



MARCO DE MARINIS

TEORIA DELLA PERFORMANCE, PERFORMANCE STUDIES E NUOVA TEATROLOGIA

The aim of this article is identifying some points of contact between, what I've been calling from over twenty five years, "New teatrology" and Performance Studies, or – if you prefer – among continental theater studies (and especially Italian) and theater studies of Anglo-American area, looking also to the new frontiers of spectator's cognitive effects.

1. L'OGGETTO DELLA NUOVA TEATROLOGIA, OVVERO SUL SUPERAMENTO DEL DOGMA DELL'EFFIMERO

Mi interessa individuare una serie di punti di contatto fra quella che chiamo da oltre venticinque anni Nuova Teatrologia e i Performance Studies, ovvero – se si preferisce – fra gli studi teatrali continentali (e in specie italiani) e gli studi teatrali di area angloamericana. Questo può rivelarsi più interessante dell'ovvio rilevamento di una serie di differenze macroscopiche fra le due tradizioni di studio, sulle quali mi sono del resto soffermato più volte in passato (cfr., almeno, De Marinis 2011: 64-74). Altro elemento di sicuro interesse consiste, a mio avviso, nell'individuare quelle tematiche e quelle problematiche per le quali potrebbero venire delle utili sollecitazioni alla Nuova Teatrologia dall'area della teoria della performance e dei Performance Studies.

Partiamo dall'*oggetto* della nuova teatrologia, ovvero dal chiarimento su cosa si intende per "teatro" negli studi teatrali odierni, che cosa studiano oggi gli studi teatrali. Mi sembra incontrovertibile che questo oggetto stia cambiando, almeno nei settori più avanzati dei nostri studi: si sta passando infatti dallo *spettacolo* come opera-prodotto, da guardare-analizzare-leggere etc., al *teatro* come insieme di processi e di pratiche (produttive e ricettive) da esperire-indagare-capire. Si tratta, è chiaro, di processi e pratiche che circondano e fondano il fatto teatrale, lo spettacolo vero e proprio.

E proprio qui emerge subito un evidente, fondamentale punto di contatto fra Nuova Teatrologia e Performance Studies, consistente appunto nella circostanza che in entrambi i casi vengono privilegiati i processi e le pratiche rispetto ai prodotti, da un lato, e ai sistemi astratti (codici, convenzioni, etc.), dall'altro. Potremmo anche dire che la Nuova Teatrologia considera le opere, siano esse testi scritti o spettacoli, dal punto di vista processuale, ovvero dal punto di vista performativo; e questo la porta, come fanno appunto i Performance Studies, a mettere l'accento



sugli aspetti performativi dei fenomeni teatrali¹.

È stato Victor Turner a chiarire che la «svolta post-moderna» nelle scienze umane e sociali, e in specie per quanto lo riguarda in antropologia, è consistita appunto nel dedicare «un'attenzione particolare al processo e alle qualità processuali», cioè in «un importante spostamento verso lo studio dei processi, visti come performance» (Turner 1993: 151–156).

Pertanto, se è vero che si può parlare di una “svolta performativa” nelle pratiche teatrali del Novecento, a partire dagli anni Sessanta in particolare, è altrettanto vero allora che potremmo ipotizzare un'analogia svolta anche per quanto riguarda gli studi teatrali, su entrambe le sponde dell'Atlantico.

Vorrei sottolineare un grosso vantaggio di questa ridefinizione dell'oggetto degli studi teatrali: essa consente di metterci alle spalle uno dei dogmi della teatrologia dagli anni Settanta in avanti, e cioè il dogma dell'*effimero* e dell'*assenza*, con il pressoché inevitabile corollario di una posizione iperrelativistica e iperscettica riguardo alle possibilità stesse di studiare con una qualche fondatezza un oggetto così sfuggente, labile, inafferrabile, addirittura inesistente, come il teatro.

Va riconosciuto che, all'origine, l'ideologia dell'effimero e dell'irrecuperabilità del fatto teatrale ha avuto la sua giustificazione e la sua utilità. Non dobbiamo dimenticare che si trattava di opporsi, da un lato, all'*impostazione testocentrica* allora dominante negli studi, la quale *ipso facto* promuoveva a elemento più importante, e metonimicamente rappresentativo dell'intero, l'unico elemento solitamente durevole, e cioè il testo scritto; mentre dall'altro occorre contrastare le illusioni positivistiche e oggettivistiche periodicamente risorgenti in tema di ricostruzione storiografica e alle quali la semiotica sembrò per un momento poter dare nuova linfa e inedite, insospettabili giustificazioni.

Ma ben presto questa ideologia dell'effimero, con tutta la connessa retorica dell'irrecuperabilità e addirittura dell'ineffabilità che quasi sempre si tirava dietro, ha avuto un effetto frenante sugli studi, traducendosi in un vero e proprio tabù, o almeno in un pernicioso luogo comune, dal quale la teatrologia e la storiografia teatrale più avvertite hanno comunque saputo prendere le distanze.

Va infatti riconosciuto il merito al settore più avanzato ancorché minoritario degli studi teatrali europei, e in specie italiani, di aver sempre cercato di tenere la barra al centro, sforzandosi di «schivare gli scogli opposti, e ugualmente pericolosi, del feticismo dei fatti e della metafisica dell'assenza», come scrivevo parecchio tempo fa nel proporre una Nuova Teatrologia pluridisciplinare e sperimentale (De Marinis 2008: 67), incentrata – dal punto di vista storiografico – nell'«analisi contestuale dei fatti teatrali», e già fondata su di una visione del teatro come complesso di relazioni e di processi, ovvero di pratiche, più che come insieme di eventi o prodotti (testi, spettacoli etc.).

Mi sembra di non dover correggere quasi nulla, in sostanza, nella prospettiva delineata allora e ribadita in contributi successivi, compresa – fra i più recenti – la nuova introduzione scritta

¹ Mi è accaduto di rilevarlo anche di recente: cfr. il capitolo *Teatro e performance. Dall'attore al performer e ritorno?* (in De Marinis 2013: 47).



in occasione della seconda edizione di *Capire il teatro* nel 2008, a vent'anni esatti dalla prima². Credo infatti che resti sostanzialmente valida l'idea di studiare il teatro – aprendo la storiografia al contributo indispensabile delle scienze umane e sociali e alle scienze della vita, fra le quali ora si stanno imponendo, in particolare, le neuroscienze – come processo, anzi come insieme di processi, piuttosto che come prodotto o insieme di prodotti, inevitabilmente segnati da un' inattuabile impermanenza. In questo modo la Nuova Teatologia si sottrae, da un lato, alle aporie delle ambizioni restitutive–ricostruttive e, dall'altro, schiva – mi pare – le obiezioni dei fanatici dell'effimero irrecuperabile, puntando su ciò che è durevole e persistente: ora, come osserva Raimondo Guarino, «nel caso del teatro, la ricorrenza e la permanenza riguardano le pratiche, e le relative, specifiche, modalità di conservazione e trasmissione» (Guarino 2005: VII).

Conviene insistere sul contributo di Guarino, perché la sua prospettiva metodologica mi appare come un'importante esplicitazione e integrazione di quella che ho posto da tempo sotto il nome di Nuova Teatologia. Ed è da sottolineare (e condividere) la giusta veemenza con la quale egli attacca la centralità dell'*evento* negli studi teatrali e nega il presunto carattere impermanente-evanescente degli oggetti della storia del teatro:

La metodologia storica ha smantellato la centralità dell'evento. [...] Nell'ordine degli oggetti e dei testi che sono i documenti, intere epoche auree del teatro si profilano senza la descrizione di un solo evento storico. Se ci basassimo sull'evento non sapremmo quasi nulla del teatro ateniese dell'età classica, degli spettacoli nei teatri pubblici inglesi di età elisabettiana, del teatro dei professionisti italiani detto Commedia dell'Arte. [...] *Ciò che si esibisce nel presente e nel campo visivo dello spettatore non è transitorio*. Non lo è neanche la struttura della relazione. Non è transitoria, ovviamente, la cultura del costruire che elabora lo spazio dell'azione, o l'arte costruttiva e figurativa applicata all'allestimento scenico più complesso. [...] Non è transitorio neanche l'aspetto centrale dell'azione fisica, e della cultura del corpo che la esprime, benché su di esso, in quanto non registrato perché eterogeneo rispetto alla memoria oggettivata, si concentrino, nell'universo degli spettatori senza spettacolo, le metafore dell'oggetto mancante e la retorica dell'arte fuggitiva. *Lo storico ricostruisce attraverso gli sguardi, oltre lo sguardo, i termini di permanenza e di consistenza del fare teatrale*. [...] *La lunga durata che importa al teatro non è quella della geografia e delle economie, su cui pure si profila la collocazione e la definizione dei suoi tempi, ma la permanenza delle pratiche* [...]. (Ivi: VII, 5, 7. Corsivi miei)

Qui la Nuova Teatologia può mettere a frutto anche gli stimoli provenienti da quegli esponenti dei Performance Studies i quali – in polemica con gli adoratori della performance come effimero irredimibile, che ovviamente allignano numerosi tra le loro file³ – spingono a riflettere non tanto sulla memoria della performance (le sue tracce etc.) ma piuttosto, rovesciando in qualche modo la prospettiva, sulla *performance come memoria*, e cioè sulle modalità non archivistiche, non

² Cfr. *Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali*, in De Marinis 2008: 14-24.

³ Inevitabile è qui il riferimento alle ormai classiche posizioni della femminista americana Peggy Phelan e, in particolare, all'agguerrito e in ogni caso brillante saggio *Unmarked: the Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993.



oggettuali, di persistenza e trasmissione, basate sostanzialmente su ciò che Rebecca Schneider ha chiamato la «trasmissione corpo a corpo» (Schneider 2008: 13-30)⁴ e gli antropologi definiscono da tempo *tacit*, *embodied* o *incorporate knowledge* (cfr., ad esempio, Hastrup 1995 e 1995a).

Questo rovesciamento di prospettiva può diventare – a mio parere – un’importante integrazione della più tradizionale metodologia archivistico-catalogatoria. Esso invita infatti ad *aggiungere* (per mio conto, non a *sostituire*) a un’impostazione tesa a studiare tracce e documenti dello spettacolo un’impostazione che considera lo spettacolo stesso, o meglio le pratiche performative che lo sostanziano, come una *traccia* o piuttosto come *un modo di persistenza e di trasmissione non documentario*, che si compie fondamentalmente *nel* corpo e *mediante* il corpo. Una prospettiva del genere consente, fra l’altro, di sintonizzare più strettamente gli studi teatrali con quelle discipline, dalla sociologia all’antropologia, che studiano da tempo le performance (non solo quelle artistiche) come uno degli strumenti principali mediante i quali le società e le culture persistono e si tramandano, trasformandosi nell’(auto)rappresentarsi e nel trasmettersi (cfr., ad esempio, Turner 1993 e 2014.)

Uno studioso italiano che sta insistendo particolarmente in proposito, sulla scia di Richard Schechner e di Diana Taylor, è Fabrizio Deriu, uno dei pochissimi la cui affilata competenza specialistica è da tempo impegnata specialmente nel mettere in collegamento i due universi di discorso e le due tradizioni di studio che sto nominando qui come Nuova Teatologia e Performance Studies. In due volumi strettamente collegati fra loro, usciti fra 2012 e 2013 in rapida successione⁵, Deriu parla di un sapere performativo come *embodied knowledge* o “sapere in azione” e propone un neologismo pregnante in proposito, *performatico*, introdotto da Diana Taylor, a cui spetta quella distinzione tra *archivio* e *repertorio* cui ho fatto allusione in precedenza e che lo stesso Deriu riprende e rilancia:

Considerando le performance come vitali “atti di trasmissione”, ovvero un sistema di apprendimento, immagazzinaggio e trasmissione del sapere sociale, i Performance Studies consentono di espandere la nozione stessa di “conoscenza”, includendovi il “sapere incorporato” (*embodied knowledge*). (Deriu 2012: 217)

La distinzione decisiva qui – prosegue Deriu – non è quella fra oralità e scrittura, fra parola parlata e parola scritta, ma tra due elementi più comprensivi che agiscono a livello antropologico-culturale e che Taylor chiama appunto “archivio” e “repertorio”:

the *archive* of supposedly enduring materials (i. e. text, documents, buildings, bones) and the so-called ephemeral *repertoire* of embodied practice/knowledge (i.e., spoken language, dance, sports, ritual). (*Ibid.*)

⁴ Si tratta della versione italiana del saggio *Performance Remains* apparso originariamente in «Performance Research», VI, 2, 2001.

⁵ *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012; *Mediologia della performance. Arti performatiche nell’epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere, 2013.



Rispetto all'*archivio* – osserva ancora il nostro specialista –

il repertorio [...] è consustanziale alle risorse dell'oralità, con la quale condivide la natura dinamica e variabile ma non – come troppo spesso e imprudentemente si crede – impermanente. (*Ivi*: 218)

Fondamentale risulta, in proposito, la precisazione della Taylor:

Embodied memory, because it is live, exceeds the archive's ability to capture it. But that does not mean that performance – as ritualized, formalized, or reiterative behavior – disappear. Performance also replicate themselves through their own structure and codes. (*Ibid.*)

Stiamo parlando di ciò che Schechner ha definito *twice-behaved behavior* ovvero *restored o patterned behavior*; insomma, del *comportamento* o dell'*agire performativo*, dal momento che, sempre secondo Schechner, «performance significa mai per la prima volta, ma per la seconda fino all'ennesima volta» (*ivi*: 96). Di conseguenza l'*agire performativo* si fonda essenzialmente – come chiarisce ancora Deriu –

[sul]la capacità di condurre l'azione nel margine più o meno stretto ma densamente ricco di possibilità che si apre tra il preordinato (partitura, copione, testo notazionale, etc.) e il contingente inteso come l'occasione concreta e irripetibile di ogni singola esecuzione. (*Ivi*: 96-97)

2. LO STUDIO DELLA RELAZIONE TEATRALE E DELLO SPETTATORE: VECCHI PREGIUDIZI E NUOVE PROSPETTIVE

Ho cominciato cercando di definire nella maniera più comprensiva possibile l'oggetto della Nuova Teatologia, come l'insieme dei processi e delle pratiche che fondano e circondano il fatto teatrale. Non c'è dubbio comunque che al centro di questo oggetto stia, ovvero per dirla altrimenti che l'oggetto centrale della Nuova Teatologia sia, la *relazione teatrale* per eccellenza, quella che lega l'attore e il pubblico, e quindi, in definitiva, lo *spettatore* spesso, con l'insieme dei processi e delle pratiche ricettive che lo riguardano. In realtà questo per me è chiaro fin dagli anni Ottanta, cioè dall'epoca di *Semiotica del teatro* (1982)⁶ e del già citato *Capire il teatro* (1988).

Ciò non toglie che gli studi sullo spettatore e sulla relazione teatrale abbiano un po' segnato il passo a dispetto di inizi promettenti, anche se il recente giudizio di Gabriele Sofia mi sembra nel

⁶ È il caso di notare che, in questo volume, gli ultimi due capitoli erano intitolati “Verso una pragmatica della comunicazione teatrale” e “Il lavoro dello spettatore”.



complesso ingeneroso. Vale la pena comunque di citare l'incipit del suo libro, che individua brillantemente una specie di paradosso dello spettatore:

Se volessimo individuare un ubi consistam di quell'insieme di pratiche complesse e diversificate che chiamiamo teatro, questo sarebbe la ricerca della relazione con lo spettatore. Se c'è un campo in cui gli studi di teatro sono carenti, è proprio lo studio dello spettatore. (Sofia 2013: 19)

In ogni caso, è vero, nonostante la vasta bibliografia interdisciplinare accumulatasi su questo argomento negli anni, si ha ancora l'impressione che lo spettatore continui a sfuggire a ogni tentativo di costituirlo in oggetto teorico e di studiarlo scientificamente.

Ciò detto, ribadisco di non poter condividere quelle posizioni che tentano oggi di riproporre, rivista e corretta, la vecchia idea dell'esperienza dello spettatore come qualcosa di totalmente *effimero* e *ineffabile*, legato a un momento completamente irrecuperabile, perduto per sempre anche per colui che l'ha vissuto: infatti, anche questi potrebbe parlarne soltanto *dopo* come testimone, e dunque soltanto attraverso la mediazione inevitabilmente falsificante della (propria) memoria (cfr., ad esempio, Pustianaz 2012: 191-206.).

Ora, bisogna distinguere. Che l'evento teatrale, e quindi con esso quella relazione attore-spettatore che ne rappresenta il cuore se non l'essenza, siano in quanto tali irrecuperabili, perduti per sempre a dispetto di tutte le documentazioni e le testimonianze possibili, è qualcosa di ormai ovvio e banale. Lo abbiamo ribadito anche in questa sede, insistendo sull'importanza strategica e sui vantaggi, pure sotto tale profilo, del passaggio dall'evento ai processi e alle pratiche come oggetto di studio della Nuova Teatologia. Ma questa circostanza non impedisce in alcun modo di poter *studiare* questo evento, e dunque la relazione che esso istituisce e che lo costituisce, grazie alle coordinate storiche, socioculturali, antropologiche, biologiche etc., nelle quali esso si inserisce, grazie ai suoi *presupposti* (dalla parte dello spettatore: orizzonte d'attesa, abiti ricettivi, competenze, composizione socio-culturale, motivazioni; insomma, tutto quello che mi capitò di definire negli anni Ottanta «sistema di precondizioni ricettive», De Marinis 2008: 55-56) e grazie alle sue *conseguenze* a breve, medio e lungo termine, fra le quali citerei in primo luogo «la traccia che uno spettacolo lascia nella memoria e nell'esperienza soggettiva dello spettatore» (Sofia 2013: 24). In proposito, opportunamente Sofia ricorda che Fabrizio Cruciani in uno dei suoi ultimi interventi aveva sottolineato

come nonostante il teatro venga considerato solitamente un'arte effimera esso invece è durevole in quanto permane negli spettatori, nella loro esperienza e nella loro memoria. (*Ibid.*)

Chiosa più avanti lo stesso Sofia:

L'esperienza, nella sua indissolubile unità di elemento soggettivo e oggettivo, è il fine ultimo, l'unica cosa che "rimane" di uno spettacolo. (*Ivi*: 43)



Studiare i presupposti e le conseguenze dell'evento teatrale, cioè il passato e il futuro della relazione attore-spettatore, permette di avvicinarsi anche al suo *presente*, e dunque all'esperienza teatrale in quanto tale, di toccarla in qualche modo, anche se sempre in maniera asintotica, per così dire (De Marinis 2008: 54 e sgg.; 1985: 5-20; 1987: 100-114; 1987a: 57-74; 1989: 173-192).

Lasciamo ancora una volta la parola al nostro giovane teatrologo, che a sua volta mette a frutto, fra l'altro, l'impostazione della neurofenomenologia di Francisco Varela:

Generalmente, l'esperienza dell'attore, come quella dello spettatore, è sempre stata considerata una variabile troppo intima per costituire un "oggetto" di studio. Oggi, però, determinati studi nati proprio dalla collaborazione tra neuroscienziati e fenomenologi, considerano l'esperienza come un *sistema emergente*, imperscrutabile per via diretta, ma accessibile tramite l'indagine dei livelli di cui è composto e delle relazioni da cui emerge. [...]

Mettiamo in chiaro una cosa: gli stati emotivi, le epifanie, le scelte, gli accostamenti che lo spettatore può fare di fronte ad uno spettacolo, sono, nella loro quasi totalità, imprevedibili. Ma imprevedibile non è sinonimo di casuale. Studiare l'esperienza performativa dello spettatore non significa capire cosa lo spettatore pensa, o prova; significa piuttosto provare ad individuare i meccanismi intersoggettivi che permettono allo spettatore di costruire e godere di essa. (Sofia 2013: 35, 112)

È in questo senso che la Nuova Teatrologia, come dicevo, da tempo ha fatto della relazione attore-spettatore il suo oggetto teorico centrale. Ma oggi possiamo affermare che questa relazione rappresenta il vero e proprio banco di prova di una *embodied teatrology*, cioè di una teatrologia incarnata, nella quale anche il corpo dello stesso ricercatore, e dunque la sua soggettività, si trovino messi in gioco in qualche modo. Oppure potremmo parlare, rifacendoci ancora una volta al Varela citato da Sofia, di una teatrologia basata su di una *first-person methodology*, cioè una prospettiva in prima persona:

Ogni scienza della cognizione e della mente deve, prima o poi, fare i conti con la condizione ineludibile secondo la quale non abbiamo alcuna idea di come potrebbe essere il mentale o il cognitivo al di fuori dell'esperienza che ne abbiamo. (*Ivi*: 35)

Chiosa poco più avanti ancora Sofia:

Sia a teatro che nei laboratori neuroscientifici l'analisi scientifica non può escludere l'esperienza soggettiva. Il vero problema è *come* integrarla. (*Ivi*: 43)

Ormai può sembrare banale affermare che la relazione teatrale mette in gioco il corpo così come la mente, i muscoli non meno del pensiero, i sensi e i nervi almeno altrettanto dell'immaginazione e dell'emotività, e ciò sia per lo spettatore che per l'attore o performer. Tutto questo la gente di teatro lo sa da sempre ma molto meno, appunto, lo sanno la teoria teatrale e i



teatrologhi⁷.

In realtà, è solo nel corso del Novecento che la teoria teatrale ha cominciato ad assumere pienamente ed esplicitamente al suo interno la dimensione corporea dell'esperienza teatrale, da entrambi i lati della barricata, superando così i paradigmi disincarnati, logocentrici e culturologici, nella quale essa era stata imprigionata da Aristotele in poi.

Del resto, il ritardo che la teatrologia ha accusato nell'assumere il corpo e la corporeità all'interno del suo discorso teorico va messo in rapporto con il ritardo e le difficoltà che le scienze umane, comprese la semiotica, la linguistica e l'antropologia, hanno denunciato a lungo a proposito del corpo e della corporeità.

Quando parlo di ritardo e di difficoltà non mi riferisco tanto al corpo inteso come oggetto di studio ma penso soprattutto al corpo in quanto *sujet agent-patient* (per dirla con Greimas), meglio ancora, penso al corpo come *dimensione costitutiva* di ogni fenomeno culturale e sociale e in particolare di ogni esperienza estetica.

Oggi – sia chiaro – la situazione è profondamente cambiata e talvolta si potrebbe persino avere l'impressione di un'enfasi eccessiva posta sulle questioni del corpo, andando dalla biopolitica alla neuroestetica. In ogni caso, nozioni come *body-mind*, *embodiment*, *corporate knowledge*, *embodied knowledge*, *somatic societies* etc., dimostrano che ormai il corpo è diventato un vero protagonista (se non *il* protagonista) nel discorso teorico delle scienze umane e sociali⁸.

Particolarmente importante è stata la presa di coscienza che, non meno dell'attore, anche lo spettatore è provvisto di un corpo, oltre che di una mente e di una competenza enciclopedica e intertestuale, e che è con il suo corpo e nel suo corpo (in realtà, corpo-mente, corpo-memoria) che egli fa esperienza dello spettacolo, cioè lo percepisce, lo vive, lo comprende, gli reagisce (si potrebbe parlare, forse, di "tecniche del corpo", nel senso di Marcel Mauss, anche per il vero e proprio lavoro che lo spettatore compie in quanto tale a teatro)⁹.

In ogni caso, anche qui abbiamo a che fare con una verità nota da sempre, si può dire, alla gente di teatro ma alla quale la teatrologia è arrivata abbastanza tardi, in sostanza soltanto nella seconda metà del Novecento, grazie soprattutto agli esperimenti del Nuovo Teatro (Living Theatre, Grotowski, Brook, Odin Teatret, Open Theatre etc.), da un lato, e, dall'altro, grazie alle acquisizioni delle scienze umane, semiotica compresa, e delle scienze della vita.

In particolare, l'incontro fra il teatro e le scienze della vita si è sviluppato negli ultimi tre decenni per merito di una serie di importanti iniziative internazionali, spesso promosse proprio da

⁷ Cfr., anche per quel che segue, il capitolo "Corpo e corporeità a teatro: piccolo lessico portatile sulla relazione teatrale e dintorni", in De Marinis 2013: 73-88.

⁸ Per quanto riguarda l'ambito semiotico, cfr., per esempio, Fontanille 2004 (trad. it.: *Figure del corpo*, Roma, Meltemi, 2004); senza dimenticare i precoci contributi di Magli 1980 e, soprattutto, 1995. Per quanto riguarda la filosofia, nel senso più ampio del termine, si veda Marzano 2007. In ogni caso mi dichiaro completamente d'accordo con Triffaux (2011: 130), quando scrive, riferendosi fra gli altri ad Ariane Mnouchkine e a Pippo Delbono: «Affermare che il teatro è un'arte del corpo è ancora e ancora necessario».

⁹ Come ho avuto già modo di ricordare, oltre trent'anni fa il mio "trattato" di semiotica teatrale si chiudeva già con un capitolo dedicato fin dal titolo al "lavoro dello spettatore" (De Marinis 1982, cap. 7).



uomini di teatro, iniziative che hanno contribuito a far crescere la discussione e le ricerche sulle basi biologiche delle arti performative, le *performing arts*, al di là dei cliché e dei dogmi del relativismo culturale. Mi limiterò qui a ricordarne quattro: l'ISTA, International School of Theatre Anthropology, fondata da Eugenio Barba nel 1979; il progetto xHCA (Questioning Human Creativity as Acting), sviluppato a Malta, a partire dal 1995, da John Schranz, teatrologo e pedagogo teatrale, con la collaborazione preziosa di Ingemar Lindh (scomparso nel 1997) e degli scienziati cognitivisti Ricard Muscat, dell'Università di Malta, e Glyn Goodall, dell'Università di Bordeaux 2; l'Etnoscenologia, che nasce a Parigi, anch'essa nel 1995, per iniziativa di Jean-Marie Pradier; e infine i convegni romani dedicati al dialogo fra teatro e neuroscienze, promossi dal 2009 da Clelia Falletti e Gabriele Sofia, e giunti ormai alla loro quinta edizione¹⁰.

Per quanto riguarda le scienze della vita, e in specie le neuroscienze, il loro apporto si sta rivelando importante per indagare le basi (neuro)biologiche della relazione attore-spettatore, in particolare quelle "reazioni pre-interpretative" dello spettatore di cui si cominciò a parlare negli anni Ottanta nell'ambito dell'ISTA e degli studi di antropologia teatrale e forse troppo presto accantonate (cfr., in particolare, Savarese 1983: 42). Si veda, di recente, Clelia Falletti, secondo la quale

al pre-espressivo dell'attore corrisponde il pre-riflessivo dello spettatore, «quella modalità del comprendere che, prima di ogni mediazione concettuale e linguistica, dà forma alla nostra esperienza degli altri»¹¹.

Altrettanto interessante è la proposta, emersa di recente da più parti, di trovare posto, nella competenza dello spettatore a un "patrimonio motorio"¹² dal quale dipenderebbe l'entità dell'attivazione dei neuroni-specchio in uno spettatore, di fronte a delle azioni performative specializzate (mimo, danza etc.), e dunque la qualità stessa della sua comprensione motoria di quelle performance.

Ad esempio, si può agevolmente supporre che un danzatore classico, trovandosi di fronte a una performance di danza classica, sia capace – grazie a un ben più robusto "patrimonio motorio" al suo attivo – di produrre una comprensione di gran lunga migliore rispetto a quella di uno spettatore sprovvisto o quasi di conoscenze pratiche in proposito. E lo stesso discorso varrebbe, evidentemente, per un danzatore moderno di fronte a una performance di *modern dance*. Sofia nel suo libro recente riporta molti esperimenti empirici in proposito. Ma siamo poi davvero sicuri che una migliore comprensione motoria garantisca sempre una migliore comprensione intellettuale e una più intensa reazione empatica?

¹⁰ Su queste iniziative, sulle questioni teoriche che esse sottendono, e in particolare sulle basi biologiche delle arti performative, cfr. Bortoletti 2007; Sofia 2009; Falletti - Sofia 2011 e 2012; De Marinis 2011, in particolare i capitoli "Dal pre-espressivo alla drammaturgia dell'attore: saggio su *La canoa di carta*" e "Contro la distanza: verso nuovi paradigmi per l'esperienza teatrale".

¹¹ Falletti, *Lo spazio d'azione condiviso*, in Sofia 2009: 23. La frase fra virgolette proviene da Giacomo Rizzolatti - Corrado Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Cortina Editore, 2006.

¹² Faccio qui riferimento a una proposta avanzata da Verlinden, 2013: 179-191.



Evidentemente bisognerebbe evitare di passare da un riduzionismo di un certo tipo (cognitivista, logocentrico) a un altro di segno opposto (biologicistico). Tuttavia è diventato assolutamente necessario ripensare profondamente i modelli di competenza dello spettatore a disposizione, per fare molto più spazio al corpo e alla corporeità, cominciando magari proprio dal “patrimonio motorio” cui ho appena accennato, in quel “sistema teatrale di pre-condizioni ricettive” che avevo proposto un bel po’ di tempo fa.

Si tratta di un lavoro in gran parte ancora da fare. Ma in giro per il mondo esistono alcuni giovani teatrologhi molto ben attrezzati interdisciplinariamente. Sta a loro tentare!

Bibliografia

- Bortoletti, F. (ed.) (2007), *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, numero speciale di «Culture Teatrali», 16;
- De Marinis, M. (1982), *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani
- Id. (1985), *Toward a Cognitive Semiotic of Theatrical Emotions*, “Versus”, 41, pp. 5-20;
- Id. (1987), *Dramaturgy of the Spectator*, in «The Drama Review. The Journal of Performance Studies », 2, pp. 100-114;
- Id. (1987a) *Sociology*, in *Approaching Theatre*, eds. A. Helbo, J. Dines Johansen, P. Pavis, A. Ubersfeld, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, pp. 57-74;
- Id. (1989), *Cognitive Processes in Performance Comprehension: Frames Theory and Theatrical Competence*, in *Performance. From Product to Process*, ed. T. Fitzpatrick, Sydney, Frederick May Foundation for Italian Studies, pp. 173-192;
- Id. (2008), *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni;
- Id. (2011), *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher;
- Id. (2011), *New Teatrology and Performance Studies: Starting points Towards a Dialogue*, in «The Drama Review. The Journal of Performance Studies», 4, pp. 64-74;
- Id. (2013), *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni;
- Deriu, F. (2012), *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni;
- Id. (2013), *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere;
- Falletti C. - Sofia G. (eds.) (2011), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Editoria & Spettacolo;



- Idd. (eds.) (2012), *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Roma, Bulzoni;
- Fontanille, J. (2004), *Soma et séma: figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose;
- Guarino, R. (2005), *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, Laterza;
- Hastrup, K. (1995), *Passage to Anthropology: between Experience and Theory*, London & New York, Routledge;
- Id. (1995a), *Incorporated Knowledge*, in «Incorporated Knowledge: Mime Journal» (ed. T. Leabhart) Claremont, CA: Pomona College Theatr Department, pp. 2-9;
- Magli, P. (1980), *Corpo e linguaggio*, Roma, Editoriale L'Espresso;
- Ead. (1995), *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano, Bompiani;
- Marzano, M. (2007), *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF;
- Phelan, P. (1993), *Unmarked: the Politics of Performance*, New York, Routledge;
- Pustianaz, M. (2012), *La presenza dello spettatore*, in «Culture Teatrali» 21, (*On Presence*, ed. E. Pitozzi), pp. 191–206;
- Savarese, N. (1983), *Dizionario di antropologia teatrale*, Firenze, La casa Usher;
- Schneider, R. (2008), *Resti performativi*, in *B. Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, 1 (eds. V. Gravano - E. Pitozzi - A. Sacchi), pp. 13-30;
- Sofia, G. (ed.) (2009) *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Edizioni Alegre;
- Id. (2013), *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni;
- Triffaux, J.P. (2011), *Le double drame de la représentation*, in *Performance et savoirs*, (ed. A. Helbo), Bruxelles, de Boeck;
- Turner, V. (1993), *Antropologia della performance* [1986], Bologna, Il Mulino;
- Id. (2014), *Antropologia dell'esperienza* (ed. S. De Matteis), Bologna, Il Mulino;
- Verlinden, E. (2013), *Le corps du specta(c)teur de danse*, in *Interdiscipline et arts du spectacle vivant* (eds. A. Helbo - C. Bouko - E. Verlinden), Paris, Champion, pp. 179–191.