



DARIO TOMASELLO

RITO TEATRO PERFORMANCE MODESTA PROPOSTA PER UN RITORNO ALLE ORIGINI

What in theatre overcomes itself, is precisely the human being: the unique value of his presence here and now. There is nothing like that and this definitely distinguishes theatre from the so called 'mediascape'. Our proposal, in this essay, is, once again, to go back to the ritual origins of theatre in order to understand what is common between this aesthetic and the ethic human aspiration. It's clear, in this perspective, what we owe it to Turner and Schechner's work, but, beyond the cognitive turn simplification which seems to agree with these great scholars' attempt, we need to clarify how the rite is, essentially, something related to the notion of sacred vocation. It is impossible to deny this difference - though, diachronically, theatre, at its best, always tries to glean it again.

L'idea di dimostrare una specificità epistemologica del teatro ravvisata ancora oggi come problematica, specialmente nella storia culturale di una nazione come la nostra fortemente radicata nella sua fondante specificità letteraria, potrebbe forse essere abbandonata nel libro dei sogni di una generazione impegnata piuttosto a individuare ciò che distingue un *mediascape*¹ sempre più pervasivo dalle cosiddette arti dal vivo².

In un contesto, infatti, in cui sembra che queste ultime debbano difendere il proprio territorio o addirittura rinegoziarne continuamente forme e stilemi alla luce della supremazia dei media, (con tutto ciò che essa concerne in termini culturali, cognitivi, e persino politici), rivendicare una specificità dell'*unicum* teatrale, in quanto mero genere artistico, potrebbe significare sancirne la definitiva estinzione. Il dato diventa persino più allarmante, qualora se ne assuma il rilievo in

¹ Come si sa, *mediascape* è definizione fortunatissima di Arjun Appadurai (1996).

² Si tratta, peraltro, di una dizione transitata sapientemente nel titolo della laurea magistrale del DAMS di Bologna ("Discipline dello spettacolo dal vivo") e oggetto, in tempi recenti, della ironia stucchevole e a aggressiva di un quotidiano nazionale (C. Zunini, *Yoga, droni e videogiochi caccia alle lauree pazze per attrarre gli studenti*, «La Repubblica», 11 novembre 2014, p. 25). Si tratta di un attacco che rivela il preoccupante livello di incomprensione generale delle cose a cui si è giunti nel violento clima censorio della cultura mediatica del nostro paese, oltre all'indifferenza che domina sovrana rispetto alla legittimità degli studi teatrali. All'articolo in questione ha comunque risposto prontamente, uno dei più importanti studiosi italiani, nonché coordinatore del corso di laurea, Marco De Marinis: «C'è da restare sconcertati, a dir poco, per la superficialità e la malevolenza che sembrano animare l'articolista. Ma lo sappiamo, indignarsi un tanto al chilo contro le presunte malefatte degli universitari, e in particolare dei famigerati "baroni", è oggi un esercizio facile, che funziona sempre nel nostro Paese. Basta sparare nel mucchio senza nemmeno il bisogno di informarsi e documentarsi decentemente [...] il teatro italiano [...] nonostante i problemi e le difficoltà, rappresenta un settore vitale della nostra cultura, che occupa decine di migliaia di persone, e alcune di queste, guarda un po', provengono proprio dai nostri corsi di studio "bizzarri" ed "eccentrici"», <http://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/news/1334-lettera-a-repubblica.html>



termini prettamente autoreferenziali, secondo un connotato accademico che rischia di esaurirne le potenzialità, in modo definitivo, nella produzione di un discorso tautologico sulla storiografia indirizzato ad un mero fine autocelebrativo.

È arrivato, forse, il momento di reinserire il teatro in un discorso complessivo che riguardi le arti della performance, a partire dalla loro origine rituale (chiarendo tuttavia, come si vedrà, le debite differenze con essa), per verificare dentro, ma soprattutto oltre, il fatto artistico, una loro insostituibilità di più ampio respiro, una irriducibilità che è parte della loro irriproducibilità, del loro sfuggire alle maglie cogenti della rete mediatica³.

C'è qualcosa nel teatro che supera infinitamente il teatro e cioè l'uomo: l'esserci inesorabile dell'uomo, qui ed ora.

Questo dato torna a riproporre la sua luminosa evidenza, proprio oggi che la specificità teatrale è messa a dura prova dal confronto con la *mediasfera* pervasiva e onnipresente che sembra censurare ogni possibilità autentica di esperienza e di messa di un questione del dato basilare della nostra umanità come istanza di consapevolezza performativa.

È tempo, forse, che torni alla ribalta la ricerca di un minimo comun denominatore nelle azioni che determinano questa istanza e che, diacronicamente, sono state riconosciute in una distinzione sempre più marcata tra "rito, teatro e performance". Una distinzione che, alla luce anche di un certo riduzionismo di stampo cognitivista, sembra sempre più assottigliarsi: «Following continuity theory, we can anticipate that play, performance, and ritual probably emerged out of each other, but how and in what order remain to be discovered. Further, the theory suggests that there are likely to be differences as well as continuities among these categories, but the differences may not be ontological ones» (McConachie 2001: 33-50). Tuttavia, se formalmente il minimo comun denominatore risiede appunto nella *performance* come categoria onnicomprensiva e più adatta al carattere multiforme delle azioni, estetiche ed etiche, dell'uomo contemporaneo⁴, è dal punto di vista ontologico che la questione rito/teatro/performance presenta aspetti problematici e offre altresì un ventaglio piuttosto ampio di differenze. Differenze che permangono, nonostante al rito sia ascrivibile una vocazione umana alla teatralità, destinata, come Schechner di recente ha ribadito (nella sua rivisitazione dei "Points of contact" tra teatro e antropologia⁵) e come il solo Deriu

³ Su questo punto si è concentrata la riflessione acutissima di Fabrizio Deriu (2013) che, a differenza di quanto si tenta di fare nel presente studio, ha proposto un'audace "mediazione" tra arti performative, o "performatiche" come lui amerebbe dire, e media.

⁴ «Di conseguenza ritengo conveniente e produttivo abbandonare l'annosa questione circa la posizione del teatro nella società dello spettacolo, e adottare un diverso quadro teorico di riferimento che ha al suo centro la categoria, feconda quanto al contempo problematica e perfino contraddittoria, di performance. Il termine intende da una parte designare i fenomeni e i processi che sono oggetto di studio (con un ampliamento del campo rispetto al territorio più circoscritto di ciò che denominiamo "teatro", e al contempo una attenzione non superficiale nei confronti delle performance tecnicamente mediate); dall'altra parte costituisce la "lente teoretica" che consente di osservare e analizzare eventi, generi e pratiche artistiche di diverse specie in ciò che hanno di costitutivamente simile», Deriu 2013: 10.

⁵ Schechner 2015: 158-182. Un'idea, peraltro, ormai pienamente assimilata e rilanciata dalla scuola schechneriana: «performance constitutes a repertoire of embodied knowledge, a learning in and through the body, as well as a means of creating, preserving and transmitting knowledge», Magnat 2014: 35.



coraggiosamente in Italia si ostina a rievocare⁶, ad inscrivere nella performatività il terreno sperimentale di una ricerca della conoscenza.

Tuttavia, il rito è di origine divina, non umana, e sancisce il riconoscimento, nell'uomo, della propria origine divina, non umana. È un'incursione del divino nell'umano che può realizzare il ricostituirsi di quella unità sintetica, appagante, felice⁷.

Il teatro, specialmente nelle sue forme attuali e financo negli esiti contrassegnati dalla ricerca di un'essenzialità rituale, ha rappresentato, soprattutto nelle sue fasi di più prepotente sperimentazione, un tentativo di ricollegarsi a questa fonte perduta⁸. Anzi, esso rappresenta il tentativo più vistoso di reperimento di questa origine in un mondo moderno dominato dal dissolversi dell'esperienza, spesso mascherata da interpreti deleteri sotto le mentite spoglie di una nuova forma di esperienza. Ciò non toglie che si tratta, comunque, solo di un tentativo.

Cosa trapela, allora, dal carattere approssimativo di quello che è solo un tentativo? E quanto conta la consapevolezza e l'intenzione di chi lo manifesta?

Quanto una lettura a posteriori, magari viziata ideologicamente dagli eredi di una stagione prima festosa e poi plumbea (responsabile di un ulteriore scivolamento verso il nonsense del presente), abbia potuto condizionare il giudizio sul teatro come parodia e movimento di liberazione dell'uomo dall'*establishment*, anche religioso, a vantaggio di una malintesa idea del sacro, è facile intuirlo.

Certo, di mezzo ci sono decenni di letture fuorvianti (dentro e fuori il dibattito teatologico) della categoria del sacro: Girard su tutti, per citare un caso paradigmatico, assunto a ulteriore fortuna grazie all'equivoca strumentalizzazione, in chiave presuntivamente anticipatoria dei "neuroni-specchio", della sua idea del cosiddetto "desiderio mimetico"⁹.

⁶ «In my view, theatre, music, and dance as performing arts constitute the most important Spielraum – cultural or play «space» – for these «leaps» in our cognitive past. Every time we play a pièce on a stage, sing a song, dance or play a musical instrument, we dive through the inner layer of our cognitive skills», Deriu 2015: 269.

⁷ «È importante far subito notare che la presenza dei riti costituisce un carattere comune di tutte le istituzioni tradizionali, di qualsiasi tipo siano, tanto exoteriche quanto esoteriche, assumendo questi termini nel loro significato più ampio come da noi già fatto in precedenza. Tale carattere è una conseguenza dell'elemento "non-umano" essenzialmente implicato in simili istituzioni, giacché si può dire che i riti abbiano sempre come fine il mettere l'essere umano, direttamente o indirettamente, in rapporto con qualcosa che oltrepassa la sua individualità e appartiene ad altri stati di esistenza [...]», Guénon 1996: 130.

⁸ «Quel che conta è valersi di mezzi sicuri per rendere la sensibilità capace di percezioni più sottili e più approfondite: è questa la ragione d'essere della magia e di quei riti di cui il teatro è semplicemente un riflesso», Artaud 1969. A tal riguardo cfr. Attisani 2012; De Marinis 2012.

⁹ Interessante, da questo punto di vista, che, pur con rispettosa cautela, una decisa presa di distanza dalle teorie girardiane sia venuta proprio dal "padre" della scoperta dei neuroni-specchio, Giacomo Rizzolatti, il quale, recentemente, in un libro-intervista, alla rievocazione girardiana, non priva di ammirazione, del proprio interlocutore («Mi ha sempre affascinato quello che René Girard sostiene in merito a ciò che lui chiama "desiderio mimetico". Ossia quella condizione antropologica che si verifica quando io comincio a desiderare quello che stai desiderando tu»), ribatte: «Ci sono intellettuali i cui scritti sono interessanti, direi "intriganti" (se questo termine esistesse in italiano e non fosse una deformazione dell'inglese), ma che in realtà, accanto a spunti notevoli, ne presentano altri discutibili [...] è difficile essere d'accordo con Girard [...] quando sostiene che noi imitiamo l'altro perché desideriamo raggiungere l'oggetto che l'altro desidera. Questo può avvenire in certe condizioni, ma non in altre. I desideri delle persone che



Da questo punto di vista, conta molto capire come inquadrare l'idea di relazione che, con troppa fretteolosità e omettendo il nodo della questione ontologica, rischierebbe di assimilare l'esperienza teatrale e quella propriamente rituale. Essa cambia se, infatti, la si misuri in una dimensione orizzontale o verticale.

La relazione con l'altro non è necessariamente la relazione con l'Altro. Ma può esserlo:

Si può dire, in linea generale, che il teatro sia un simbolo della manifestazione, della quale esprime nel modo più perfetto possibile il carattere illusorio; e questo simbolismo può essere considerato vuoi dal punto di vista dell'attore, vuoi da quello del teatro stesso. L'attore è un simbolo del «Sé», ovvero della personalità, manifestantesi attraverso una serie indefinita di stati e di modalità, i quali possono essere riguardati come altrettante parti diverse. (Guénon 1996: 224-225)

Il teatro, in quanto azione codificata è illusione nella misura di una messa in gioco della realtà. La Realtà per ri-velarsi, si maschera, si mette in gioco. In questo processo, se esiste una *deminutio*, essa si deve solo a un punto di vista mondano, giacché la manifestazione non può esaurire l'essenza della Realtà, né sottrarle alcunché.

Ecco che l'intenzione, la "Presenza" come ricerca, lo spazio e la relazione con i propri compagni compongono una campitura determinante. Il problema è precisamente di prospettiva, ovvero della direzione dello sguardo che s'indirizzi alla verticalità della relazione chiamata in causa dal rito:

Il culto si comprende considerandolo *dall'alto in basso*, e non dal basso in alto. E se prendessimo un ascoltatore che non ha mai avuto parte, nel modo più assoluto, alla vita del culto, uno che non ha la benché minima esperienza personale né tanto meno l'esperienza degli avi che, seminata in lui, gli scorre nel sangue, e che non ha potuto trarre qualche anticipazione di tale esperienza nemmeno dall'arte, se trovassimo cioè un tale mostro che non abbia nulla di umano e per il quale il culto non esista in alcun modo nella sua vitale concretezza, allora tutto il nostro parlare con lui sarebbe senza dubbio vano ed egli sarebbe del tutto sordo alla filosofia del culto [...] (Florenskij 2016: 116)

Il teatro, allora, non è solo un fenomeno culturale ma è parte costitutiva di una vocazione antropologica alla Rappresentazione e alla comprensione di questa vocazione dell'uomo:

[...] possiamo dire che il teatro è un'immagine del mondo: sia l'uno che l'altro sono propriamente una «rappresentazione», poiché il mondo stesso, il quale non esiste se non come conseguenza ed espressione del Principio, da cui dipende essenzialmente per tutto quel che è, può essere inteso come un simbolo, al suo livello, dell'ordine principale, e tale carattere

stimiamo ci possono certamente contagiare, ma non necessariamente questo spinge alla violenza, come ritiene Girard», Rizzolatti e Gnoli 2016: 177-178.



simbolico gli conferisce inoltre un valore superiore a quello che esso non abbia di per se stesso, perché è in simile modo che partecipa di un grado di realtà più elevato. (Guénon 1996: 225)

Il *cognitive turn*, se non altro, ha avuto la funzione di riportare il baricentro del dibattito verso le questioni di principio¹⁰, fermo restando che del principio certi strumenti di esplorazione non possono che avere una visione rovesciata o addirittura parodistica. Ci si rende conto, con più pertinenza, come il rapporto tra rito, teatro e performance sia mal posto, soprattutto per quel che concerne l'ansia indagatoria del momento originario di queste espressioni. Si tratta di capire come il carattere rituale di certe azioni che costituiscono il nerbo, persino dell'attuale, prospettiva dei *Performance studies*, sia iscritto in una necessità dell'uomo di esprimere simbolicamente la propria appartenenza ad una realtà di ordine superiore¹¹.

Il rito, andrà ribadito, è un codice nella relazione tra umano e divino e in tal senso il problema dell'*inventio*, qualora se ne assuma la valenza etimologica consiste nell'individuare nell'essere umano di qualcosa di originario che non si è perduto del tutto ma che vive nella parte più profonda di sé.

Richard Schechner ha sostenuto (1988: 1-34) che la relazione, tra i rami inestricabili della genealogia di lungo corso del rito, abbia un carattere orizzontale, verificato nelle strutture sin troppo schematiche del ventaglio («the fan») e della rete («the web»), che includerebbe il rito stesso. Non si può essere d'accordo su questo punto: il rito sta certamente dentro la connessione profonda che lega gli aspetti distintivi della performance nella nostra epoca. Tuttavia, esso si colloca fatalmente al di qua di queste distinzioni e quanto più ne informa gli esiti, tanto più implicitamente vi si rivela come la fonte originaria e perduta di questa necessità antropologica di rappresentare e ritualizzare la propria condizione.

Quanto sia intrigante, benché vana (e forse intrigante proprio per questo), l'aspirazione alla scoperta di un "Ur-rito" o *Primal ritual* (come lo chiama Schechner nella sua disamina critica della Scuola di Cambridge), è presto detto. Indagare filologicamente la scaturigine rituale di ogni attività performativa si è dimostrato impossibile o comunque insoddisfacente. Farlo con gli strumenti forniti dall'etologia ha significato, ben presto, intrappolarsi in una gabbia tautologica in cui non si è mai aggiunto nulla alla mera verifica di un comportamento animale ritualizzato che comprende l'uomo in uno schema caro agli evoluzionisti. L'orientamento evoluzionista nelle sue concrete

¹⁰ Ed è stato probabilmente questo ad affascinarci, oltre ad averci tratti in inganno (d'altronde, la fascinazione e l'inganno lavorano in coppia), in un nostro primo, non così breve né giustificabile, attraversamento di questi insidiosi territori metodologici, cfr. Tomasello 2014 e 2014a.

¹¹ «Si potrebbe inoltre dire che i riti sono simboli "messi in azione", che qualsiasi gesto rituale è un simbolo "agito"; si tratta, insomma, solo di un altro modo di esprimere la stessa cosa, il quale pone soltanto più particolarmente in evidenza la caratteristica che il rito ha di essere, così come ogni azione, qualcosa che si sviluppa necessariamente nel tempo, mentre il simbolo, in quanto tale, può essere considerato da un punto di vista "intemporale". Secondo questo modo di vedere si potrebbe parlare di una certa preminenza del simbolo nei confronti del rito; senonché rito e simbolo non sono in fondo che due aspetti di una medesima realtà; e in definitiva questa realtà non è se non la corrispondenza che lega tra di loro tutti i gradi dell'Esistenza universale, cosicché, attraverso essa, il nostro stato umano può esser messo in comunicazione con gli stati superiori dell'essere», Guénon 1996: 142.



applicazioni così come nelle questioni di principio non ha dato e non potrebbe dare risposte persuasive sulle origini del rito.

Secondo il sistema di regole destinate a determinare un altro tempo, un altro spazio e un altro fine, che Richard Schechner riconosce al gioco al teatro e al rito, sembrerebbe inderogabile la distinzione tra queste pratiche e la cosiddetta “vita reale”. Tuttavia, a partire dal fatto che queste regole organizzano un mondo che è comunque implicito e costitutivo dell’uomo nella sua coscienza e nei modi attraverso cui essa organizza la realtà, potremmo chiederci legittimamente cosa sia la “vita reale”, e forse con maggiore modestia e prudenza proporre il quesito per cui se l’uomo vive rappresentandosi e *performando* questa rappresentazione, esiste una vita reale al di fuori di questa umanissima prerogativa?

«Why can't all life be a game?», si è chiesto, retoricamente, Schechner¹², indovinando nel paradigma performativo una sintesi funzionale¹³ al divario turneriano tra liminale e liminoide:

Nelle società moderne, complesse, i due generi coesistono in una sorta di pluralismo culturale. Ma il liminale che sopravvive nell’attività delle chiese, delle sette e dei movimenti, nei riti iniziatici dei club, delle confraternite, delle logge massoniche e di altre società segrete ecc., non ha più una portata universale. Altrettanto ne sono privi i fenomeni liminoidi, che di solito sono generi di svago quali l’arte, lo sport, i passatempi, i giochi ecc. [...] Tuttavia molte persone sentono ancora il liminoide come più libero del liminale, una questione di scelta e non di obbligo. Il liminoide assomiglia a una merce – e in realtà spesso è una merce, che si sceglie e per la quale si paga – più del liminale, che suscita sentimenti di fedeltà ed è collegato all’appartenenza, o all’aspirazione all’appartenenza, dell’individuo a qualche gruppo dotato di una forte coesione interna. Si *lavora* al liminale, si *gioca* con il liminoide. (Turner 1986: 104)

Nonostante la dimensione performativa sia condivisa, il rito non è assimilabile al gioco. In alcun modo, la dimensione verticale e il rispetto delle gerarchie che lo connotano può essere paragonato alle molteplici varianti trasgressive del gioco¹⁴. Affrontare questo discorso, tuttavia, ci porterebbe troppo lontano e forse sarà il caso di riprenderlo ancora, sebbene in altra sede.

¹² Ivi: 11. Sulla natura cognitiva e performativa del gioco, tra gli altri, cfr. Bateson 1977; Fagen 1995.

¹³ «In business, sports, and sex, “to perform” is to do something up to a standard – to succeed, to excel. In the arts, “to perform” is to put on a show, a play, a dance, a concert. In everyday life, “to perform” is to show off, to go to the extremes, to underline an action for those who are watching. In twenty-first century, people as never before live by means of performance», Schechner 2006: 28.

¹⁴ Schechner si ostina, invece, in questa idea: «Una teoria coerente del gioco dovrebbe asserire una serie di cose: che gioco e rituale sono complementari, in quanto comportamenti umani fondati su basi etologiche che negli esseri umani persistono integri lungo tutta la vita; che il gioco crea i suoi conflitti e i suoi domini (permeabili): realtà multiple che sono sfuggenti, porose, piene di bugie e di inganni creativi; che il gioco è pericoloso e che, stando così le cose, i giocatori hanno bisogno di sentirsi sicuri per poter iniziare a giocare; che i pericoli del giocare vengono spesso travestiti o nascosti col dire che il gioco è ‘divertente’, ‘volontario’, una ‘attività di svago’ o ‘effimero’ – mentre invece il divertimento, quando c’è, sta nel giocare col fuoco, nell’andare oltre il proprio limite, nell’invertire le procedure e le gerarchie accettate», Schechner 1999: 198.



Il problema, per noi, è dunque principalmente rappresentato dal fatto che, fermo restando il carattere sintetico della nozione di performatività, comune al teatro e alla teatralità rituale, giusta la distinzione turneriana tra *liminale* e *liminoide* (capace di confermare la sua efficacia nel tempo), non si può fare a meno di notare che il rito rimane altra cosa rispetto a ciò che pretende di surrogarne gli effetti, mercificandone i contenuti. Come, d'altronde, lo stesso Turner rileva quando afferma che «dove il rito fu soppiantato dall'individualismo e dal razionalismo, l'esperienza del flusso si trasferì principalmente nei generi di svago: arte, sport, giochi, passatempo etc.» (1986: 110).

Tuttavia, quanto sia attingibile l'esperienza del flusso in circostanze quali quelle rappresentate dalla modernità e, soprattutto, dalla postmodernità è domanda retorica destinata a produrre molta frustrazione e numerosi fraintendimenti per chi voglia provare a rispondervi.

Molta della ricerca schechneriana si è sviluppata a partire dal tentativo coraggioso di perlustrare l'orizzonte poco nitido sottinteso a questo interrogativo. Quanto avrà pesato, nel percorso schechneriano, la necessità di far coincidere i risultati di una ricerca sul campo con gli obiettivi di fondo della propria ricerca artistica, con gli esiti della costruzione di un nuovo, plausibile, teatro occidentale¹⁵?

Se non altro in questa prospettiva, quello che si rileva è l'onestà di fondo di chi sia giunto, attraverso la pratica, ad un interesse relativo alla funzione originariamente teatrale del rito. Non è un caso, d'altro canto, che, come in ordine ad un peccato originale da spiare, gran parte della plethorica letteratura scientifica, ormai attestatasi da gran tempo intorno alla dizione onnicomprensiva di *Ritual studies*, abbia finito per ragionare sempre più spesso sul discrimine capzioso tra teoria e pratica nel/del rituale¹⁶. Un discrimine, come si avrà modo di ripetere, destinato a generare una confusione, persino perniciosa, in qualche caso. È per tale motivo, forse, che alcune delle conclusioni più rilevanti di questa indagine, nell'opera di uno studioso considerato riferimento

¹⁵ «Theatrical transformation appears to be of only two kinds: 1) the displacement of antisocial, injurious, disruptive behavior by ritualized gestures and displays, and 2) the invention of characters who act out fictional events or real events fictionalized by virtue of their being acted out (as in documentary theater or film or Roman-type gladiatorial games). These two kinds of transformation may occur together, but in the mix usually one is dominant. Western theater emphasizes characterization and the enactment of fictions; Melanesian theater emphasizes the displacement of hostile behavior. Theaters that balance the two tendencies – examples can be found in Asia, native America, medieval Europe, Africa, and some western experimental performances – offer, I think, the best model for the future of the theater», Schechner 1999: 106.

¹⁶ «Despite the differences among historians of religion, sociologists, and anthropologists, their theories of ritual all similarly function to resolve the complex problems posed by an initial bifurcation of thought and action», Bell 2009: 6; Non a caso, nell'anno di uscita del fortunatissimo saggio della Bell, il 1992, veniva pubblicato anche il volume di Jonathan Z. Smith. Curioso appare come ci sia stato chi, di recente, nel marasma delle formule critiche in voga, abbia ricondotto la prospettiva della Bell alla definizione di *habitus*: «Bell's theoretical concepts – like ritual sense, ritual mastery, embodied strategies, and so on – are based implicitly or explicitly on Bourdieu's work, and in particular on his central notion of habitus», (Quack 2010: 176). E questo, nonostante la Bell, pur non potendosi esimere dal riepilogare tutte le voci anche effimere del panorama contemporaneo, abbia espresso i suoi dubbi sull'ambiguità di questa formula: «Bourdieu's presentation of the notion of habitus is not very clear. Sometimes it sounds like the principle of practice; at other times, it is more like one end of a spectrum of forms of objectification on which more explicit cultural schemes, such as law, take up the other end», Bell 2009: 148.



fondamentale in materia, nell'incomprensione totale dei livelli più alti cui effettivamente il rito dà accesso, diano contezza solo dell'«efficacia» della dimensione «occulta», senza riguardo alcuno per gli aspetti inferi che essa manifesta: «The efficacy of ritual derives [...] from the “the occult”. The “occult” differs from the patent, in that the patent can be known in the last resort by sensory experience, and it conforms to the regularities of material cause. The occult cannot be so known and does not conform» (Rappaport 1979: 178).

Che in queste affermazioni ci sia inconsapevolezza, nulla toglie alla loro portata ambigua e fuorviante. Niente che sia al di là delle nostre possibilità corporee, infatti, ad un certo livello di ordine universale che il rito intercetta, può esserne veramente “difforme”. Giacché la regolarità delle cause materiali di cui parla lo studioso non risiede in una dimensione materiale, ma proprio in quella dimensione spirituale che la supera. Viceversa la difformità cui egli allude, in senso “occulto”, riguarda proprio quella dimensione infera che tende ad un sovvertimento del carattere regolare di quella integrità di principio al quale l'essere umano tende per natura.

A differenza di una performance teatrale o di un dramma sociale rilevabile nella vita quotidiana, il rito deve essere sempre trasformativo¹⁷, quale che sia l'intensità che lo caratterizza perché ciò che chiama in causa è una presenza dall'alto che è la ragione primaria del rito stesso. In questa forma di *visitazione*, c'è dunque un'operatività che si impone all'officiante, un impegno nell'abbandono, una vigilanza che segna un confine molto netto con l'estasi di carattere puramente mistico. Un confine, come si è visto dotato di ambiguità e pericolosità, che nemmeno Turner, nonostante la sua sensibilità profonda capace persino di aggirare le secche dei condizionamenti dello strutturalismo, era più in grado di cogliere, dal momento che, in un suo saggio, accomuna esperienze occidentali dichiaratamente mistiche ed esperienze orientali di carattere iniziatico, ascrivendo curiosamente queste ultime addirittura ad una fenomenologia poetica:

Si potrebbero porre in rilievo le somiglianze particolareggiate tra i fenomeni liminali di ogni genere. Ma concluderò richiamando l'attenzione sul fatto che certi attributi culturali di uno status considerato inferiore acquistano un significato di *communitas* come attributi di situazioni liminali o di persone liminali. Questo accenno posto sul simbolismo della debolezza e della povertà non è limitato alla contro-cultura. [...] Ciò che ho in mente è il valore simbolico del 'pover'uomo' o *harijan* della religione, della letteratura e della filosofia poetica [...] di quella povertà che è chiamata 'la poesia della religione' e di cui San Francesco, Angelo Silesio, i poeti sufisti, Giolal ad-Din Rumi e Al-Ghazali e il poeta Virasaiva Basavanna erano i melodiosi trovatori e menestrelli. (Turner 2003: 73 e 77)

D'altra parte, la performance nei cosiddetti “rituali secolari”, in quanto surrogato dell'operatività del rito, e dell'efficacia che ne consegue, può essere solo di carattere trasportativo, anzi, se ci si passa il termine, *ipertrasportativo*, con l'ulteriore frustrazione di una partecipazione

¹⁷ «Il rito per me – riprendendo una definizione di Ronald Grimes – è una «performance trasformativa che rivela importanti classificazioni, categorie e contraddizioni dei processi culturali», Turner 1986: 149. Ronald Grimes ha dedicato, non senza le contraddizioni e gli equivoci già rilevati in altri autori, la sua intera produzione scientifica al rituale ed è considerato uno dei “pionieri” dei *Ritual studies* (1982; 2014).



tendenzialmente passiva che sottrae chi partecipa al teatro gioioso della presenza, conducendolo allo spettacolo triste dell'assenza, o ancora, trasportandolo dalla visione diretta (teatro) allo sguardo filtrato (spettacolo).

Lo spettacolo, negli esiti della propria riproducibilità (cinematografica; mediatica), è sublimazione della morte di cui i media sono i celebranti; il teatro è, o è stato nei suoi esiti migliori, sublimazione della vita, i cui celebranti sono i corpi.

Perché quella dello spettacolo riproducibile non è una visione diretta? E perché esorcizza la morte nell'illusione di una conservazione eterna di una *tranche de vie*?

Perché la visione diretta non può essere che visione dal vivo, irripetibile e rischiosa, che non esorcizza la morte, anzi la chiama continuamente in causa, piuttosto che estinguerne l'inesorabilità in una coazione a ripetere illusoria e necrotica.

Per lo stesso motivo, il teatro esorcizza la vita, non riproducendola ma accostandovisi con un'opzione che rivendica, come la vita, il suo essere transeunte, ma con un di più di tecnica che richiama ancora una volta la ripetizione del rito che, in quanto *restored behaviour*¹⁸ ha un coefficiente di paradossalità e imprevedibilità capace di liberarlo dalle eventuali cadute nel gioco effimero della conservazione dell'istante¹⁹.

Se il cinema, insieme all'uomo, rende il mondo apparentemente *visibile*, come aveva detto Béla Balázs (1922) il teatro lo rende, forse, nuovamente *vivibile*, spostando l'accento proprio sull'invisibilità, su ciò che non si può vedere, su ciò che non si può dire.

Laddove l'utente mediatico può vedere tutto e sentire tutto proprio perché non ha il fastidio di provarlo, l'*attore* (inteso nel suo senso più ampio, non meramente teatrale)²⁰ conosce quello che

¹⁸ «Restored behavior is the key process of every kind of performing, in everyday life, in healing, in ritual, in play, and in the arts [...] Restored behavior includes a vast range of actions. In fact, all behavior is restored behavior – all behavior consists of recombining bits of previously behaved behaviors», Schechner 2006: 34-35. Cfr. Id. 1985: 35-116.

¹⁹ Esiste, nell'ambito della tradizione sapienziale islamica, un modo di definire coloro che attraverso il rito iniziatico, realizzano se stessi: *Ibn-ul-waqt*, ovvero figlio dell'istante con diretto riferimento a vivere nella presenza del rito la fugacità, la bellezza e l'irripetibilità del momento: «The term is found in the famous aphorism, al-sufi ibn al-waqt, "The Sufi is the son of the moment". However, this aphorism implies a certain passivity on the part of the traveller, and in this chapter the Shaykh explains that the Sufi should rather be *sâhib al-waqt*, "the owner of the moment". At the beginning of the chapter, he defines waqt in terms of the standard understanding as "That through which and upon which you are in the time of the state"(25). Here by "state" (*hâl*) he means the situation at the moment, the actual situation of the thing at the time in question, which is this instant. In other words, the "moment" is what comes to you from God and defines your own situation at any given time. We could paraphrase this by saying that the "moment" is that which is present with you and with which you are present at the instant that divides the past from the future», Chittick 1996.

²⁰ «Acting, come tutte le parole 'semplici' anglosassoni, è una parola ambigua: può significare fare delle cose nella vita quotidiana, oppure eseguire una performance sulla scena o in un tempio. Può aver luogo in circostanze ordinarie o straordinarie. Può essere un modo di operare o di muoversi, come l'azione di un corpo o di una macchina: oppure può essere l'arte o professione di recitare nei drammi. Può essere il massimo della sincerità (l'affidarsi dell'io a una linea d'azione per motivazioni etiche, magari per raggiungere la propria 'verità personale') o il massimo della finzione, quando si 'recita una parte' per nascondere qualcosa o per dissimulare», Turner, 1986, p. 183. Inutile dire quanto queste riflessioni di Turner, contenute non a caso in un capitolo intitolato *La recitazione nella vita quotidiana e la vita quotidiana nella recitazione*, debbano al lavoro di Erving Goffman (1969).



non si può vedere, che non si può ascoltare, proprio perché lo prova. In questa distinzione pesa anche un diverso senso del tempo, votato alla dilatazione nell'azione attoriale. Portando all'eccesso il sentimento dell'invisibile, il senso della presenza dell'attore rivela l'impossibilità per il corpo, in quanto *medium*, di rendere il teatro un *medium*²¹. Il corpo dell'attore si fa limite e ci ricorda nel momento cruciale del suo essere in gioco, del suo rappresentare secondo Guénon «un simbolo del “Sé”, ovvero della personalità, manifestantesi attraverso una serie indefinita di stati e di modalità», a quali forze esso sia esposto²².

È su questo limite che si gioca la partita più rischiosa e la *liminalità* indagata una volta per tutte da Victor Turner non è solo un dato sperimentabile nella vita sociale, ma un'evidenza ontologica del nostro stesso esistere, una coscienza del confine che noi stessi siamo, anche in quanto corpo.

La necessità cui questo limite ci richiama coincide con la sapienza di qualcosa che lo trascende, che ci trascende: «La gnosi 'conoscenza profonda', è altamente caratteristica della liminalità»²³. Così, se non è possibile rimuovere il corpo da una comprensione efficace, e forse salvifica, di cosa sia effettivamente questo *limen*, come purtroppo avviene ormai da molto tempo nella stagione della postmodernità digitale²⁴, occorre pure attribuirgli appunto quella caratura limitativa la cui oltranza va indagata non nella misura della trasgressione²⁵, ma in quella del rispetto di un ordine superiore che il rito anche etimologicamente manifesta²⁶. È un'idea che in Turner affiora come occasione troppo spesso sciupata, annegata nel retaggio di una formazione avvelenata dal vaniloquio sociologico di un modello come Durkheim²⁷.

²¹ Cfr. Deriu 2015: 59-65.

²² Realtà che l'antropologia ha spesso verificato, come del resto testimonia questa interessante riflessione di Palumbo sulla teatralità del potere in Sicilia: «Del resto, una simile immaginazione si fonda su, e rinvia ad, una complessa costellazione di idee su cosa significhi “agire”, “attore”, “agente” e, quindi, sul senso che “noi” attribuiamo al non essere attore, ma agito, al non essere in grado di controllare se stessi, e dunque all'essere agiti-da, all'essere posseduti, al non apparire responsabili delle proprie azioni e, quindi, al dimostrarsi irresponsabili, al non provare piacere, ma appunto al soffrire [...]», Palumbo 2009: 240.

²³ Turner 2003: 61.

²⁴ «La salvezza del nostro mondo, sempre più virtuale, è il corpo, in quanto primo principio di realtà [...] oggi l'Altro è il corpo», Bernardi 1996: 149-150.

²⁵ È interessante, da questo punto di vista, notare come persino un pensatore *à la page*, perfettamente integrato nella dimensione della modernità, abbia rilevato, in un pamphlet filosofico appena uscito, come il limite, inteso come mera trasgressione mondana e profana, sia stato colpevolmente superato da molto, troppo tempo. Per quanto, poi, non si riesca a capire quanto egli stesso sia consapevole, e dunque partecipe, di ciò che dice, le conclusioni che trae non possono che essere le seguenti (a dimostrazione di come a volte, agli uomini coscienti o meno della propria condizione, basti una mera constatazione del degrado cui siamo giunti): «Il punto è che – una volta usciti dai binari della tradizione [in minuscolo, sic], in base ai quali è la trasgressione stessa a dettare la misura dello scarto rispetto alla norma – non si può più contare né su saldi punti di riferimento, né su netti criteri di giudizio», Bodei 2016: 177.

²⁶ È questa la traduzione più corretta dell'originale dizione in sanscrito, come spiega Guénon (1995: 32): «[...] l'idea di misura è intimamente connessa con quella di “ordine” (in sanscrito *rita*), riferentesi alla produzione dell'universo manifestato [...]».

²⁷ Lo stesso Schechner aveva intuito quanto Turner nella sua ansia indagatoria stesse muovendo verso la ricerca di una dimensione, non diremmo pienamente metafisica, ma sia pure diretta ad un 'Altrove', forse di ambito superiore: «Sto



Certo, a giustificazione di Turner, c'è il fatto che per operare lo scarto decisivo e inoltrarsi nella vertigine di questa idea, bisognerebbe accettare il nodo contraddittorio che la stringe nella sfida delle sue inconciliabili antinomie.

Si tratta di quelle antinomie dell'intelletto che il corpo nelle sue pratiche performative verifica continuamente, quasi come condizione indispensabile del nostro essere qui e ora, sembrerebbe suggerire Pavel Florenskij (2016: 122):

L'attività che andiamo cercando è la condizione trascendente sia di ogni attività dell'intelletto sia dell'intelletto stesso. Per esistere, infatti, l'intelletto deve far leva su un'antinomia viva e su questa mantenere il suo equilibrio. Altrimenti l'equilibrio si perde immediatamente e l'intelletto, in maniera incomprensibile ma inevitabile, imputridisce, si corrompe e brucia nel fuoco della geenna [ovvero della separazione, aggiungiamo noi] L'attività antinomica dell'intelletto non è solo di per sé auspicabile, ma risulta tragicamente necessaria quale condizione per rendere possibile tutta la vita, in tutte le sue componenti.²⁸

La condizione trascendente è per eccellenza la condizione del rito e, almeno finché siamo vivi, essa non esclude le antinomie dell'intelletto, anzi le attraversa, si potrebbe dire, in una teatralità che appartiene propriamente alla dialettica del Sé che manovra le sue maschere e attraversa i suoi svariati stati.

In questo senso, il teatro e, più ancora, ciò che ne rappresenta la componente essenziale, ovvero l'attore, può insegnare, in quanto codificazione precisa di un *frame* reperibile nella routine esistenziale, qualcosa di prezioso e di molto sottile alla nostra quotidianità.

Da questo punto di vista, già una campionatura di alcune riflessioni auto-esegetiche del solo teatro italiano del '900 potrebbe offrire un illuminante squarcio su come il mestiere vissuto dell'attore risalga, almeno secondo un certo coefficiente di profondità, alle origini rituali del teatro, al suo essere al di qua dello spettacolo, a manifestare la propria potenza in una dimensione latente, intima, non condivisa, se non da chi davvero lo viva e lo faccia:

dicendo ciò a cui Turner sarebbe probabilmente arrivato. Egli aveva capito che un organo di contemplazione – anche il cervello umano – non è capace di un autoesame assoluto. Il cervello impazzisce (o diventa misticamente confuso) se ha a che fare con troppi livelli di riflessività metastrutturale. Ma il cervello potrebbe o creare un organo esterno di pensiero o cercare attivamente di entrare in contatto con altri non-umani con i quali possa comunicare. Molti esperimenti vanno in questa direzione. Non vogliamo parlare solo con scimmie e delfini. Sembrerebbe che se gli uomini devono sopravvivere, il passo successivo sia la comunicazione con qualche altro dotato autenticamente di pensiero. In questo caso, il cinema e la letteratura popolare – la fantascienza – sono molto più avanti della scienza. Ma non della religione. Non è stato questo un progetto della religione fin dagli albori della storia umana? [...] Da questo punto di vista, l'ultima avventura di Victor Turner è un troppo che modella il suo desiderio di entrare in contatto con quegli altri con i quali noi uomini abbiamo la necessità di negoziare il nostro fato», Schechner, in Turner 1986: 71.

²⁸ Alla nota 8 della stessa pagina, Natalino Valentini, il curatore, afferma «L'antinomia è una delle categorie fondamentali del pensiero florenskijano. La logica di fede cristiana [di ogni fede e dunque di ogni rito autentico] si dona sempre nella sua paradossalità e ammette simultaneamente la presenza di due asserzioni che appaiono logicamente incompatibili ma ontologicamente necessarie. Ogni dogma di fede costituisce infatti il limite ideale del raziocinio, anzi «il dogma come oggetto della fede include necessariamente l'antinomia del raziocinio».



Il nostro maggiore godimento sai quand'è? Quando verso sera si arriva soli alla porticina degli artisti e si attraversano i corridoi bui si salgono le scalette appena illuminate per ritrovare i compagni che aspettano la prova. Sul palcoscenico ci sono pochi lumi, in mezzo alle grandi ombre oblique delle quinte, la platea è tenebrosa e deserta, i palchi sono come cuccette vuote. Non c'è altro che noi artisti, poveri attori e povere attrici, vestiti come tutti i giorni, con la sola compagnia del poeta che ha scritto l'opera che dobbiamo imparare. Siamo tra noi, senza estranei, senza intrusi e pensiamo soltanto al nostro lavoro e non già agli applausi di tutti quegli ignoti che le altre sere riempiono il teatro. In quei momenti mi sento come in famiglia e qualche volta ho l'illusione fanciullesca che siamo lì di nascosto tra quei pochi lumi, come per una cospirazione, una congiura, qualcosa di clandestino e di piacevolmente pericoloso. (Duse in Angiolini Robert 1988: 22)

La Duse esercita, con una perizia capocomicale (Simoncini 2011), il suo «segreto più profondo» (Schino 2008: 400), destinato ad alimentarsi nel buio umido e fecondo degli interstizi della vita teatrale, nello spazio liminale che sembra separare la vita reale dalla finzione e, invece, prepara quell'orizzonte in cui il mondo trova compimento e riscatto, laddove per Eduardo, nella sua confessione dell'attore sull'attore, sul valore del mestiere, il «baratro» diviene un abisso rassicurante in cui è meraviglioso perdersi, di là dal confine della realtà, proprio per ritrovarsi, alla fine, perfettamente salvi:

Sono le ventuno e trenta. Il pubblico si affolla davanti al botteghino. Fra un quarto d'ora avrà inizio lo spettacolo. Ecco l'unico istante, nel quale sento la responsabilità formidabile del mio compito: questa folla è anonima, sconosciuta, esigente. E mai come in questo istante io sono fuori, ancora completamente fuori del cerchio della finzione. Non mi sento ancora convinto di ciò che dovrò essere, fra qualche minuto, sul palcoscenico. Mi sento confuso alla folla e mi sembra che debba anch'io avvicinarmi al botteghino e chiedere un posto di poltrona, per assistere allo spettacolo. Fino a che la luce della ribalta non m'acceca con le sue piccole stelle luminose e il buio della sala non spalanca il suo baratro infinito, io non prendo, né so, né posso prendere il mio posto della finzione. I minuti inesorabili m'inseguono. E nella loro corsa mi prendono, mi travolgono, mi spingono verso la porticina del palcoscenico, che si rinchioda, sorda, alle mie spalle. La barriera è chiusa. Due tocchi al trucco. Il campanello squilla: la prima e la seconda volta. La tela si leva. Ecco le piccole stelle. Ecco il baratro. Ecco l'attore. (De Filippo 1959: 121)

Tutta la produzione eduardiana muove verso la definizione di una linea di svolgimento intima, ambiguamente ancorata, pur nello spettro ampio dei temi che affronta, allo sforzo di far circolare un messaggio interno alla compagnia. Il discorso eduardiano è sempre un discorso del teatro al teatro:

Puoi far teatro se tu sei teatro
perché il teatro nasce dal teatro
e quando è puro non consente giochi:



l'albero è uno e i frutti sono pochi²⁹.

Questa decisiva scoperta, mai fine a se stessa, è destinata a rappresentare il primo passo verso la consapevolezza del proprio come corpo come indice di una qualità relazionale che lo spazio scenico ospita nella misura di una sua caratura misteriosa, appartata, abbagliante. Da questo punto di vista, la performance *trasformativa*, con il suo coefficiente di pericolosità che sopravvive nel teatro, rende ragione di quell'attraversamento che, con un'allitterazione tautologica, si potrebbe definire il "misterioso mestiere"³⁰ dell'attore.

Leo De Berardinis in una memorabile intervista a Marco De Marinis intitolata, non a caso, *Intorno al superamento del teatro mediante il teatro*, pubblicata su «Acquario» nel 1986, testimonia come la natura pretestuosa del teatro o diventa una posta in gioco più alta sulla quale puntare la propria esistenza o è destinata a disperdersi nel momento fatuo dello *spettacolo*, della effimera rappresentazione.

«Io ho dentro qualcosa che va oltre lo spettacolo», dice appunto Leo/Totò in un istante tipico di *Totò principe di Danimarca* (1990), mentre ci ondola con arguzia sapiente dentro e fuori la rappresentazione, trascinando chi abbia il coraggio di seguirlo nella strettoia di quel confine capace di organizzare la messinscena come un incidente fatale. Un incidente che conta semmai come allucinato innesco, ma che in sé non può risolvere nulla, può solo proiettare, come nell'incipit platonico di *Novecento e Mille* (1987), un'ombra fuggitiva verso la ricerca disperata di quell'oltre che ci spaura ed è il solo vero teatro inseguito da sempre.

Da un certo punto di vista, queste testimonianze, meno fortunate forse della formula artaudiana e grotowskiana, mettono in crisi, o almeno in questione, la nozione fortunatissima della dimensione performativa dello spettatore (Sofia 2013, Mee 2015: 257-280.). Una nozione forse esageratamente enfatizzata oggi. Ciò che invece la tradizione grand'attoriale italiana suggerisce è che c'è molto più teatro laddove non ci sia spettacolo, laddove non ci sia spettatore:

Quando l'attore batte il tamburo,
tutti vengono a vedere lo spettacolo;
quando l'attore raccoglie gli oggetti di scena,
rimane da solo nella Sua felicità (Macauliffe 1909: 218-219)

²⁹ Eduardo 1985: 146. Anna Barsotti ha giustamente affermato, anche a partire da questi versi come dall'esperienza di Eduardo trapeli «il senso di un rapporto privilegiato, che diventa via via esclusivo sul piano biografico-artistico: guardare e vivere la vita *sub specie theatri*», Barsotti 1995: XI.

³⁰ Sulla "parentela" etimologica tra 'mestiere', inteso come ufficio svolto al suo grado più nobile e conforme alla natura degli esseri, 'ministero' e dunque 'mistero,' cfr. Guénon 1996: 226-227: «[...] a rigor di termini etimologici bisognerebbe scrivere "mistères", poiché la parola deriva dal latino ministerium, che significa "ufficio" o "funzione", il che indica chiaramente a qual punto le rappresentazioni teatrali [...] fossero in origine considerate far parte integrante della celebrazione delle feste religiose».



La felicità è un portato dell'intimità dell'attore solo con se stesso o, al massimo, con i propri compagni, impegnato in un dibattito interiore (in cui le antinomie di florenkijana memoria non riescono a irretire lo slancio dell'intelletto, bensì lo esaltano), riservato a quegli *happy few* (ad un'élite intesa nel suo pieno senso³¹) che possono parteciparvi davvero. Essa somiglia, più che al gioco alluso nella testimonianza della Duse, al brivido abissale del contatto con l'altrove, suggerito da Eduardo. È uno scivolamento consapevole verso una forma più autentica di conoscenza che rimanda, ancora una volta, alle radici ancestrali della teatralità rituale, capaci di ricordarci che, non a caso, la nostra felicità è un riflesso della «Sua felicità» e questa identificazione è sempre possibile per coloro che siano qualificati: «Fra i nomi principali di Siva vi è quello di Nataraja, “Signore dei danzatori” o “Re degli attori”. Il cosmo è il Suo teatro, il Suo repertorio comprende molti passi differenti, ed Egli stesso è nello stesso tempo attore e pubblico [...]» (Coomaraswamy 2011: 107).

Che si tratti di una conoscenza di ordine superiore è ciò che i teatri orientali, ancora per lo più non dimentichi della loro origine, continuano a ricordarci:

Il teatro diventa un mezzo di conoscenza, di insegnamento e di elevazione spirituale [...] Così nel Nāṭyaśāstra, il quinto Veda, è palmarmente esemplificata la nascita del teatro indiano: a mio avviso si tratta della più straordinaria e apodittica dimostrazione di appartenenza antropologica della storia del teatro. Non solo lo si fa discendere direttamente dalla volontà divina, ma lo si connette indissolubilmente con la storia della cultura, lo si definisce un divertimento per tutte le categorie sociali (ad eccezione degli intoccabili, i non nati, considerati inaccettabili da una parte della società indiana sino agli ultimi decenni del secolo scorso), che può iniziare solo dopo la sacralizzazione dello spazio scenico. Quest'ultima precisazione connette il teatro sanscrito sin dalle origini e il teatro-danza in seguito con la maggior parte dei generi teatrali asiatici, che non possono iniziare prima che un sacerdote abbia benedetto lo spazio della rappresentazione. (Azzaroni 2015: 20)

L'unica vera conoscenza, d'altronde, è stata, è, e sarà sempre 'non mediata' e, dunque, mai 'mediale'. È questo che il rito, al di là della sua ridondante esegesi (che si è andata addensando negli anni), ricorda all'uomo. La conoscenza *mediata* è una conoscenza *dimidiata*. Se il rito fosse davvero soltanto un elemento “strutturale” delle società primitive e complesse, se servisse a cementarne in una misura unicamente orizzontale le parti sociali, allora i media che sono intervenuti, come superfetazioni sempre più sofisticate ad alimentare le reti comunicative, si potrebbero esaminare come parte integrante della questione. Tuttavia, poiché il rito (e la conoscenza eminentemente trasformativa che vi si accompagna da sempre) rappresenta in primo luogo la convocazione di una presenza di ordine superiore e verticale, esso non può tollerare mediazioni di sorta: «Dobbiamo dunque riaffermare, a dispetto di tante discussioni filosofiche, del resto spesso oziose, cui questo punto ha potuto dar luogo, che ogni conoscenza vera ed effettiva è immediata, e

³¹ «Questa parola, bisogna pur dirlo, è un'altra di quelle di cui nella nostra epoca si fa uno strano abuso, al punto di servirsene, nel modo più abituale, in accezioni che non hanno più nulla in comune con ciò che queste parole dovrebbero significare normalmente [...]», Guénon 1996: 325.



che una conoscenza mediata può avere solo un valore puramente simbolico e rappresentativo [...]» (Guénon 1996: 119-121).

Il valore simbolico e rappresentativo era quello cui potevano avere accesso (l'uso del passato è d'obbligo) i fruitori delle opere d'arte in un tempo appena trascorso, giacché la *remediation* venuta e ventura (Bolter and Grusin 2000), con l'inverarsi della profezia benjaminiana sulla «ricezione distratta» (Benjamin 2000: 48), spaccia ogni possibilità di comprensione, persino del livello più superficiale del paradigma simbolico.

E se questo avviene a tale risibile livello, cos'è che si perderà, allora, di ciò che più conterebbe conoscere e che la teatralità rituale non ha smesso di suggerirci?

Nel rito come nel teatro, quello che succede davvero, la Presenza che si manifesta, con la conoscenza che la concerne, non è comunicabile, e non potrebbe in ogni caso passare per ciò che si rappresenta e si osserva, nella sua esecuzione, dall'esterno. Da qui, i molti equivoci su una *teoria* del rito che ambisca, financo nella cosiddetta "osservazione partecipante" a dedurne i segreti di una *pratica* che è inafferrabile nella misura di una sincerità d'intenti di chi la vive dall'interno. E sono equivoci questi, come si è visto sia pure in tralice, che si avvitano ulteriormente intorno al malinteso di principio sulla scaturigine del rito che ha sinora prodotto discorsi stucchevoli e impressionistici sulle strutture sociali e una vasta letteratura sulla miope *libido* dei cosiddetti rituali secolari, che non varrà neanche la pena di prendere in considerazione.

Parimenti, un'ulteriore, vieta, complicazione viene dall'incomprensione, nelle odierne analisi teatrolgiche della dimensione spettatoriale, ovvero di cosa sia realmente accessibile allo spettatore giacché lo spettatore attuale ha di molto ridimensionato le proprie aspettative e il proprio potenziale cognitivo, per nulla espanso dall'universo mediatico, ma, anzi, ridotto ad una dimensione di sempre più inquietante passività.

Di questo, forse, varrà la pena riparlare ancora.

Bibliografia

Angiolini Robert, E. (1988), *Fedelissima della Duse*, a cura di L. M. Personè, Società pratese di storia patria, Prato;

Appadurai, A. (1996), *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis;

Artaud, A., (1969), *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino;



- Attisani, A. (2012), *Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi*, Academia University Press, Torino;
- Azzaroni, G. (2015), *Per un approccio antropologico al teatro classico indiano*, in *Danzare il Nāṭya. Permanenze e trasformazioni del teatro-danza indiano*, a cura di M. Casari e G. Concini, *Arti della performance: orizzonti e culture*, Bologna, pp. 17-26;
- Balázs, B. (2008), *L'uomo visibile*, a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 1922;
- Barsotti A. (1995), *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Bulzoni, Roma.
- Bateson, G. (1977), *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano;
- Bell, C. (2009), *Ritual theory, ritual practice*, Oxford University Press, New York;
- Benjamin, W. (2000), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino;
- Bernardi, C. (1996), *Corpus hominis. Riti di violenza, teatri di pace*, Euresis, Milano;
- Bodei, R. (2016), *Limite*, Il Mulino, Bologna;
- Bolter, J.D. and Grusin, R. (2000), *Re-mediation. Understanding new media*, The MIT Press, Cambridge;
- Chittick, W.C. (1996), *Presence with God*, in «Journal of the Muhyiddin Ibn 'Arabi Society», vol. XX;
- Coomaraswamy, A.K. (2011), *La danza di Siva*, Adelphi, Milano;
- De Filippo, E. (1959), *Premessa*, in *Cantata dei giorni pari*, Einaudi, Torino;
- De Filippo E. (1985), *Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite*, a cura di I. De Filippo, Bompiani, Milano.
- De Marinis, M. (1986), *Da Shakespeare a Shakespeare. Intorno al superamento del teatro mediante il teatro*, in «Acquario», 8-10, pp. 55-71;
- Id., (2012), *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze;
- Deriu, F. (2013), *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze;



- Id., (2015), *Mimesis restored. Performing arts as a «way of knowing»*, in *Performance, body and narrativity*, a cura di Dario Tomasello, «Reti, saperi, linguaggi», n. 2, luglio-dicembre, pp. 267-280;
- Id., (2015), *Il teatro è un medium? Questioni e risposte in prospettiva mediologica*, in «Mantichora» Italian Journal of Performance Studies, n. 5, dicembre, pp. 59-65;
- Fagen, R. (1995), *Animal Play, Games of Angels: Biology and Brain*, in A.D. Pellegrini (ed.), *The Future of Play Theory: a multidisciplinary inquiry into the Contributions of Brian Sutton-Smith*, State University of New York Press, Albany;
- Florenskij, P. (2016), *La filosofia del culto*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo;
- Goffman, E. (1969), *La vita quotidiana come rappresentazione*, traduzione di Margherita Ciacci, Il Mulino, Bologna (*The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books edition, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, 1959);
- Grimes, R. (1982), *Beginning in Ritual Studies*, University Press of America, Washington DC;
- Id., (2014), *The craft of ritual studies*, Oxford University Press, New York;
- Guénon, R. (1995), *Il regno della quantità e i segni dei tempi*, Adelphi, Milano;
- Id., (1996), *Considerazioni sull'iniziazione*, Luni, Milano;
- Id., (1996), *Gli stati molteplici dell'essere*, Adelphi, Milano;
- Magnat, V. (2014), *Grotowski, Women and Contemporary Performance. Meetings with Remarkable Women*, Routledge, London;
- Macauliffe, M.A. (1909), *The Sikh religion, its gurus, sacred writings and Authors*, vol. VI, Oxford University Press, Oxford;
- McConachie, B. (2001), *An evolutionary perspective on Play, Performance and Ritual*, in «The Drama Review», 55(4), pp. 33-50;
- Mee, E.B. (2015), *The neuroscience of spectatorship*, in *Performance, body and narrativity*, cit., pp. 257-280
- Palumbo, B. (2009), *Politiche dell'inquietudine. Passioni, feste e poteri in Sicilia*, Le Lettere, Firenze;
- Quack, J. (2010), *Bell, Bourdieu, and Wittgenstein on Ritual Sense*, in William S. Sax, Johannes Quack, Jan Weinhold, *The problem of ritual efficacy*, Oxford University Press, New York;



- Rappaport, R. (1979), *Ecology, Meaning, and Religion*, North Atlantic Books, Richmond;
- Rizzolatti, G. e Gnoli, A. (2016), *In te mi specchio. Per una scienza dell'empatia*, Rizzoli, Milano;
- Schechner, R. (1985), *Restoration of behavior*, in *Between theatre and anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia;
- Id., (1986), *L'ultima avventura di Victor Turner*, in V. Turner, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna, pp. 55-71;
- Id., (1988), *Performance theory*, Routledge, London;
- Id., (1999), *Magnitudini della Performance*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma;
- Id., (2002), *Performance studies. An introduction*, New York, Routledge
- Id., (2015), «Points of Contact» Revisited, in *Performed Imaginaries*, Routledge, London, pp. 158-182;
- Schino, M. (2008), *Il teatro di Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma;
- Simoncini, F. (2011), *Eleonora Duse capocomica*, Le Lettere, Firenze;
- Sofia, G. (2013), *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma;
- Smith, J. Z. (1992), *To take place. Toward a theory of ritual*, Cambridge University Press, Cambridge;
- Tomasello, D. (2014), *Una via evoluzionista allo studio del rito e della performance*, in «Culture teatrali», n. 23;
- Id., (2014a), *La natura ingannevole del gioco* in Aa.Vv., *Le ragioni della natura. La sfida teorica delle scienze della vita*, a cura di A. Falzone, S. Nucera, F. Parisi, Corisco, Messina;
- Turner, V. (1986), *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna;
- Id., (1986), *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna;
- Id., (2003), *Simboli e momenti della comunità. Saggio di antropologia culturale*, Morcelliana, Brescia.