Gli attori non dovrebbero incorporare il personaggio, ma creare una relazione tra di loro a partire della quale il personaggio potrebbe emergere. Questo posizionamento nei confronti del personaggio potrebbe essere gestito attraverso un meccanismo: mentre l'attore pronuncia le frasi del testo deve fare un continuo movimento tra quello che Giovanni nomina “i tre livelli”, ovvero, “la persona, l'attore e il personaggio”. Questo meccanismo fu argomento di discussioni continue durante le prove.

5.1.4. Quotidianità sul palcoscenico: il processo di prove

Il processo di prove studiato non è caratterizzato dall'ambiguità, dalla transizione, dalla liminalità, dal passaggio da un contesto di azione e significato all'altro (Turner, 1982). L'assenza di training è stato il primo segno di rinuncia alla transizione. Arrivavamo al teatro, ci sedevamo direttamente a tavolino con quaderni di appunti, ascoltavamo le elucubrazioni verbali di Giovanni. L'argomento discusso a tavolino non è stato mai lo *script*, ma sempre il meccanismo di “tre livelli” di lavoro dell'attore. Lo *script* come universo altro con cui ci si dovrebbe confrontare non è stato mai oggetto di indagine. I personaggi del testo



e le loro soggettività, la diversità tra i personaggi e la diversità tra gli attori e i personaggi, non sono state assolutamente tematiche affrontate per la messa in scena. Il meccanismo cognitivo di lavoro dell'attore del regista ha avuto il compito di omologare tutte queste differenze.

L'omologazione delle soggettività sia dei personaggi che degli attori è avvenuto grazie alle premesse del contro-metodo: la non concentrazione e il rifiuto ad agire in accordo con le motivazioni del personaggio nel testo⁴. Ma il meccanismo è ancora più complesso di questo, è un meccanismo che richiede all'attore un continuo movimento di dubbio e critica spostandosi mentalmente su i "tre livelli: l'attore, la persona e il personaggio". Gianluca, attore della compagnia che lavora con Giovanni da tempo, mi ha spiegato il rapporto tra attore, persona e personaggio:

"Molto spesso nel teatro che si fa, la persona viene dimenticata. Mentre secondo me e anche secondo questa compagnia, non si può prescindere dalla persona sul palcoscenico. Cioè, l'attore ha la coscienza di essere una persona e di passare un periodo della sua vita sul palcoscenico e quindi non è che si riveste solo del suo ruolo di attore o solo del ruolo del personaggio ma porta anche la sua vita in scena e quindi c'è una sorta di coscienza critica su quello che si fa costantemente. Diciamo non ci si crea una dimensione illusoria della realtà alternativa, ma la scena fa parte della realtà" (Gianluca, maggio 2006)

Effettivamente la scena non ha creato loro una realtà alternativa, non ha iniziato un processo di transito, non è stata *liminal*: è rimasta quotidiana. Il

⁴ Anche nel teatro epico proposto da Bertold Brecht, in cui la scena teatrale non pretende di creare l'illusione, ma ammette la sua natura dimostrativa, le motivazioni del personaggio nel testo erano elementi di riflessione e indagini importanti. Di modo che «usando una tecnica piuttosto complessa, l'attore si distanziava dal personaggio raffigurato e presentava le situazioni drammatiche in una prospettiva tale che lo spettatore veniva necessariamente portato a considerarle in modo critico» (Brecht, 1975:45).

palcoscenico è diventato un'estensione del tavolino sia per la sua quotidianità che per la sua razionalità.

Di solito le prove avevano due momenti: le discussioni verbali e le improvvisazioni quotidiane. Dal tavolino gli attori andavano al palcoscenico con gli *script* in mano per improvvisare con le frasi del testo e gli avvenimenti del momento. Non era compito degli attori studiare il testo teatrale e approfondire un rapporto con i personaggi (sia di immedesimazione che di distanziamento). E non era compito del regista intervenire cercando di creare una partitura corporale o un percorso provato, da essere eseguito più volte, un «twice behaved behavior» (Schechner, 1985:35). Quello che c'era era una specie di improvvisazione quotidiana lunghissima durante la quale, a volte, si fumava e si mangiava. Certamente questo tipo di improvvisazione quotidiana è molto diverso da quello che si intende per improvvisazione nel teatro. La premessa dell'improvvisazione teatrale è la concentrazione e la ricerca della piena consapevolezza di sé che permette alla spontaneità e alla novità di germogliare (Spolin, 1999). Ma purtroppo Giovanni non ha visto nello spazio-tempo *liminal* in cui eravamo, la possibilità di far emergere a ognuno degli attori il loro nascosto sé. Ha preferito continuare nell'insignificante quotidianità di fargli guardare e agire attraverso gli occhi degli altri (Bachtin, 2000; Spolin, 1999). Il meccanismo di contro-metodo ha richiesto agli attori di non credere a quello che dicevano (i dialoghi del testo teatrale) e di non identificarsi con le motivazioni dei personaggi. Con gli occhi dei loro "io quotidiano", che Giovanni ha chiamato "la persona", dovevano dubitare, criticare e commentare ogni parola che venisse pronunciata in un continuo movimento tra "attore, persona e personaggio".

5.1.5. "I tre livelli: l'attore, la persona e il personaggio"

Il meccanismo dei "tre livelli" fu il problema centrale del processo di prove. Durante tutto il processo

Giovanni ha cercato di esporre verbalmente questo meccanismo e gli attori hanno cercato di metterlo in pratica. La prima regola era quella di non credere nelle parole del testo, si doveva “capire come riuscire a stare prima o dopo le parole, ma non dentro”. Questo situarsi fuori dalle parole sarebbe possibile, secondo il regista, attraverso un costante movimento tra “i livelli”. Questi “livelli” sono stati oggetto di spiegazioni e discussioni continue. Alcuni attori (e anche io) non capivano come avrebbe dovuto funzionare questo meccanismo e Giovanni dedicava ore a spiegarlo. Un pomeriggio gli ho chiesto di registrarmi una spiegazione:

Flavia: “Durante gli incontri parlavate di “tre livelli”: la persona, il personaggio e l’attore. Quando dici queste parole cosa vuoi dire agli attori?”

Giovanni: “...questo è un problema che si pone da subito. E si pone: io persona, rispetto all’attore che sono, dove mi devo mettere? E l’attore che sono dove lo devo mettere rispetto al personaggio che devo essere? È uno di quei problemi di chi vuole fare l’attore, quindi...intende esattamente quello, cioè, andare ad interrogare sui problemi fondamentali di uno che fa l’attore.”

“La persona” è, per Giovanni, uno dei “problemi fondamentali di uno che fa l’attore”. È una parte del percorso di creazione teatrale in cui l’attore si interroga sulla relazione tra sé stesso e il testo teatrale. Secondo il regista, questo momento del processo di creazione è fondamentale e dovrebbe essere messo in evidenza. L’indicazione di regia è stata quella di evitare l’identificazione con i personaggi, gli attori dovevano stare sul palcoscenico come “la persona”, come il loro “io quotidiano”, posizionandosi criticamente nei confronti del personaggio.

Ma questo “io quotidiano” fu scontato. Il regista non si pose la questione della «vita quotidiana come rappresentazione» (Goffman, 1996). Ovvero, non solo gli attori ma tutti noi cercavamo di rappresentarci

in un certo modo volendo creare determinate impressioni. Quindi “la persona” che voleva Giovanni, era già determinata, in un certo senso, da un “tipo” specifico di condotta regolato dalle sue aspettative. Quando Goffman ha teorizzato l’azione sociale attraverso la metafora teatrale, ha messo in evidenza il ruolo delle aspettative inerenti a ogni ambiente. Cioè, l’io quotidiano cambia in accordo con gli ambienti in cui transita e, attraverso una segregazione del pubblico, agisce d’accordo con le «facciate» adatte alle specifiche situazioni (Goffman, 1996:34). L’io quotidiano che il regista chiedeva di mettere in evidenza fu, quindi, un “io quotidiano” adatto a quel contesto lì e che a mio parere potrebbe essere descritto come: “Io, attore, un po’ con la puzza sotto il naso, sono così importante e saccente che non credo a questo testo e snobbo questo personaggio”.

Questo orientamento di portare in palcoscenico “la persona”, e di avere un atteggiamento di superiorità nei confronti del personaggio è stato discusso da alcuni attori. Francesco ha spesso dubitato di questo meccanismo. Segue una conversazione tra lui e Giovanni:

Francesco: “ma cosa intendi per attore, cosa intendi per personaggio e cosa intendi per persona? Perché io intendo delle cose diverse...”

Giovanni: “... non penso di avere un concetto particolarmente elaborato rispetto a persona, attore e personaggio... li nomino proprio per quello che sono. Per cui quando dico la persona dico proprio Francesco, quando dico l’attore dico proprio l’attore, che potresti essere e il personaggio è quello che ha deciso il testo. E il testo che decide che persona sei...”

Francesco: “e che attore sono?”

Giovanni: “questo lo determina quello che succede in scena. Non penso che sia una costruzione concettuale, la persona è la persona, l’aspetto proprio quotidiano effettivo della “persona Francesco.””

Francesco: “questo è per me un concetto che contrasta con quello che penso sia la rappresentazione. È



come se tu chiedessi di non andare a rappresentare, nel momento in cui tu dici Francesco...”

Giovanni: “non dico di non andare a rappresentare, dico semplicemente di separare, di avere chiari i piani di rappresentazione, capito? I piani di rappresentazione sono diversi perché Francesco ha un piano di rappresentazione quotidiano, l’attore ha un altro piano e il personaggio ancora un altro... e quei tre piani non li sovrapponiamo, teniamoli separati... cioè Francesco è il punto di partenza perché è l’unica cosa in cui possono credere gli altri, perché Stefano incontra in scena Francesco”

Francesco: “ma quello succede sempre...”

Giovanni: “il problema è come fare in modo che questo piano rimanga un piano evidente e che sia evidente anche per lo spettatore...poi è possibile che Alceste (personaggio) comunichi con Stefano (attore), e che John (personaggio) comunichi con Francesco (attore)...”

Francesco: sì, però Alceste avrà una faccia...”

Giovanni: “Alceste avrà una faccia ma non sei tu a deciderla...è tutto lo spettacolo che determina una serie infinita di faccie e ognuno si porta a casa quella che gli pare...”

Francesco: e Stefano come fa a parlare con Alceste?”

Giovanni: “troverà un modo, troverà un piano possibile di comunicazione a qualche livello...”

Francesco: non lo so...”

Giovanni: “ma con questo ti sembra di vedere cosa fanno gli altri? Cioè alla fine stiamo tutti prendendo la misura...”

Francesco: “il personaggio no”

Giovanni: “ma quello è il più difficile perché il personaggio non lo detiene nessuno...poi il modo di trattare il testo è un altro aspetto importante. Il testo lo tratti mettendolo costantemente in discussione attraverso i livelli. Devi metterti a confronto di quello che devi dire a diversi livelli per cercare di aprire tutti i sensi possibili. Per mantenere questo testo non una dichiarazione a chi ti sta di fronte, ma un’apertura di modo che ognuno si trova la strada che gli sembra

più interessante da percorrere, quindi ampliando al massimo tutti i sensi di quel testo...”

Francesco: “ma le battute non le dice Francesco le dice sempre Alceste...Francesco non ha testo, scenico dico, di parola...”

Giovanni: “sì però in quel momento comunque i livelli sono aperti, quindi se il personaggio sta dicendo la battuta, l’attore va a fare un’altra cosa e la persona un’altra ancora, simultaneamente...”

L’orientamento di regia è quello di “aprire i tre livelli”, ossia, un attore, mentre pronuncia le frasi del testo deve dividersi simultaneamente in “tre livelli”. Deve pensare a quello che deve fare il personaggio, a quello che deve fare il suo “io quotidiano” e a quello che lui deve fare come attore. Tutto questo sforzo mentale di dubbio, commento e critica a ogni parola del testo richiede del tempo e per questo motivo, gli ultimi lavori di Giovanni hanno avuto una durata da due a tre ore e mezzo di spettacolo. Il problema del ritmo è stato evidente ed è stato motivo di insoddisfazione da parte del pubblico ma anche degli attori. Più di una volta ho visto attori che si lamentavano con Giovanni del problema di ritmo. Alcuni hanno pure chiesto a me di dire al regista che come spettatrice trovavo lo spettacolo troppo lungo. La lunghezza e la mancanza di ritmo sono una conseguenza dalle enormi pause tra le parole che gli attori sono stati costretti a fare per poter eseguire tutto questo movimento mentale richiesto dalla regia. Giovanni ha dato ulteriori spiegazioni sul movimento mentale attraverso i “tre livelli”:

“Il tipo di lavoro si fa a livello di “io”, dentro questa situazione, che tipo di rapporto decido di avere con quello che sto dicendo? Quello che stanno dicendo gli altri? Quello che gli altri dicono a me? E quello che io dico agli altri?... Tu devi deciderlo e poi renderlo palese per essere di utilità a chi sta facendo la scena con te. Questa è la chiave di approccio. Stare con un pensiero analitico su quello che stai facendo.



E tu da spettatore decidi a quale livello credere a quella figura che sta sulla scena, perché magari io decido di credere a Gianluca (attore) che critica Alceste (personaggio). E in un altro punto decido di credere a Alceste (personaggio) che critica Fillinte (personaggio), e poi decido di credere a Cristiano (attore) che critica Alceste” (Giovanni, maggio 2006)

Attraverso il meccanismo dei “tre livelli” Giovanni vuole che gli attori si rapportino criticamente con il testo teatrale, con i personaggi e che lascino allo spettatore la libertà di interpretazione. Queste idee portano l’analisi a un riferimento a Bertold Brecht (1975), anche se Giovanni, in principio, non assume l’influenza dell’autore sul suo lavoro. Brecht ha idealizzato e messo in pratica un tipo di recitazione che affronta «la questione di come un attore possa esprimere se stesso in uno stile teatrale elevato» (Strasberg, 1996:141)⁵. Ovvero, l’attore, per Brecht, deve presentare le situazioni drammatiche in maniera distanziata di modo da poterle considerare criticamente e dare la stessa possibilità critica agli spettatori (Brecht, 1975:44). Il discorso di Giovanni va in questa stessa direzione, ma i suoi principi di contro-metodo non gli hanno permesso di compiere un lavoro di regia tale da poter essere chiamato brechtiano.

⁵ Visto che esiste una certa convinzione che le idee di Brecht e Stanislavskij siano contrapposte, Strasberg ha dedicato una parte del suo libro sul Metodo a Brecht per sottolineare come questo autore «applicava molti degli stessi principi di verità e di credibilità» (1996:141). Inoltre il proprio Brecht in *Da una lettera a un attore* cerca di disfare il malinteso: «Otterremo una recitazione formalistica, vuota, esteriore, meccanica, se nell’educazione artistica degli attori dimenticheremo anche per un solo minuto che compito degli attori è il rappresentare uomini vivi... lo sforzo che io pretendo dall’attore affinché non si trasformi totalmente nel suo personaggio, ma gli stia per così dire a fianco, in veste di critico o di laudatori, non [può rischiare] di rendere la recitazione un fatto di puro artificio, qualcosa di più o meno disumanato» (Brecht, 1975:201). «Il cambiamento del punto di vista che l’attore deve compiere non è un’operazione fredda, meccanica: nulla di freddo o di meccanico può avere a che fare con l’arte, e tale operazione è d’ordine artistico» (Brecht, 1975:202).

L’attore per Brecht deve essere capace di trasferirsi «in spirito nel personaggio, por[si] nella sua situazione, assumerne la realtà fisica, il modo di pensare... purché sappi[a] uscire dal personaggio» (Brecht, 1975:71). La recitazione brechtiana prevede la creazione della raffigurazione fisica del personaggio contrastata da un intervento critico dell’attore fatto con vivacità e verità. Lo studio del testo in questo caso richiede una prospettiva sociale e non psicologica di ricerca sul personaggio. Questo non vuol dire che l’attore debba vanificare i sentimenti, «egli deve prendere posizione, idealmente e sentimentalmente, di fronte al suo personaggio e alla sua scena» (Brecht, 1975:202). L’obiettivo di questa tecnica di recitazione, che intende affiancare il punto di vista critico dell’attore alla raffigurazione del personaggio, è produrre l’effetto di straniamento. «Se l’attore, rifacendo un’espressione altrui, cancella totalmente la sua, l’effetto di straniamento non si produce. Ciò che egli deve fare è mostrare l’intersecarsi delle due espressioni»⁶ (Brecht, 1975:95). Attraverso l’effetto di straniamento, Brecht voleva rendere i piccoli eventi eccezionali e sottoposti a una visione critica. L’intervento dell’attore verso il personaggio e la trama promuove una libertà di interpretazione critica anche allo spettatore che non viene trascinato dalle emozioni o da un’identificazione con i personaggi. Questo intervento dell’attore vuole segnare anche la possibilità di intervenire sulla realtà. Brecht sostiene la storicità degli eventi e la possibilità di cambiamento della società attraverso il teatro.

Giovanni non aveva lo scopo di intervenire sulla realtà, e non si sosteneva un seguace di Brecht,

⁶ Strasberg ci offre un interessante esempio dell’effetto di straniamento realizzato dall’attrice Helen Weigel nella presentazione di *Madre Coraggiosa*: «mentre la madre piange il destino della figlia e maledice la guerra, continua meccanicamente, come fanno in genere i mercanti, a controllare con le dita la farina che la figlia aveva portato dal villaggio. Questa scena era la più impressionante di tutto il dramma. Era difficile per il pubblico simpatizzare con la sofferenza della madre senza provare allo stesso tempo indignazione per persone come lei che continuavano i loro sporchi affari con la guerra» (1996:144).



anche se alcune delle sue idee possono essere associate a questo autore. Il regista della TeArte produzioni, che definisce le sue attività attraverso la negazione, (noi non siamo così, noi non facciamo così, da noi non ci sono i personaggi) non ha effettivamente tenuto conto delle lezioni dei grandi studiosi dell'arte scenica. Il suo grande equivoco, non è stato cercare di superare la tradizione, ma fu il rifiuto ad imparare con i grandi maestri e partendo dai loro insegnamenti creare la novità.

La sua tecnica dei "tre livelli", come ho già sottolineato sopra, ha omogeneizzato le soggettività sia degli attori che dei personaggi nel testo. Ha reso invisibile anche la critica di Molière grazie alla completa mancanza di studio del testo teatrale come universo in cui addentrarsi. Il processo di prove studiato fu condotto verso una completa ignoranza nei confronti del testo teatrale scelto per la messa in scena. Ma il testo, se c'è, deve essere un elemento fondamentale di ricerca all'interno del processo di creazione anche se l'obiettivo è cambiarlo o non pronunciarlo. Ma a che serve un testo teatrale in un processo di prove se questo non viene studiato?

Per il processo di maturazione teatrale, lo studio del testo è fondamentale. Questo processo, come lo descrive Schechner, si svolge mediante la ricerca dell'attore (me) che incontra il personaggio nel testo (not me) e attraverso una fusione o sintesi riesce a creare il (not not me) personaggio incarnato (Turner, 1982:93). La creazione del personaggio incarnato richiede uno studio del testo, del rapporto di questo personaggio con gli altri personaggi e uno sforzo di immaginazione per raffigurargli la fisicità, il suo modo di essere al mondo.

La raffigurazione corporea del personaggio è diversa se l'obiettivo è creare l'effetto di straniamento attraverso il distanziamento brechtiano. In questo caso la fusione o sintesi tra attore e personaggio non si realizza. Ma Turner e Schechner non teorizzano il processo brechtiano di maturazione teatrale e questo è un fatto curioso visto che i tre autori evidenziano le

potenzialità trasformative del teatro come strumento critico. L'effetto di straniamento, strumento critico per eccellenza nel teatro di Brecht, avviene quando l'attore (me) incontra il personaggio posizionato socialmente nella trama (not me) ma non cerca una fusione. Nel teatro di Brecht, il personaggio incarnato (not not me) non è frutto di una sintesi tra attore e personaggio, ma gioca con la contraddizione. La sintesi qui si ferma nella contraddizione e preserva la diversità tra attore e personaggio.

Come ho già accennato la diversità tra attore e personaggio non è stato tema di indagine nel processo di prove della TeArte. Il meccanismo dei "tre livelli" ha omologato queste differenze. Nel processo di prove analizzato l'attore (me) non ha studiato la parte né la trama teatrale e quindi non ha incontrato il personaggio nel testo (not me). Ma l'obiettivo delle prove non era incontrare il personaggio nel testo e compiere un processo di fusione o straniamento, l'obiettivo invece era quello di posizionarsi criticamente nei confronti del testo e dei personaggi, senza però incorporarli. Il risultato dell'utilizzo del meccanismo dei "tre livelli" è stato la creazione di un unico personaggio senza corpo. Un personaggio invisibile che sono riuscita a vedere perché ho partecipato al processo di prove e conoscevo il meccanismo dei "tre livelli". Ho visto questo personaggio nella seconda tappa, quella che è avvenuta a Roma.

5.2. Tra Centri Sociali a Roma

Dopo il soggiorno a Pescara le prove sono continuate a Roma in alcuni centri sociali. A questo punto, mancava meno di un mese per il debutto e le traduzioni dei testi non erano ancora pronte, quindi si lavorava continuamente sulle scene che erano già state tradotte e non si studiava il testo nella sua integralità.

Avevamo cambiato spazio ma il discorso era sempre lo stesso, "i livelli", "le aperture di senso", "la persona, l'attore e il personaggio". Alcuni attori erano delusi. C'era chi diceva che i testi del *Misanthropo* non

erano adeguati per lavorare con il meccanismo dei “tre livelli”, c’era chi sosteneva che quello che si faceva non era teatro, c’era anche chi diceva “tutto quello che ho imparato a togliere di scena adesso devo mettere”, c’è stato chi ha abbandonato il lavoro.

Le lunghissime improvvisazioni quotidiane continuavano e gli attori fumavano e prendevano il caffè mentre improvvisavano. Di solito le prove erano molto noiose, ma a volte, se succedeva qualcosa di inaspettato, come l’entrata di qualcuno nella stanza, gli attori mettevano quella persona in scena. Era molto divertente, abbiamo fatto tante risate quando accadevano situazioni del genere.

Ma a parte i momenti belli e brutti trascorsi insieme, in quella tappa di lavoro avevo la preoccupazione riguardo al corpo del personaggio, che è stato un tema che ha incuriosito anche Paolo, l’assistente alla regia, che ha iniziato una discussione sul tema:

Paolo: “...una cosa interessante che mi ha colpito è quello che ha detto Gianluca ieri riguardo al corpo... che il corpo diventa un po’ una cosa da portarsi dietro. E boh, questo secondo me potrebbe essere una cosa interessante di cui parlare rispetto al personaggio”

Gianluca: “Lì dipende dall’approccio. Partendo da uno spazio scenico vuoto il primo ingombro che ti porti è il corpo. Non scegliendo una maschera per lavorare, la prima cosa che incontri è il tuo corpo con i suoi imbarazzi... è una cosa che ti fa lavorare”

Paolo: “vabbè, però rispetto a come poi porti anche il personaggio in scena...”

Gianluca: “il personaggio per come lo portiamo noi, il personaggio appare e scompare... non è una cosa costante perché sennò piano piano costruiresti anche fisicamente un modo di stare là. Mentre questo non lo facciamo su sovrapposizione, lo facciamo come una cosa che puoi giocarti come gli altri ingredienti, ma che non è diciamo l’ingombro principale, è uno dei mezzi per comunicare... ma non è il protagonista”

Giovanni: “...si poi del resto... (...) è un ostacolo che appunto come diceva Gianluca deve diventare

materiale di lavoro effettivo. Il tuo corpo c’è in quanto Paolo, in quanto in relazione con Claudia o Giorgio e... quello diventa poi l’unica cosa che hai e che gestisce come vuoi...”

Giorgio: “...diventa un ingombro quando lasciamo chiare le dinamiche teatrali, lasciamo chiare le dinamiche con i personaggi, con i luoghi con le situazioni...”

Giovanni: “però appunto, siccome le dinamiche sceniche non essendo fissate e non essendo un punto d’appoggio è evidente che è un problema che hai sempre e che te lo devi gestire come un altro elemento ... insomma, lavori in un percorso di formalizzazione che non ci appartiene...”

Questa conversazione è significativa perché dimostra una serie di dinamiche caratteristiche di questo processo di prove. Innanzitutto, esemplifica l’assoluta sottovalutazione dei testi teatrali quando si parla del non lasciare in chiaro luoghi o personaggi, anche se Molière e Crimp hanno lasciato chiarissimo lo spazio-tempo in cui avvennero le loro storie. Al di là del rapporto con il testo si vede anche una mancanza di interesse nel pensare e discutere la questione del corpo del personaggio e riflettere sulle implicazioni di portare sulla scena un personaggio invisibile, universale e senza corpo. Rimane chiara anche la gerarchia instaurata tra chi può parlare e chi no all’interno del processo di prove. Paolo non poteva parlare, così come me. L’assistente alla regia spesso faceva interventi interessanti come questo riportato sopra, ma veniva immediatamente smorzato da un atteggiamento di indifferenza e superiorità di Giovanni riguardo a quello che lui aveva da dire.

Ma la domanda di Paolo è anche la mia. In che modo il personaggio viene messo in scena se l’attore non può incorporarlo? Se la sua fisicità non è tematica d’indagine come viene rappresentata questa figura?

In uno degli incontri Gianluca e Martina stavano facendo una scena di Molière e Gianluca è riuscito a farmi vedere questo personaggio. Gianluca è senza dubbio un bravo attore, l’unico capace di



far trasparire in pieno l'operazione dei "tre livelli". Certamente io non sono stata una spettatrice convenzionale, sapevo tutto il discorso che stava dietro quel modo di recitare e quindi ho visto il personaggio perché l'ho cercato, perché sapevo dove trovarlo. Quel pomeriggio di giugno a Roma Giovanni dava le seguenti indicazioni di regia a Gianluca e Martina:

"aspettate che la relazione costruisca quello che vi dite... non è il personaggio che deve andarsi a cercare una motivazione per dire la battuta, ma è la persona e l'attore che devono capire dalla relazione che si sta costruendo dove andare a mettere queste cose."
 "le vostre aperture, i vostri smarrimenti dentro quello che non capite, di quello che dice l'altro e di quello che voi stessi siete costretti a dire, non devono andare a favore, a vantaggio dei personaggi, ma devono andare ai danni del tuo e dell'altro personaggio... voi state qui, gli spettatori stanno lì, e i personaggi devono stare in mezzo. Voi dovete fare in maniera che quello che create è un oggetto criticato da tutte le parti."

E, effettivamente, Giovanni ha raggiunto il suo obiettivo. Gli attori hanno creato "un oggetto criticato da tutte le parti". Hanno creato un personaggio invisibile. Come l'universale, come il Soggetto maschile occidentale che guarda dall'alto, disincarnato.

5.2.1. La visibilità del personaggio invisibile

C'è stata un'unica scena in cui sono riuscita a vedere il personaggio. In questa scena, Gianluca è riuscito a farmi vedere il personaggio più di una volta. Così che dopo l'euforia iniziale per averlo visto, quando Martina e Gianluca hanno ripetuto la scena, ho potuto fotografare la sequenza che ha creato il personaggio.

Come ho già sottolineato prima, una delle caratteristiche di questo lavoro sono le lunghissime pause e la mancanza di ritmo. La sequenza sopra riportata



1. "E come fa a crederci?"



2. "un cuore..."



3. "che ha preso fuoco?"



4. "[...]"

si riferisce al comportamento degli attori in scena mentre pronunciavano una frase. Trascrivo sotto il frammento di dialogo compiuto con l'intento di contestualizzare questa frase nel testo teatrale. È un momento in cui il personaggio Alceste esprime il suo fastidio riguardo all'eccesso di disponibilità della sua ragazza Celimène verso altri uomini che venivano spesso a casa sua a visitarla. I due personaggi parlano della gelosia di Alceste mentre Celimène cerca di convincerlo che è innamorata:

Alceste: “Ma, visto che mi accusi di un eccesso di gelosia, che cosa ricevo più di loro me lo spieghi?”

Celimène: “La felicità di sapere che sei tu che amo”

Alceste: “E come fa a crederci un cuore che ha preso fuoco?”

Celimène: “Visto che mi sono presa il disturbo di dirtelo, una confessione ti deve bastare”

Conforme ai meccanismi dettati dal contro-metodo dei “tre livelli”, i personaggi Alceste e Celimène non potevano essere in scena. Il personaggio è dovuto emergere da una relazione creata tra gli attori Martina e Gianluca che non potevano addentrarsi nell'universo circoscritto dal testo. Per non inserirsi nell'universo dei personaggi, gli attori dovevano dimostrare dubbio riguardo a quello che dicevano e cercare di posizionare il personaggio esternamente.

Con queste indicazioni di regia le pause tra le parole erano così lunghe che la sequenza riportata sopra si riferisce integralmente alla frase: “E come fa a crederci un cuore che ha preso fuoco?”. Nella foto (1) Gianluca cerca una complicità con Martina attraverso la frase: “E come fa a crederci?” si vede il suo tentativo di instaurare una complicità con Martina “ai danni del personaggio” come voleva Giovanni. Nella foto (2) gli attori cercano di situare il cuore del personaggio, mentre Gianluca dice: “un cuore”. La foto (3) corrisponde a “che ha preso fuoco” e Gianluca si muove in modo da spegnere il fuoco del cuore del personaggio. Nella foto (4) entrambi gli

attori guardano “il cuore che ha preso fuoco”.

Questa sequenza non dimostra unicamente il personaggio invisibile e come gli attori lo hanno reso visibile, ma illustra anche il rapporto raso terra che si ha avuto con il testo, aggrappato nell'ovvietà delle singole parole. La trascrizione di un frammento di dialogo, in contrasto con le foto e la descrizione di quello che accadeva in quel momento lì, sono utili per esemplificare come il testo e la sua visione del mondo sono state completamente ignorate. Questo mi porta a chiedere: come è possibile sostenere con tanta forza un discorso di critica e spostamento dello sguardo (al punto da voler applicarlo al lavoro dell'attore) e poi aggrapparsi all'ovvietà delle singole parole e non vedere la critica sociale inerente al testo? Una metafora così semplice che esprime la gelosia del personaggio “un cuore che ha preso fuoco” viene attuata nel suo senso letterale per situare il cuore del personaggio esternamente agli attori. Questo rifiuto ad inserirsi nell'universo del testo ha reso lo spettacolo acritico perché non solo in questa scena ma durante tutto il processo di prove e le presentazioni dello spettacolo la critica di Molière all'ipocrisia sociale non fu tematica di indagine. Le singole scene venivano attuate in modo da oscurare ogni senso metaforico in favore di uno letterale e ovvio: queste sono state le “aperture di senso” proposte da Giovanni. A prescindere dalla completa ignoranza nei confronti del testo, dalla rinuncia ad addentrarsi nel suo universo, il contrasto più assurdo tra discorso e pratica è stato rappresentato dal lavoro dell'attore.

Il meccanismo dei “tre livelli” si è basato su un discorso di “apertura di sensi”, “posizionamento critico” e “spostamento dello sguardo”, ma la maniera in cui queste premesse per il lavoro dell'attore sono state attuate ha condotto il processo alla riaffermazione del senso unico e letterale, dalla critica non posizionata e dallo sguardo dall'alto. Il meccanismo che sosteneva uno spostamento continuo di ottica tra “attore, persona e personaggio” ha omologato le diversità tra i punti di vista dei personaggi nel testo e le



diverse possibilità che ogni attore può offrire alla creazione dei personaggi. E in maniera particolarmente interessante, questo processo di omologazione delle diversità è risultato della creazione di un personaggio unico e disincarnato, una riaffermazione del soggetto occidentale e la sua invisibilità piena di dominio.

6. CONCLUSIONE

In questo articolo ho voluto instaurare un dialogo fra teorie antropologiche, teorie teatrali e ricerca sul campo all'interno di un processo di creazione teatrale. Partendo da questo dialogo ho potuto elaborare una critica allo spettacolo studiato e questionare alcuni concetti dell'antropologia dell'esperienza. Conforme a quanto discusso nella prima sezione, i concetti di 'metacommento sociale' e 'generi performativi della cultura' creano una relazione gerarchica tra l'antropologo e i soggetti studiati posizionando l'antropologo come un'autorità del significato (Rosaldo 2001; Crapanzano, 1997). Questo posizionamento parte dall'idea che le *performance* extraquotidiane (rituali, opere teatrali, film) organizzano i significati culturali e li presentano secondo un taglio narrativo fecondo per lo studio delle strutture delle società (Turner, 1982; Geertz, 1988). In queste teorie, Turner e Geertz hanno rivolto lo sguardo al prodotto ('il rituale', 'il combattimento di galli', 'il film') e non al processo. In questo articolo ho rivolto lo sguardo al processo e, basandomi sul lavoro di Rosaldo, ho cercato di accentuare le posizioni di diversi soggetti nella negoziazione dei significati per la creazione dello spettacolo.

La critica che Rosaldo (2001) rivolge a Turner, mette in discussione il concetto di "dramma sociale". Il concetto di "dramma sociale" (Turner, 1974) si sviluppa in quattro tappe: (1) atto di rottura, (2) crisi, (3) attuazione dei "meccanismi di controllo" e (4) reintegrazione sociale o riconoscimento definitivo della rottura. Per Turner (1982) teatro e rituale si situano nella tappa (3) del dramma come "meccanismi

di controllo" che possono (o no) offrire un'interpretazione critica ai conflitti. Seguendo lo sviluppo del concetto, Turner sostiene che la tappa (3) è la più significativa perché extraquotidiana e riflessiva. Lo spazio-tempo "tra" che descrive l'anti-struttura, è denominato o «*liminal*» o «*liminoid*», la cui distinzione è legata alla divisione sociale del lavoro (Turner, 1982). Partendo da una distinzione evoluzionistica tra *liminal* e *liminoid* (Canevacci Ribeiro, 2007:43), Turner nomina «*liminal*» il momento extraquotidiano delle "società tribali": il momento rituale. Il periodo *liminal* è caratterizzato dalla libertà momentanea che rende possibile la manipolazione di elementi culturali in combinazioni stranianti, in modo da dimostrare, attraverso la rappresentazione del caos, il beneficio dell'ordine. Già il momento *liminoid* nomina l'extraquotidianità caratteristica delle "società complesse". In questo caso le manifestazioni possono variare tra arte, intrattenimento, sport, teatro, ecc. Anche il *liminoid* descrive un momento di gioco riflessivo con gli elementi culturali, ma permette (a differenza del *liminal*) la prospettiva critica individuale.

La soppressione della prospettiva individuale nelle teorie di Turner non si restringe alle società che chiama "tribali". Secondo Rosaldo, Turner si è preoccupato poco delle soggettività coinvolte nei drammi sociali. L'autore critica il fatto che Turner abbia enfatizzato troppo la cultura come "meccanismo di controllo". La critica di Rosaldo è molto significativa quando si tratta di utilizzare il concetto di dramma sociale come strumento di analisi della vita quotidiana (ovvero, mettere a fuoco le diverse soggettività coinvolte nel dramma e instaurare con i soggetti di studio un rapporto dialogico). Ma questa critica è ancora più significativa quando il contesto studiato è un processo di creazione teatrale. Se osserviamo lo sviluppo del concetto, la fase (3) è dove si muovono i "meccanismi di controllo", la fase (3) è la fase *liminal* o *liminoid*, la fase del rituale, teatro, film, ecc. Se cerchiamo di utilizzare il concetto di dramma sociale come strumento di analisi antropologica del fenomeno

teatrale, il racconto etnografico che vi ho presentato si inserisce nella fase (3). Questo è abbastanza problematico dal punto di vista dell'antropologia dialogica. I soggetti studiati sicuramente non si vedono come dei "meccanismi di controllo". Questo è un punto in cui, la critica di Rosaldo, insieme all'idea di analizzare un processo di creazione teatrale, ha sfidato il concetto di dramma sociale.

L'etnografia qui presentata è uno sforzo di utilizzare gli strumenti dell'antropologia per interpretare criticamente un processo di creazione teatrale. È uno sforzo anche di sfidare, attraverso questo processo di prove, il concetto di dramma sociale. L'interpretazione critica che ho riportato nella sezione etnografica dell'articolo risulta dalle domande di carattere antropologico che hanno guidato il mio sguardo. Mi sono proposta di osservare "i punti di contatto fra l'antropologia e il teatro" (Schechner, 1985) e di indagare, seguendo Turner, se il prodotto finale, la *performance*, avrebbe questionato o riaffermato lo *status quo*. Inoltre, ho indagato sulla possibilità di utilizzazione del concetto di dramma sociale nell'analisi di un processo di creazione teatrale. Teoricamente, se pensiamo alla critica di Renato Rosaldo (spostare lo sguardo dalla struttura alle soggettività creative *nonorder*) e pensiamo che la ricerca sul campo è stata fatta all'interno di un processo di creazione teatrale, il concetto di dramma sociale cade per terra. Certamente i soggetti studiati non si vedono come dei "meccanismi di controllo". Però, come abbiamo visto, lo spettacolo studiato ha riaffermato, attraverso la creazione del personaggio invisibile, l'autorità del Soggetto Universale. Disincarnato, monoprospettico, omologante, senso comune. Allora come spiegare l'operazione di riaffermazione dell'ordine dello spettacolo? Come teorizzare il conflitto tra discorso di avanguardia e pratica autoritaria di Giovanni? Come indagare e interpretare il fatto che questo gruppo di teatro ha utilizzato un tempo-spazio extraquotidiano per la riaffermazione dell'ordine? Quali mutamenti possiamo effettuare nel concetto di dramma sociale

in modo da poter interpretare questa riaffermazione dell'ordine senza pensare ai soggetti come "meccanismi di controllo"? L'analisi di questi problemi potrebbe iniziare solo se Giovanni, per la particolare posizione che occupa, si pronunciasse a questo proposito. Si sente un meccanismo di controllo? Che critiche farebbe alla mia interpretazione? Che critiche farebbe al concetto di Turner? Come interpreta la mia critica riguardo alla sua riaffermazione dell'universale? La premessa teorica di questo articolo ha messo in discussione il concetto di "dramma sociale" per la sua chiusura rispetto alla teorizzazione delle soggettività. Ma il processo di prove studiato e la sua creazione del personaggio invisibile hanno riaffermato il potere del personaggio invisibile: il soggetto maschile universale. Invisibile ma pervasivo, classificatore, omologante, dominante. Lo spettacolo studiato potrebbe essere interpretato come una riaffermazione dell'ordine, come una riaffermazione del potere dello sguardo dall'alto, disincarnato. Ma questa sarebbe un'interpretazione reificante e autoritaria, invece quest'articolo vuole aprire possibilità dialogiche per una riconfigurazione del rapporto tra l'antropologia e il teatro, "dramma sociale" e processo teatrale. E questa riconfigurazione diventa possibile soltanto quando le diverse soggettività coinvolte in questo incontro etnografico possono interpretare ed analizzare le critiche e le problematiche che la mia etnografia ha sollevato.

BIBLIOGRAFIA

- BACHTIN, M. (2000) *L'Autore e l'eroe*. Torino: Biblioteca Einaudi.
- BRECHT, B. (1975) *Scritti Teatrali II*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- BRUNER, E & TURNER, V. (1986) *Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press.
- BUTLER, J. (2006) *Gender Trouble*. New York and London: Routledge.



- CANEVACCI, M. (2007) *La linea di Polvere: i miei tropici tra mutamento e auto rappresentazione*. Roma: Meltemi.
- CANEVACCI, M. (2004) *Sincretismi: esplorazioni diasporiche sulle ibridazioni culturali*. Milano: Costa & Nolan.
- CRAPANZANO, V. (1997) "Il dilemma di Hermes: l'occultamento della sovversione nella descrizione etnografica" In CLIFFORD, J. & MARCUS, G. (1997) *Scrivere le Culture*. Roma: Meltemi.
- GEERTZ, C. (1988) *Interpretazione di Culture*. Bologna: Società editrice Mulino.
- GOFFMAN, E. (1996) *A Representação do eu na vida cotidiana*. Vozes: Petropolis.
- ROSALDO, R. (2001) *Cultura e Verità: ricostruire l'analisi sociale*. Roma, Meltemi.
- SCHECHNER, R. (1985) *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- SPOLIN, V. (1999) *Improvisation for the Theater*. Illinois: Northwestern University Press.
- STRASBERG, L. (1996) *Il Sogno di una Passione: lo sviluppo del metodo*. Milano: Ubulibri.
- TURNER, V. (1982) *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*. New York: Paj Publications.
- TURNER, V. (1974) "Social Dramas and Ritual Metaphors" In *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press.

RESUM

Aquest article té com a objectiu investigar la possibilitat crítica d'una obra teatral utilitzant els instruments antropològics i qüestionar alguns conceptes de l'antropologia de la *performance* mitjançant el treball de camp dins d'un procés d'assaig. L'article es divideix en dues parts: a la primera discuteixo críticament alguns conceptes del treball de Victor Turner i presento la crítica fonamental de Renato Rosaldo que duu l'anàlisi a posar en qüestió aquests conceptes. La segona part és una etnografia d'un procés de creació teatral d'una companyia de teatre a Roma (Itàlia). A

partir del treball de Rosaldo i de l'anàlisi del procés d'assaig qüestiono el concepte de "drama social" de Victor Turner. [ETNOGRAFIA, TEATRE, SUBJECTIVITAT, PERFORMANCE]

RESUMEN

Este artículo tiene el fin de investigar sobre la posibilidad crítica de una función teatral a través de los medios antropológicos y de poner en cuestión algunas ideas de la antropología de la *performance* gracias al trabajo de campo realizado dentro de un proceso de ensayos. El artículo está dividido en dos partes: en la primera trabajo de forma crítica algunas ideas de las teorías de Victor Turner y desarrollo la crítica de Renato Rosaldo que lleva el análisis a cuestionar estas ideas. En la segunda parte está descrita la etnografía de un proceso de creación teatral de una compañía de teatro en Roma (Italia). Eligiendo, en mi investigación, como punto de partida el trabajo de Rosaldo y tomando en cuenta el análisis del proceso de ensayos, termino poniendo en cuestión la idea de "drama social" de Victor Turner. [ETNOGRAFÍA, TEATRO, SUBJETIVIDAD, PERFORMANCE]

ABSTRACT

This article aims to inquire about the critical potential of a theatre play through the uses of anthropological tools and question some concepts from the anthropology of *performance* through fieldwork within a rehearsal process. The article is divided in two parts: in the first I discuss critically some concepts of the work of Victor Turner and present a critic by Renato Rosaldo, which will lead to the questioning of some of these concepts. The second part is an ethnography of a rehearsal process of a theatre company in Rome (Italy). Departing from Rosaldo's work and based on the analysis of the rehearsal process I conclude with questioning Victor Turner's concept of "social drama".

[ETHNOGRAPHY, THEATRE, SUBJECTIVITY, PERFORMANCE]