

Francesco Puccio

La voce del corpo sulla scena. L'attore 'creativo' e il linguaggio non verbale delle emozioni nelle *Matri-Arche* di Nin Scolari

ABSTRACT The aim of this contribution is to analyze the work of the “creative” actor in the play *Matri-Arche* by Nin Scolari (performed in the archaeological area of Elea-Velia in 2008), in the wider context of an actor's dramaturgy, which has carried out, in this case, a research on some themes and characters of the Greek tragedy. We will try to examine, in fact, how the actors, in the staging chosen as an example, have tried to transfer their background of emotions to the audience, even beyond the themes dealt with.

KEYWORDS Creative actor, Actor's dramaturgy, Non-verbal language, Theatrical anthropology, Greek tragedy.

1. La grammatica del corpo sulla scena: una breve premessa

In questo difficile tempo di emergenza sanitaria globale e di obbligato distanziamento sociale, di contenimento nel comunicare, attraverso il corpo, il peso delle emozioni, e di ripensamento del nostro stesso ruolo individuale all'interno di una comunità, fatta di relazioni, di scambi, di confronti, verrebbe da chiedersi quale significato possa assumere una rappresentazione teatrale; se, e in che modo, essa, che sul contatto fisico, sul movimento, sulla corporeità emotiva e sul dinamismo delle azioni – all'interno e al di fuori della scena, in quell'inesauribile dialettica tra attore e spettatore – fonda buona parte della sua esistenza storica ed artistica, riesca ancora a trovare un'occasione di legittimazione e di permanenza, un'opportunità di riconoscibilità che vada oltre la ricorrenza di un cartellone o di una tournée.

La questione, naturalmente, non emerge solo adesso in epoca di pandemia, ma affonda le sue radici già in tempi meno recenti, quando il teatro ha subito le incursioni di altri linguaggi, come il cinema, la televisione, la comunicazione digitale, rischiando in certi contesti una marginalizzazione o una frammentazione, e quasi un ridimensionamento del suo enorme potenziale di trasmis-

sione di contenuti e di strutture di pensiero¹. Il punto, al di là di un dibattito sulla condizione attuale della ricerca – aspetto che in questa sede non si intende affrontare, per quanto essa costituisca un'esigenza imprescindibile in un percorso di reale rigenerazione –, è immaginare come il linguaggio teatrale, spesso svuotato della sua natura e ridotto ad occasione di declamazione raffinata di un testo o di mero intrattenimento, possieda, proprio nella costruzione di una grammatica del corpo sulla scena, le potenzialità di un processo comunicativo ed emotivo insostituibile².

Obiettivo di tale contributo, nel più ampio ambito della costruzione di una drammaturgia d'attore, argomento che in questo contesto verrà solo tracciato, è analizzare il lavoro del cosiddetto attore creativo nello spettacolo *Matri-Arche* di Nin Scolari, rappresentato nell'area archeologica di Elea-Velia nel settembre del 2008. Nell'elaborazione di un linguaggio non verbale delle emozioni e del significato che questo processo può assumere, si intende esaminare, infatti, come gli attori, nell'allestimento scelto come esempio di riflessione, abbiano cercato, attraverso un percorso di codificazione del movimento e l'impiego sulla scena di specifici segni dotati di significato, di trasferire il loro bagaglio di emozioni agli spettatori, al di là dei temi trattati e della riproduzione di meccanismi ispirati a forme di realismo imitativo.

¹ Sul rapporto tra teatro e nuovi media e sulla loro funzione nella pratica performativa contemporanea, cfr. Monteverdi 2011 e 2020.

² Si tratta, di fatto, del principio fondante di quel metodo di lavoro che l'antropologia teatrale, come è stata definita dai suoi principali teorici, ha stabilito, esplorando un nuovo percorso di ricerca nella sperimentazione delle tecniche performative. In merito ad una definizione dell'antropologia teatrale, intesa come metodologia pratica di lavoro e scienza pragmatica dell'attore, si vedano, per citare solo alcuni dei principali studi: Grotowski 1970; Taviani 1975; Aa. Vv. 1980; Barba 1981; Aa. Vv. 1982; De Marinis 1983; Savarese 1983; Aa. Vv. 1984; Quadri 1984; Barba 1985a, pp. 369-382; Barba 1985b; Cruciani 1985; Ruffini 1986, pp. 4-23; Ruffini 1988, pp. 177-247; Ponte Di Pino 1988; Quadri 1992; Barba 1993; Richards 2000; Richards 2002; Giacchè 2004; Savarese 2004; Tessari 2004; Attisani 2006; Perrelli 2007; Ruffini 2009; Barba, Savarese 2011; Scolari 2011; Scolari 2015. Tale scienza del teatro ha stabilito un diverso modo di concepire, rispetto al cosiddetto teatro naturalistico, il corpo dell'attore nello spazio della scena, immaginato come uno strumento performativo in grado di produrre creatività. Così Grotowski, sul concetto del corpo "vivo" dell'attore in scena, in Cruciani, Falletti 1986, pp. 322-323: «Bisogna rendersi conto che il nostro corpo è vita. Nel nostro corpo, intero, sono iscritte tutte le esperienze. [...]. Il corpo-vita è qualcosa di tangibile. Quando a teatro si dice: cercate di ricordare un momento importante della vostra vita, e l'attore si sforza di ricostruire un ricordo, allora il corpo-vita è come in letargo, morto, benché si muova e parli. È puramente concettuale. Si torna ai ricordi ma il corpo-vita rimane nelle tenebre. Se permetterete al vostro corpo di cercare ciò che è intimo, ciò che ha compiuto, compie, desidera compiere nell'intimità, esso cerca: tocco qualcuno, trattengo il respiro, qualcosa si trattiene dentro di me, sì, in questo c'è sempre l'incontro, sempre l'Altro [...], e si manifesta qualcosa che chiamiamo impulsi».

2. Il linguaggio non verbale delle emozioni nella costruzione della drammaturgia dell'attore

Prima di definire il potenziale comunicativo del linguaggio non verbale delle emozioni nella costruzione di una drammaturgia d'attore, occorre richiamare l'attenzione su una distinzione che, pur non avendo una funzione valutativa né lo scopo di formulare un giudizio qualitativo, colloca tuttavia, da un lato, l'idea di un teatro inteso come mestiere e, dall'altro, quella di un teatro concepito come forma d'arte. Di qui, l'esigenza di distinguere anche un attore "funzionale", che sia un corpo in azione nell'ambito della scena, in un tempo e in uno spazio stabiliti, preposto o meno alla recitazione di un testo; e un attore "creativo" che, invece, si presenti come un artista che, attraverso il linguaggio performativo, esprime la propria visione del mondo e su di essa attiva un processo dialettico di relazione drammatica.

Non è un caso, allora, che uno degli aspetti essenziali dell'antropologia teatrale – al fine di impostare una sperimentazione che coinvolga la persona nella sua totalità – abbia previsto proprio l'individuazione di un livello di lavoro pre-espressivo³, situato in una dimensione extra-quotidiana della rappresentazione che non riguarda né la realtà comune né la sfera emotiva abituale⁴. Si tratta di una condizione "altra" rispetto ai sistemi di riferimento tradizionali, in cui l'attore esprime la propria presenza sulla scena senza che questo comporti il dover recitare delle battute o il dover compiere delle azioni eterodirette, ma soltanto affermando la propria esistenza con un corpo pronto all'azione⁵.

³ Nel 1985, in occasione di un seminario per coreografi svoltosi in Messico, Barba ha descritto i vari passaggi che riguardano la definizione per un attore del livello pre-espressivo. La trascrizione del seminario *Caballo de plata*, a cura di P. Cardona, è stata pubblicata nel numero speciale del 1986 di «Escénica», rivista teatrale dell'Università Nazionale Autonoma del Messico. Cfr. Ruffini 1988, pp. 198-200; Barba 1993, pp. 158-164.

⁴ Si dà avvio ad un livello operativo, una prassi specifica, il cui obiettivo è quello di sviluppare e di organizzare l'attività creativa dell'attore, al fine di predisporre le condizioni necessarie alla nascita di nuove relazioni tra coloro che agiscono all'interno della scena. Così Barba 1993, pp. 23 e ss.: «Si tratta di una qualità extra-quotidiana che rende il corpo scenicamente deciso, vivo, credibile, così la presenza dell'attore, il suo *bios*, è in grado di tenere l'attenzione dello spettatore prima di trasmettere qualsiasi messaggio. [...] Non dovrebbero esserci equivoci: l'Antropologia Teatrale non si occupa di come applicare al teatro e alla danza i paradigmi dell'antropologia culturale. [...] Non va confusa con l'antropologia dello spettacolo. [...] Esistono dei principi comuni, simili, dei *principi-che-ritornano*. Rintracciare questi principi è il primo compito dell'antropologia teatrale. [...] L'antropologia teatrale è uno studio *sull'attore per l'attore*. È una scienza pragmatica che diventa utile quando fa toccare con mano il processo creativo allo studioso e quando, durante il processo creativo, incrementa la libertà dell'attore».

⁵ Ne deriva una concezione della scena assimilabile ad un ambiente culturale popolato da abitanti specifici, gli attori, i quali possono essere individuati da una sorta di «base pre-culturale comune [...]». Ma l'Attore non è una realtà concreta diversa dagli attori. Anzi, propriamente parlando, l'Attore non è nemmeno una realtà a sé stante. [...] L'Attore è solo un livello di analisi degli

Così, l'attore che abbia iniziato a sviluppare una forma di sensibilità creativa, risulta progressivamente anche in grado di stabilire un rapporto analogico con la realtà, mediante il quale può ripensare i meccanismi che la caratterizzano grazie ad un processo di associazione di idee, e senza trovarsi nella condizione – ad esempio, per comunicare emozioni come la tristezza o la gioia – di dover piangere o ridere, o di dover riprodurre sulla scena comportamenti che appartengono alla sua dimensione quotidiana. L'elaborazione di temi che, in una fase iniziale del lavoro in sala, possono essere o meno collegati con la drammaturgia da rappresentare, è essenziale per strutturare un vero e proprio sistema organico di composizioni fisiche. Se una cosa, infatti, vuol dire produrre un effetto di verosimiglianza nello spettatore, altro significa tenere conto dell'architettura complessiva della messa in scena, delle tecniche dell'attore e dei suoi rapporti con la dimensione della *performance*⁶. Gli attori, prima ancora di trovarsi ad abitare un ambiente scenico, sono immersi nella realtà in quanto persone e, come tali, sono dotati di un livello espressivo che ne caratterizza i pensieri, le azioni, i comportamenti abituali⁷.

attori; così come la pre-espressione è solo un livello di analisi dell'espressione», Ruffini 1988, pp. 183-184. Tale livello di studio sull'attore non si prefigge, quindi, di classificare quei comportamenti che potrebbero portare ad un'astrazione o alla definizione di una categoria assoluta (l'Attore, appunto), ma di rintracciare un denominatore comune tra le varie metodologie di lavoro. Da questo punto di vista, lo studio compiuto da molti registi e pedagoghi della prima metà del Novecento (Appia, Artaud, Brecht, Copeau, Craig, solo per citarne alcuni), e più recentemente da Barba sulla teatralità orientale, da quella indiana a quella giapponese espressa dal teatro del Nô, fino alle danze di Bali – per quanto egli ci tenga a precisare che l'antropologia teatrale «non propone una "orientalizzazione" del teatro occidentale. Il suo campo di studi non è l'Oriente, ma la tecnica dell'attore», Barba 1993, p. 75 –, ha permesso di sanare distanze ritenute incolmabili e di tracciare una sorta di terreno condiviso in cui riportare principi ugualmente validi (cfr. De Marinis 2011).

⁶ L'attore, quindi, non dovrebbe preoccuparsi di interpretare, secondo la teorizzazione formulata da Stanislavskij e sintetizzata con il termine *perezivanie*, ma di definire i principi pragmatici che gli consentono di abitare l'ambiente della scena (cfr. Stanislavskij 2014). Questo concetto è al centro di tutto il pensiero del grande pedagogo e regista russo. Egli, infatti, contrapponeva il teatro di *perezivanie* a quello cosiddetto di "rappresentazione". Scrive, a tale proposito, Mollica 1991, pp. 225 e ss., che: «la riflessione sulla *perezivanie* occupa un posto centrale nella vita teatrale di Stanislavskij. [...] *Perezivat'* e *perezivanie* appartengono, ancor prima che a Stanislavskij, alla Russia, alla sua cultura teatrale, alla sua letteratura, al linguaggio parlato della sua gente. [...] *Perezivat'* nel linguaggio della strada esprime un sentire inquieto, venato di tristezza e oppressione, un'amarezza generata da confusione di tristi presagi e penosi ricordi. [...] Alla voce *Perezivat'* in un moderno vocabolario russo-italiano leggiamo: "stare in pena, essere preoccupato, crucciarsi, ma anche provare, sopportare, sentire e, in accezione teatrale, immedesimarsi. *Perezivanie*: parola usata solitamente al plurale: emozioni, viva impressione, batticuore". [...] Intorno alla *perezivanie*, però, Stanislavskij costruisce passo dopo passo il suo sistema, [...] ma soprattutto c'è la viva partecipazione dell'interiorità dell'attore, di tutto il suo mondo sentimentale, di tutto il suo bagaglio di vita vissuta, per la creazione di un personaggio capace di parlare ai sentimenti e alle emozioni degli spettatori».

⁷ Così, sulla questione, Ruffini 1988, p. 214: «L'azione contribuisce al senso, certamente, ma nell'elaborarla l'attore non mira all'*efficacia semantica* quanto piuttosto alla *credibilità*. Parallela-

Ed è a questo livello che si attiva lo scarto tra l'attore funzionale, per il quale la costruzione di un personaggio ha come riferimento il personaggio medesimo, a cui egli immagina di arrivare scegliendo una direzione centrifuga (per quanto sia oggettivamente difficile stabilire quale fosse l'idea che di quel personaggio potesse avere l'autore); e l'attore creativo, che si muove invece lungo una strada opposta, che lo porta verso il suo mondo più intimo, fatto di ricordi, suoni, emozioni che compongono il bagaglio di ogni individuo e della sua esistenza. Ora, perché un attore possa arrivare a possedere questa tecnica, diviene necessario allenare il proprio *bios* scenico, imparare cioè una nuova grammatica delle emozioni – e del corpo che le traduce in azioni – che abbia un significato prima e al di là della scena.

Per definire il perimetro di questo percorso di ricerca del lavoro dell'attore, occorre fare una premessa: se nella vita quotidiana, infatti, il principio che regola le nostre azioni è basato sul raggiungimento del massimo risultato attraverso il minimo sforzo – e per ottenere ciò, il corpo asseconda l'azione esercitata dalla forza di gravità, ampliando la base di appoggio e mantenendo il baricentro il più possibile in questa posizione –, nella condizione extra-quotidiana, al contrario, il principio viene capovolto e l'obiettivo dell'attore diviene il raggiungimento di un equilibrio instabile, in cui risulta essenziale il principio del massimo sforzo, anche per compiere una minima azione⁸. Qualunque sia la natura o la motivazione che la produce, dunque, l'azione va immaginata come il risultato di una forma di energia: ciò significa che essa non si esaurisce nello stato psichico o nella condizione emotiva a cui è collegata; se nella quotidianità, infatti, la coerenza tra azioni fisiche e psichiche è automatica, in scena essa va strutturata in modo artificiale, cosicché l'azione, se giustificata sul piano psichico, possa diventare coerente anche su quello fisico⁹.

mente lo spettatore comprende in modo diverso azioni dotate di significato diverso, ma crede o non crede allo stesso modo».

⁸ «Le tecniche quotidiane del corpo sono caratterizzate dal principio del minimo sforzo per la massima resa; [...] quelle extra-quotidiane si basano, al contrario, sullo spreco dell'energia per un minimo risultato. Ma lo spreco di energia non basta da solo a spiegare la forza che caratterizza la vita dell'attore», Barba 1993, p. 31. Sul livello di lavoro extra-quotidiano, così Scolari 2011, p. 19: «Applicato al lavoro dell'attore, l'extra-quotidiano può esprimere l'idea di un comportamento: "anormale" nel senso che non rispetta nessuna norma, altro dal conosciuto, con una connotazione positiva; "antitetico", ma prevedibile, in quanto esprime il contrario di un comportamento quotidiano, con una connotazione negativa; "bizzarro" o "stravagante", che forza la diversità fino al paradosso e come tale inconcepibile, con una connotazione fortemente negativa; "affascinante", non nel senso di capace di sedurre, ma di insolito, sorprendente, tale per cui chi guarda non riesce a trovare, dentro di sé, una buona ragione per spostare l'attenzione da un'altra parte, e quindi connotato in modo altamente positivo».

⁹ Ad aver intuito la necessità per l'attore di comprendere ed impiegare il linguaggio del corpo non solo per l'elaborazione di una tecnica recitativa, ma per la fondazione di un sistema di allena-

Tale relazione si rivela fondamentale per comprendere l'architettura generale del movimento dei corpi sulla scena e il modo in cui da essa vengono trasmessi stati emotivi rilevanti e altresì credibili per gli spettatori. Nella sfera extra-quotidiana, questa dinamica viene applicata a tutte le azioni, anche a quelle che, ad una prima considerazione, possano apparire più piccole, meno significative e utili per il pubblico¹⁰. L'attività dell'attore, allora, piuttosto che essere un'attuazione meccanica di leggi prestabilite e di rigide indicazioni registiche, si presenta come un'opportunità creativa e come la possibilità, attraverso atti non ripetibili, elaborati grazie all'uso della tecnica dell'improvvisazione ma non improvvisati, di tradurre le astrazioni del pensiero mediante il pragmatismo del linguaggio teatrale¹¹.

A contribuire al raggiungimento di tale consapevolezza di autenticità emotiva, subentrano poi anche gli oggetti impiegati, i quali, privati di una funzione ornamentale, diventano a loro volta coprotagonisti del processo creativo, arricchendosi di connotazioni specifiche e funzionali al lavoro di costruzione della drammaturgia d'attore¹². Il corpo, infatti, si avvicina all'oggetto, se ne serve e lo colloca in uno spazio dinamico, opposto ad una visione della scenografia come puro scheletro. Ed è in questo delicato passaggio, tra l'elaborazione di un tema e la sua traduzione scenica, che bisogna adoperarsi perché l'attività dell'attore risulti davvero naturale e non diventi una costruzione fittizia, dettata dall'affinamento di una tecnica¹³; di qui, lo sforzo di lavorare per non rischiare che essa

mento complessivo, di carattere psicofisiologico, è stata la biomeccanica, vera e propria scienza del corpo teorizzata dal regista russo Mejerchol'd. Cfr. Picon-Vallin 1990.

¹⁰ Nella vita quotidiana, solo le azioni che richiedono uno sforzo di energia considerevole, prevedono accelerazioni o decelerazioni repentine e altre forme contrastanti di movimento, come spiega Barba 1993, p. 32: «Le tecniche quotidiane del corpo tendono alla comunicazione, quelle del virtuosismo tendono alla meraviglia. Le tecniche extra-quotidiane, invece, tendono all'informazione: esse, alla lettera, *mettono-in-forma* il corpo rendendolo artificiale/artistico, ma *credibile*. In ciò consiste la differenza essenziale che le divide da quelle tecniche che lo trasformano nel corpo "incredibile" dell'acrobata e del virtuoso».

¹¹ «Tutti questi principi, infatti, non sono suggerimenti estetici per *aggiungere* bellezza al corpo dell'attore e "stilizzarlo". Sono mezzi per *togliere* al corpo l'ovvietà quotidiana, per evitare che sia solo un corpo umano condannato a rassomigliare a sé stesso, a presentare e a rappresentare solo sé stesso», ivi, p. 56.

¹² Spiega Ruffini 1988, p. 190: «Il surplus energetico della pre-espressione serve ad alimentare la *presenza* dell'attore, cioè quella specifica differenza rispetto alla presenza quotidiana, per cui nell'*agire* l'attore si pone come potenziale oggetto di uno sguardo. Lo scarto tra ambiente scena e ambiente quotidiano si evidenzia nella differenza tra "pre-espressione" e "in-espressione": il surplus energetico, che rivela in senso materiale questa differenza, quantifica il divario costitutivo tra azione mostrata e azione pura».

¹³ E sempre Ruffini 1986, pp. 8-9: «Se un sasso è soggetto a delle forze (gravità, inerzia), la risultante complessiva gli imprimerà una determinata traiettoria. Una e determinata. Non ha senso, per il sasso, chiedersi se questa traiettoria è coerente. [...] Questo perché il sasso non può di sua iniziativa alterare le forze a cui è soggetto: è obbligato a conservarle. Lo stesso accade per un corpo

diventi artificio¹⁴. Si definisce, così, una nuova grammatica teatrale che non si qualifica solo in funzione dei due elementi ritenuti tradizionalmente centrali, il testo e l'attore, quale soggetto recitante, ma arricchisce i suoi contenuti elaborando il concetto di partitura fisica:

L'azione dell'attore è *reale* se è disciplinata da una partitura. Il termine *partitura* (utilizzato per la prima volta da Stanislavskij e ripreso da Grotowski) applicato all'attore indica una coerenza organica. È in virtù di tal coerenza organica che il lavoro sul pre-espressivo può essere condotto come se fosse indipendente dal lavoro sul senso. [...]. Il termine partitura implica: 1) la forma generale dell'azione, il suo andamento per grandi linee (inizio, acme, conclusione); 2) la precisione dei dettagli fissati: definizione esatta dei singoli segmenti dell'azione e dei loro snodi (mutamenti di direzione, diverse qualità di energia, variazioni di velocità); 3) il dinamo-ritmo, la velocità e l'intensità che regolano il *tempo* (in senso musicale) di ogni singolo segmento [...]; 4) l'orchestrazione dei rapporti fra le diverse parti del corpo¹⁵.

L'idea è quella di creare una struttura performativa di volta in volta nuova che, nel mantenimento di una condizione energetica costantemente attiva, possa rappresentare il bagaglio emotivo permanente dell'attore; tale condizione, piuttosto che spingerlo a cercare un riferimento nel repertorio tradizionale di cui dispone, aderente ad un'idea di personaggio codificata, gli permette di elaborare una modalità del tutto originale di affrontare, attraversare, e quasi ripensare, la vita di quel determinato personaggio¹⁶.

L'attore, giunto a questa fase del suo percorso di ricostruzione del corpo,

umano "passivo", cioè per il corpo del quotidiano. Ma nella sfera dell'extra-quotidiano il corpo si oppone alle forze a cui è soggetto. La legge della coerenza incoerente dice che queste condizioni dinamiche "artificiali" devono essere conservate in modo che il comportamento (l'equivalente della traiettoria) sia coerente pur nell'incoerenza delle singole sollecitazioni. Barba parla di nuova colonizzazione del corpo, di nuova cultura: quel che importa è che le forze anomale della presenza devono diventare una nuova norma».

¹⁴ Così, ancora, Ruffini 1988, pp. 220-223, precisa il senso delle azioni elaborate dagli attori: «Le azioni narrate non sono unità continue, cioè segmenti delimitati dalla narrazione, ma piuttosto unità discontinue. [...]. L'azione narrata, se considerata in rapporto al dramma, è un'entità complessa. Più che narrare il contenuto del dramma, racconta *atti* e *circostanze* in virtù dei quali il dramma *può essere agito organicamente*, cioè con azioni fisicamente e psichicamente giustificate, nella concreta prestazione dell'uomo-attore».

¹⁵ Barba 1993, pp. 183-184.

¹⁶ Un corpo scenico che, pertanto, si uniformasse ai movimenti, alle espressioni e ai gesti della quotidianità, rischierebbe di risultare poco interessante per lo spettatore, come spiega Ruffini 1986, p. 12: «Nella concreta prestazione dell'attore, la *presenza* è il polo dialettico con il quale l'*espressione* interagisce, dando forma alla *recitazione*. Parallelamente dal versante dello spettatore, la *ricezione* non è solo la *comprensione* (dell'espressione) né solo la *seduzione* (della presenza); e non è neppure una somma variamente dosata delle due componenti: la ricezione è, anch'essa, il

si presenta ormai in grado di gestire una condizione attiva di presenza nello spazio, tale da impedire che il suo stato possa essere condizionato dalla necessità dello spettacolo o dall'esigenza di un copione, e che il processo diventi innaturale e privo di interesse tanto per lo spettatore, quanto per sé stesso¹⁷. La messa fra parentesi del testo, inteso come parola scritta piuttosto che come drammaturgia, risulta inizialmente un passaggio necessario nella rifondazione della comunicazione teatrale. L'azione compiuta e quella narrata, nel livello indicato come pre-espressivo, divengono realmente autentiche quando sulla scena il dramma scritto si trasferisce sul piano del dramma "agito"¹⁸. Non è, infatti, trascurabile come uno dei postulati dell'antropologia teatrale sia proprio la definizione di una condizione paritetica tra le varie parti costitutive di uno spettacolo; grazie al ridimensionamento del testo – un elemento che, in ossequio al primato del linguaggio verbale, è stato a lungo ritenuto da buona parte del teatro ufficiale occidentale assolutamente prioritario –, sono stati abbattuti anche i muri che avevano confinato i linguaggi non verbali della danza, della musica e del mimo in settori tra loro separati e all'apparenza non comunicanti¹⁹.

Abbandonata l'idea di una divisione tra forme che sono invece strettamente connesse, l'attore, in questa prospettiva di ricerca, rimane al centro della riflessione, in quanto viene riformulata la funzione stessa della sua azione: da un lato la cura per il gesto, come forma di liberazione di un'energia emotiva articolata, e la conseguente portata vitale dell'improvvisazione; dall'altra, la con-

risultato di una dialettica che si consuma spesso all'insaputa dello spettatore, tra comprensione e seduzione».

¹⁷ Scrive, al riguardo, Scolari 2011, p. 149: «Se in un certo momento abbiamo rinunciato ad essere eroi, incontreremo Giasone o Oreste. Una ribellione repressa potrebbe far apparire Antigone, una pulsione omicida che abbiamo, per fortuna e magari giustamente, ricacciato in fondo ci farà apparire Clitemnestra; un pensiero esoterico farà apparire Tiresia o Cassandra. Se rifiutiamo un comportamento vile, potremo incontrare Amleto, se non abbiamo pesato la nostra ingratitudine, potremo incontrare Re Lear [...]. Sarà con questi che ci dovremo confrontare, non come ce li tramanda la mitologia, ma come la nostra vita li ha travestiti di altre valenze per farli apparire diversi da ciò che sono».

¹⁸ Così, ancora, Ruffini 1988, p. 232, chiarisce il concetto di verità nella rappresentazione: «L'essenziale in tutto questo è che la *verità* [...] è, in ogni caso, una verità costruita, cioè letteralmente una *verità finta*. Alla *falsità indotta* dalla scena, alla quale lo spettatore può credere, l'attore deve sostituire una *verità finta*, alla quale invece lo spettatore è costretto a credere. [...]. Dunque lo spettatore non crede alla falsità indotta dalla scena, mentre crederebbe alla verità finta dell'attore. È chiaro che la parola "credere" è usata in accezione del tutto particolare e, comunque, diversa da quella usuale. Perché lo spettatore dovrebbe credere ad una verità finta più che a una falsità indotta? In entrambi i casi, ciò di cui egli è testimone consapevole è incredibile: o perché esibisce il falso o perché dichiaratamente simula il vero [...]. Ad un effetto della scena che, se subito passivamente, *induce falsità*, l'attore oppone un processo agito coscientemente che *produce verità*. [...]. Ciò che si oppone alla *falsità indotta*, dunque non è una *verità finta*, piuttosto, una *finzione vera*».

¹⁹ Cfr. Decroux 1983.

tinua ricerca di una partitura prefissata e riproducibile, eppure sempre nuova per ciascun personaggio rappresentato. Si definisce uno spazio inconsueto di indagine e di sperimentazione, una sorta di microcosmo impostato su regole e convenzioni precise, da rispettare nella comunità teatrale di riferimento. I significati prodotti da quell'insieme di azioni dotate di senso, sebbene non immediatamente codificabili, traendo origine dall'individualità emotiva degli attori coinvolti, inducono lo spettatore a considerare ogni spettacolo come una rifondazione integrale della realtà. In questo sistema scenico, allora, l'attore si realizza come colui che è in grado di produrre una verità credibile che consente allo spettatore di lasciarsi favorevolmente convincere; questi si accorge della finzione, ma si emoziona e la accetta, poiché essa funziona come se fosse la realtà²⁰.

Naturalmente, per fare in modo che questa forma di finzione credibile dia luogo ad un risultato emotivo convincente anche per il pubblico, è necessario anzitutto che essa venga intimamente assimilata dall'attore che deve ricreare la realtà, e che tale studio sulle relazioni che collegano il suo corpo con le manifestazioni emotive connesse, assuma un carattere permanente. A tale pratica di presenza costante dell'attore sulla scena viene dato il nome di *training*²¹. Inizialmente si presenta come un metodo di "allenamento", che risulta utile all'attore perché possa inserirsi nell'ambiente teatrale prescelto; poi, col tempo e con l'approfondimento della pratica del lavoro in sala, il *training* diviene lo strumento essenziale per salvaguardarne l'autonomia dall'attività dello spettatore, del regista e degli altri attori²². Di fatto, esso si

²⁰ Cfr. Copeau 1955, in cui si spiega, in modo organico e sistematico, il concetto di "sincerità" come attitudine propria dell'attore e come risultato di quel suo consapevole lavoro di ricerca sullo stare in scena e sul tradurre le emozioni in gesti irripetibili, pur nella ripetitività della rappresentazione.

²¹ Come chiarisce Ruffini 1986, p. 15: «Sul *training* si è molto equivocato, soprattutto a causa della sua indebita identificazione con gli aspetti esteriori di quella particolare pratica di auto pedagogia e di identità adottata in anni recenti dal "terzo teatro". L'atletismo di questo *training*, la sua spettacolarità, la sua effettiva utilizzazione (a volte) come spettacolo e, non ultima, la carenza di spettacoli di qualità elevata: tutti questi fattori hanno determinato negli studiosi un atteggiamento che possiamo così sintetizzare. Primo: il *training* è un'attività puramente fisica, legata ad un "teatro del corpo" e ad un "rifiuto della parola". Secondo: il *training* è inutile agli spettacoli, tant'è vero che gli attori dei "teatri istituzionali" non lo praticano».

²² Barba 1993, p. 167: «Brecht usava il termine *Haltung* (atteggiamento, portamento) quando esigeva dall'attore un simile intersecarsi di tecnica ed etica, di impegno fisico e di presa di posizione ideologica, il *training* insegna a *prendere posizione*, sia come comportamento extra-quotidiano sulla scena, sia nei confronti della professione, del gruppo in cui si lavora, del contesto sociale in cui si è immersi: nei confronti di ciò che si accetta e di ciò che si rifiuta. Ecco perché il *training* può assumere un senso autonomo per l'attore che lo pratica e può diventare la *sua* scena, un teatro tutto per sé in cui egli può sviluppare i valori della sua professione senza ancora comporre nulla per gli occhi e la mente dello spettatore. [...]. La deriva degli esercizi; il loro progressivo e mai

configura come una pratica del corpo, un'attitudine fisica costante allo studio del personaggio; non un'esaltazione del corpo come forma spettacolare in sé, ma uno strumento che può aiutare l'attore a raggiungere, con maggiore consapevolezza emotiva, quel *bios* scenico che rappresenta la sua seconda natura²³.

L'energia fisica ed emotiva sprigionata dal *training* diventa, così, una forza propulsiva in grado di attivare dinamiche artistiche spesso imprevedibili in cui l'attore, costruendo azioni, diventa sempre più un veicolo di senso²⁴. Ma prima risulta fondamentale per l'attore comprendere le modalità di trasmissione della sua energia, «*come* muoversi, *come* restare immobile, *come* mettere-in-visione la propria presenza fisica e trasformarla in presenza scenica, e quindi espressione, *come* rendere visibile l'invisibile, il ritmo del pensiero. Per l'attore, è molto utile pensare questo *come* alla stregua di un *che cosa*, di una sostanza impalpabile che può essere manovrata, modellata, sfaccettata, proiettata nello spazio, assorbita e fatta danzare all'interno del corpo»²⁵.

Il *training* consente all'attore di esercitare questa pratica di trasformazione del *bios* naturale in *bios* scenico e di tenere uniti il pensiero e l'azione, la riflessione e l'emozione, grazie all'attivazione di livelli energetici diversi che alimentano una tensione tra polarità, e «da questa polarità e dal modo in cui l'attore riesce a dilatarne il territorio, dipendono le sue possibilità di non cristallizzarsi in una tecnica più forte di lui. [...]. Si costruisce una corazza attraverso la tecnica che gli trasmette la tradizione, oppure attraverso la costruzione di un

definitivo distacco dal continente delle prove e dello spettacolo; il *training* come partitura di azioni in sé conclusa e provvisoria, in relazione con un particolare momento della ricerca e dell'esperienza dell'attore; il suo personalizzarsi: tutto questo e non il teatro asiatico costituisce il contesto storico della genesi dell'Antropologia Teatrale».

²³ Tale natura, spiega Ruffini 1988, p. 212, «esprime il paradosso di essere al contempo naturale e acquisita, il risultato organico di un processo di adattamento artificiale: natura sì, ma seconda; ovvero, reciprocamente costituita sì, eppure natura». Cfr. Pradier 2000.

²⁴ La gestione del *training* nello spazio scenico subisce, con il progressivo perfezionamento della tecnica, un approfondimento dei linguaggi della teatralità, come evidenzia Scolari 2015, p. 59: «Il lavoro pratico sarà volto alla scoperta del "proprio attore" per mezzo dei due moduli espressivi fondamentali, il corpo e la voce: 1) il *training* corporeo per lo sviluppo del pensiero e dell'intelligenza del corpo. L'attore, applicando le regole della drammaturgia dell'attore e i principi dell'antropologia teatrale allenerà il proprio corpo a prodursi in modo non quotidiano, a rimuovere i propri stereotipi e a costruire l'atteggiamento psicofisico necessario alla sua "presenza scenica"; 2) il *training* vocale per un corretto uso della voce a partire dalla respirazione. Una prima direzione, attraverso l'emissione, l'uso dei risuonatori e la modulazione, porterà al canto libero e all'interpretazione vocale; una seconda direzione, attraverso l'articolazione, la fonetica e la dizione, porterà al parlato e alla recitazione».

²⁵ Barba 1993, p. 79. L'attore che decida di non "allenarsi" mediante il *training*, resta dunque vincolato alle dinamiche delle azioni quotidiane e non effettua quel processo fondamentale di "colonizzazione" del corpo.

personaggio e giunge ad un comportamento artificiale, extra-quotidiano. [...]. Nella finzione del teatro egli è un *corpo-in-vita*»²⁶.

Tuttavia il *training*, pur fondando le sue regole sulla presenza fisica dell'attore in scena, sulla composizione del movimento e sulla modulazione di un contenuto energetico sempre attivo, non si completa solo a quel livello; esiste, infatti, un elemento correlato non fisico, ma mentale, del livello pre-espressivo²⁷. Se, dunque, si registra uno sforzo energetico minimo compiuto dal corpo nel quotidiano, cui si contrappone uno sforzo massimo nel livello extra-quotidiano, così anche per la mente si può immaginare l'esistenza di un'analogia dialettica. Resta da capire, a questo punto della nostra riflessione, quale valore possa avere parlare di un livello pre-espressivo per l'attività mentale²⁸.

Diviene, infatti, difficile pensare che tra il lavoro di composizione dei livelli emotivi compiuto dall'attore e il momento in cui il processo creativo si traduce in un'azione concreta, ossia in un segno performativo significante, possa esistere una frattura, come se si trattasse di due sezioni separate ed elaborate distintamente. Lo spettatore, in virtù di questa capacità dell'attore, sarà stimolato ad interrogarsi su quanto sta vedendo e vivendo in prima persona; quando, infatti, gli si offre la possibilità di decifrare una storia, non vuol dire che egli ne debba cogliere sempre il senso più intimo, ma che vengono messi a sua disposizione tutti gli elementi utili perché possa riflettere su quel senso ed emozionarsi verosimilmente.

La sostanziale differenza tra la mente e il corpo sta nel fatto che l'una «è naturalmente in regime di libertà»²⁹, mentre l'altro «è naturalmente in regime di costrizione. Lasciato a sé stesso, il corpo *soggiace* a tutte le sue costrizioni. Lasciata a sé stessa, la mente *soggiace* a tutte le sue libertà»³⁰. A questo punto si può immaginare, nella formulazione di una disciplina dell'attore e di una

²⁶ Ivi, p. 97. E, a proposito della qualità energetica ed emotiva del corpo, scrive Grotowski 1970, p. 38: «Credo sia necessario, per l'attore, sviluppare una particolare anatomia; per esempio, trovare i diversi centri di concentrazione in relazione a differenti modi di rappresentazione, cercando le aree del corpo che a volte l'attore sente come le sue fonti di energia».

²⁷ «Si tratta di comprendere che il fisico e il mentale sono solo le due *sponde opposte* di un *unico ponte*, e di capire come le due sponde si colleghino, la struttura e il funzionamento del ponte», Ruffini 1986, p. 18.

²⁸ Si domanda, infatti, Barba 1993, p. 144: «È possibile riportare in teatro tutti gli orrori, la grandezza, il mistero e la simultaneità dell'esistenza, senza ridurla ad un'immagine a due dimensioni? Oppure è possibile potenziarla come sotto le lenti di un microscopio, portando in primo piano la dinamica, non percepita quotidianamente, di ogni frammento di realtà? [...]. Quel che il teatro dice a parole non è, in fondo, molto importante. Quel che conta è rivelare relazioni, è mostrare la superficie dell'azione ed insieme il suo interno, le forze che sono al lavoro e che si oppongono, il modo in cui l'azione si divide nelle sue polarità, le vie per cui è agita e quelle per cui è patita».

²⁹ Ruffini 1986, p. 18.

³⁰ *Ibid.*

pedagogia teatrale che tenga conto dei vari livelli di ricerca – dall'improvvisazione, il momento in cui l'intelligenza razionale entra in contatto con quella del corpo, all'incontro con la drammaturgia letteraria, fino alla conoscenza delle altre componenti imprescindibili della *performance* (spazio, oggetti, costumi, musiche, luci) –, di tradurre questa correlazione profonda tra il livello fisico e quello mentale in una formula di questo tipo: affrancarsi dai limiti, limitando la libertà. Detto altrimenti: essere autentici, sinceri con sé stessi e con lo spettatore, ma ricordare al contempo che la scena è un universo fatto di regole ben precise e formalizzate e che anche le emozioni, per essere sprigionate e arrivare a sorprendere il pubblico, hanno bisogno di un linguaggio che l'attore deve saper adoperare³¹.

Ecco allora che la tradizionale separazione tra il piano fisico e quello mentale, che ha condizionato tante poetiche teatrali, potrebbe essere ripensata non tanto per certificare l'esistenza di due percorsi diversi, quanto piuttosto per trovare un'occasione di congiungimento, grazie alla quale reimpostare anche il rapporto tra l'attore e il regista e tra l'attore e lo spettatore. Se si oltrepassa la dimensione precipuamente narrativa, anche l'approccio di tipo naturalistico, che spesso ha ingabbiato le rappresentazioni tradizionali in una sorta di riproduzione in scala ridotta e artificiosa della realtà, perde importanza; al contrario, la prospettiva di una lettura del fatto teatrale come segno creativo sembra aiutare sia gli attori, che devono trascrivere sul piano fisico ed emotivo il loro lavoro, sia gli spettatori, cui tocca il compito di mettere insieme i pezzi con gli elementi emotivi di cui dispongono.

3. Un esempio di lavoro dell'attore "creativo" sul tragico greco: *Matri-Arche* di Nin Scolari

Al fine di contestualizzare un discorso così articolato e di poterlo collegare con un'esperienza teatrale specifica, si è scelto di fare riferimento all'ultimo allestimento di Nin Scolari, con l'auspicio che esso possa rappresentare un esempio di come una drammaturgia d'attore, che in questo caso ha compiuto un percorso di ricerca performativa su alcuni temi e personaggi del mito an-

³¹ Così, sull'attore, si esprime Scolari 2015, p. 74: «Che cos'è per me l'attore? La mia esaltante dannazione. Un interlocutore di problemi profondi mai espressi chiaramente ma sempre attraverso la metafora della forma teatrale; un bambino al quale suggerire giochi sempre nuovi, che a volte adopera, altre butta via; un allievo al quale suggerire a bassa voce direzioni da percorrere che sarebbero le sue, senza far capire che lo sto mandando da qualche parte, in quel posto dove probabilmente non vorrebbe andare se non ci fosse già andato da solo; una persona da stimolare, interessare, spingere, obbligare ad andare proprio là dove non vorrebbe perché la ferita è ancora aperta e sanguina dolorosamente».

tico, sia in grado di avviare un dialogo emotivo interessante con lo spettatore contemporaneo³². Anche lo spettatore coinvolto in questo tipo di spettacoli, infatti, viene spinto ad attivare un atteggiamento diverso di fronte al processo teatrale e non si sofferma a ricavare solo il senso di un testo, ma tenta di ricostruire il mondo e la logica che fanno da sostrato: in questo modo, anche il suo lavoro potrà considerarsi creativo e non si esaurirà al termine della *performance*, ma accompagnerà, in un percorso dialettico permanente, l'evoluzione della poetica di un gruppo.

Scolari ha indirizzato, soprattutto nell'ultima fase di una lunga vicenda artistica, la propria attività verso il perfezionamento del progetto de "I luoghi del mito", che dal 1996 aveva portato la sua compagnia, Teatrocontinuo, nelle aree archeologiche e museali della Magna Grecia, del Veneto e del Trentino, rendendole un contenuto denso di temi al di là della loro funzione di siti da visitare. Tale lavoro aveva mostrato, tuttavia, fin dagli esordi, alcune difficoltà legate alla regia e alla drammaturgia: allestire un evento in un'area non concepita per una rappresentazione teatrale e caratterizzata da percorsi stabiliti, da strettoie e declivi, aperture e barriere naturali, e soprattutto con molti spettatori in movimento, creava delle oggettive limitazioni all'uso stesso dello spazio.

Di qui, il compito dell'attore, con il suo lavoro creativo, e del regista, la cui dialettica implica la percezione stessa dello spettatore, che non sempre è collocato in un ambiente unico e deve essere opportunamente indirizzato, per evitarne il mancato coinvolgimento emotivo nella visione della rappresentazione. Al problema della regia, si aggiunge poi quello della drammaturgia, in quanto «la storia che si racconta deve poter scorrere con la coerenza e la fluidità necessarie, qualunque sia il percorso attraversato, che non sarà lo stesso per ogni spettatore [...]. È implicito che, in queste condizioni, non si può parlare di sfumature psicologiche, di dubbi sottili, di piccoli equivoci. Le storie devono essere importanti, esaltanti»³³.

³² Per quanto concerne alcune citazioni presenti in questo paragrafo, esse appartengono al materiale contenuto nel computer di Scolari e suddiviso in tre documenti, già intitolati dallo stesso autore, prima della scomparsa, come segue: *Presentazione del Progetto Teatrale di Teatrocontinuo: "I luoghi del mito"*, documento A, Padova 1999; *"I luoghi del mito". Intervista all'archivio di Teatrocontinuo*, documento B, Padova 2006; *Mater Terribilis*, documento C, Padova 2007 (cfr. Puccio 2017, pp. 151 e ss.). La numerazione delle pagine si riferisce a quella indicata all'interno dei documenti stessi. Tale materiale inedito, concesso per la consultazione, lo studio e la divulgazione dalla moglie di Scolari, Luciana Roma, costituisce un vero e proprio archivio all'interno del quale viene delineata la poetica di Teatrocontinuo, compagnia di ricerca fondata dalla coppia, a Padova, nel 1975.

³³ Scolari 2006, p. 3. Vengono poste le basi di quella riscoperta dei beni culturali – oggi molto più diffusa tanto nella percezione degli operatori del settore quanto in quella dei relativi fruitori – oltre il loro stesso potenziale monumentale, considerati interlocutori attivi per l'attore e per il suo

Nell'agosto del 2008, ad un mese dal debutto del suo ultimo progetto teatrale, dopo una lunga malattia, Nin Scolari muore, lasciando incompiuto l'allestimento dello spettacolo che finì con il diventare, una volta portato in scena, una sorta di testamento artistico. In questa che è stata l'opera conclusiva di un'approfondita indagine sul mito antico e sulle ragioni di una possibile forma di teatralità negli spazi d'arte, Scolari ha infatti concentrato molti dei temi che gli erano più cari:

Penso [...] che le mie “Madri Terribili” abbiano camminato sempre su sentieri che hanno un cuore, altrimenti non avrebbero potuto lasciare un'impronta così marcata, indelebile. [...]. Cosa sarebbero Edipo senza Giocasta, Giasone senza Medea, Adamo senza Eva? Non trovo interessante, parlando di donne, cedere allo stereotipo della bellezza o della seduzione, né solo al miracolo della maternità; mi interessano le “donne terribili”, intese come quelle che osano al di là del consentito [...]. Dopo la messa in scena dello spettacolo *Beviamo le stelle* è diventata quasi una necessità far riferimento ai due grandi bacini culturali cui l'Occidente attinge: la cultura o civiltà giudaico-cristiana e quella greco-romana. Dall'una prendo la prima e l'ultima figura: Eva e Maria di Nazareth, che aprono e chiudono lo spettacolo, dall'altra tutto il blocco centrale che contiene sei grandi figure: Demetra, Medea, Ecuba, Andromaca, Clitemnestra e Giocasta³⁴.

Lo spettacolo era stato inizialmente concepito in modo da essere sviluppato lungo un percorso ascensionale all'interno del sito archeologico di Elea-Velia; poi si decise di adattarlo ad un luogo unico e fu individuato lo spazio del cosiddetto Asklepion, situato in una posizione intermedia rispetto all'ingresso

lavoro creativo (per una riflessione sul rapporto tra la scena della tragedia in epoca contemporanea e lo spazio archeologico, cfr. Viccei 2020, pp. 107-119). Il luogo non viene scelto perché suggestivo sul piano architettonico o paesaggistico, ma perché funzionale alla storia da raccontare; e anche lo spettatore, inserito in questo processo che gli consente di elaborare una propria narrazione originale, non è chiamato solo ad assistere ad uno spettacolo, ma a partecipare attivamente alle proposte creative degli attori e alle loro sollecitazioni emotive. Come si potessero poi individuare, in quei luoghi, questi cosiddetti temi “esaltanti” è lo stesso Scolari a rivelarlo poco più avanti: «La prima suggestione che ho avuto visitando le rovine di Elea-Velia, che inizia la sua vita nel VI secolo a. C., rispondeva all'esclamazione: “Qui si nascondono i Miti!”, convinto che essi, scacciati dalla nostra società efficiente e produttiva, che li nega pensando di non averne più bisogno, si fossero rintanati in questi luoghi in attesa di tempi migliori [...]. E devo dire che mi hanno insegnato cose che non avrei mai supposto al punto che, per me, entrare in un sito archeologico corrisponde a percorrere un sentiero a ritroso nel tempo dove, se si è attenti e fortunati, si ha la possibilità non solo di incontrarli, ma anche di ascoltarne la voce e le parole», ivi, p. 4.

³⁴ Scolari 2007, p. 1. Al regista era nota l'esistenza degli studi prodotti sulla questione della fondatezza di un diritto matriarcale, che ha occupato un certo spazio delle riflessioni antropologiche e letterarie del secolo scorso. Prendendo le mosse dall'interrogativo sulla legittimità storica del concetto di matriarcato e sulle ripercussioni che esso ha avuto nell'evoluzione del pensiero antropologico moderno – cfr. Wesel 1985 –, egli ha definito il contesto drammaturgico di riferimento.

all'area. Tale modalità di allestimento risultò, di fatto, più idonea all'idea registica, in quanto l'evoluzione dell'azione, in uno spazio aperto e con lo spettatore privato di un'attività itinerante individuale, era determinato dalla presenza costante dei personaggi e dal loro continuo dinamismo. L'azione scenica, per l'intera durata dello spettacolo (circa tre ore), era finalizzata alla costruzione di una nave che avrebbe condotto i personaggi, otto donne e altrettanti uomini, sulle sponde di una rinnovata terra della contemporaneità.

Durante la rappresentazione, l'obiettivo che metteva in relazione le dinamiche performative individuali, facendole confluire in una drammaturgia d'attore collettiva, era il cambiamento della rotta della nave. Non si trattava di un fatto simbolico o di un riferimento affidato solo alle battute del testo: le azioni, i gesti, le singole partiture montate in fase di *training* e poi trasferite sul piano della scena servivano, infatti, a modificare in qualche modo lo spazio reale, a ripensarlo per creare un bagaglio emotivo condiviso con lo spettatore, e a produrre, attraverso gli oggetti, segni dal significato preciso³⁵. Ad ogni personaggio femminile faceva eco il maschile corrispondente, per quanto quest'ultimo risultasse sempre incompleto rispetto alla prosecuzione della vicenda, così da creare, nella dialettica tra le polarità, quella tensione drammatica necessaria alla costituzione del dramma. Il tentativo era quello di inquadrare i personaggi in modo diverso da come la tradizione teatrale, filtrata attraverso quella storico-mitologica, li aveva codificati:

Il femminile sembra muoversi su un piano di dinamismo, ma in realtà è il maschile a scorrere sopra le loro teste, e il suo agire è sempre sublimato dalla morte; a volte ci sono relazioni fra i due piani che tentano l'impossibilità di congiungere due mondi diversi e separati (abbiamo inventato l'amore per provare a collegare questi due mondi), ma il "fato" (anche il "fato" è al maschile) vuole che ciò accada. [...]. E la storia che ci viene raccontata è solo parziale, bisogna aggiungere nuovi protagonisti per accorgersi alla fine che le grandi svolte sono

³⁵ «Lo scenario della drammaturgia parte dalla figura di Eva, "Madre Tentatrice" che, vittima della sua stessa curiosità, si lascia tormentare dalle domande e dalle azioni di una ricerca esasperata. Adamo, il maschile, è disteso, inerte, mentre il femminile, è in continuo movimento e tormento. [...]. Ad Eva segue Demetra, la "Madre Dolorosa", collocata in una scena dove la natura appassisce e rifiorisce. [...]. Poi è la volta di Medea, la "Madre Terribile", che è protagonista di una scena molto sanguigna [...]. Poi compare Ecuba, la "Madre Feconda". [...]. Segue Andromaca, la "Madre Esemplare" che sarà animata da un profondo senso della vita [...]. Poi toccherà a Clitemnestra, la "Madre Colpevole" [...], e a Giocasta, la "Madre Snaturata", colta in una scena d'amore [...]. Infine Maria, la "Mater Dei", rappresentata in un gioco di voci corali che danzano riproponendo l'iconografia religiosa della deposizione e della crocifissione», ivi, p. 2.

state determinate più da certe figure femminili che da quelle maschili, almeno sul piano della sofferenza³⁶.

Dopo una concitata scena iniziale corale – una sorta di battaglia che prevedeva: da parte di tutti i personaggi, l'attraversamento dello spazio scenico, ricavato da una superficie perimetrata che richiamava lo scafo di un'imbarcazione; lo spostamento dei pesi del corpo con azioni in disequilibrio; il tentativo per ciascuno di iniziare la composizione, grazie all'oggetto di riferimento scelto, della propria drammaturgia d'attore (la storia che lo avrebbe qualificato durante l'intera narrazione) –, aveva luogo la disposizione degli elementi necessari alla costruzione della nave: sgabelli, assi di legno, funi, praticabili da montare in modo da formare una gradinata, pali di varie dimensioni, utensili. Ogni attore era guidato da una propria partitura di intenzioni ben definite che, attraverso una successione di movimenti regolati dal *training* preparatorio, si trasformavano in azioni che erano il frutto di quel processo di trasferimento sul piano fisico di ciò che, in fase di montaggio e di prova, era accaduto sul piano creativo ed emotivo.

Terminata, dunque, la scena collettiva – accompagnata anche da un testo sull'assurdità della guerra sussurrato in canone, che procedeva per accumulazione in modo da creare un ritmo incalzante e sincopato –, il primo personaggio femminile a farsi avanti, dopo un conciliabolo delle donne che si interrogavano sulla direzione da intraprendere per il viaggio, mentre gli uomini sistemavano gli oggetti, era Eva. Stretta tra le mani una mela appena addentata, il suo studio d'attrice verteva sui temi della trasgressione, del furto, della disubbidienza, ma anche dello strenuo, per quanto infantile, rifiuto ad accontentarsi di ciò che possedeva e della ricerca incessante di qualcosa che andasse al di là di ciò che era stato stabilito:

Eva ha cominciato con la frutta [...]; poi, siccome non riusciva a mangiarla tutta, la distribuiva agli altri. Sarà per questo che la chiamavano Eva, “madre dei

³⁶ *Ibid.* Ad essere privilegiato, nella drammaturgia e nella costruzione della regia, era il punto di vista femminile, e gli uomini portati in scena non sembravano riconducibili a taluni personaggi tragici, isolati nella loro grandezza, che scontano, come prezzo di una tale condizione, una lontananza assoluta dal compromesso (cfr. Albini 1999); sono piuttosto personaggi che hanno uno spazio d'azione limitato e una difficoltà a definire una propria identità. Essi, agendo all'interno di un sistema privo di autonomia, lasciano il campo a donne che appaiono, invece, come monoliti e sulle cui spalle, secondo la suggestione che animava il regista, si regge il lungo cammino della storia. Se gli uomini sono, in qualche modo, decaduti da quel ruolo sociale che avevano occupato, le donne acquisiscono una posizione di rilievo nella loro generosità e lealtà (il trasporto dell'uovo verso una nuova terra, per far sì che da esso possa nascere l'“Uomo nuovo”), ma anche nella temibile intensità delle loro emozioni, la cui portata viene resa sul piano scenico da azioni ben definite.

viventi”, con tutto quel che rubava avrebbe potuto sfamare tutta la nave! [...]. Solo ad un certo punto del viaggio, dopo una tempesta, qualcuno si rese conto che non era sola, perché come usciva dalle cucine col suo bottino, e sempre con la bocca piena, la prima cosa che faceva era andare in un sottoscala per portar da mangiare a quello smidollato che viveva nel *solarium*, senza fare niente, Adamo. Indolente e accidioso, se Eva non si fosse sentita un po’ anche sua madre, sarebbe morto di inedia. Ma il vero scopo dei furti non era il cibo, quanto creare degli incidenti che richiamassero l’attenzione, lasciandola libera di agire sulla nave³⁷.

Ogni coppia di personaggi era strutturata in modo da presentare una scena monologica femminile, una dialogica, ed una corale cantata, che non solo coinvolgeva tutti gli attori, tanto nella recitazione quanto nelle coreografie, ma serviva ad aggiungere un pezzo essenziale per l’azione collettiva di costruzione della nave: da una semplice barca a remi, ad un’imbarcazione con vele, sartie e due alberi maestri. Questo procedimento registico contribuiva, inoltre, sul piano specificamente tecnico, al perfezionamento della drammaturgia di ogni singolo attore. La curiosità di Eva, dunque, tradotta scenicamente da un movimento incessante, da un nascondersi ovunque vi fosse un anfratto – quasi a dover riparare il torto della perduta immortalità, in mano la mela che veniva lentamente mangiata per intero, e verso la quale manifestare un’attrazione morbosa –, esprimeva il suo desiderio di fuga dalla realtà; e a questa fuga, si saldava il personaggio di Demetra, la seconda a farsi avanti, anch’ella in movimento costante, ma animata da un’altra necessità, la ricerca della figlia Persefone, rapita da Ade e portata nella parte interna della nave, la sala macchine:

Demetra viaggiava in prima classe, con la figlia. Non si mescolava con gli altri, era così riservata da apparire scostante, al punto che nessuno osava avvicinarsi [...]. Un giorno venne a sapere che la tanto amata figlia frequentava gli uomini della sala macchine. Fu allora che cominciò coi lamenti; per nove giorni e nove notti fece follie, continuando a girare intorno alla nave che risuonava tutta di questo lamento esasperante al punto che nessuno faceva più niente [...]. Il nono giorno la figlia apparve al fianco del suo amato, e alla fine tornò la calma; la figlia dormiva ora nella comoda cabina di prima classe, ora negli angusti alloggi della sala macchine. [...]. Nessuno si accorse che durante tutto quel trambusto la nave

³⁷ Ivi, p. 5. È lo stesso Scolari, per ogni coppia di personaggi, a riportare la sua idea di riscrittura del tragico (cfr. Kott 2005), una traccia, fatta di visioni e di suggestioni, che assume il carattere di una sorta di storia parallela; un’utile base di partenza per lo studioso, ma anche un punto di riferimento necessario per la creazione emotiva dell’attore.

aveva cambiato posizione rispetto alle sfere celesti, sia quella diurna che quella notturna e la rotta era stata cambiata³⁸.

Un tema unico, impiegato a collegare i personaggi e, poi, una declinazione specifica che variava di scena in scena. Tutti avevano un gran da fare, agivano, compivano azioni, le ripetevano ossessivamente, approfondendo la loro dimensione tragica, ognuno con un'intenzione precisa; nulla era affidato al caso o era l'effetto di un'imposizione esterna del regista, ma tutto si presentava come il risultato di un graduale processo di acquisizione, attraverso una tecnica acquisita, di un *bios* scenico consapevole, strumento indispensabile di comunicazione con lo spettatore al di là del testo che scandiva i tempi della storia. Il tema, per la dea da cui dipendeva il ciclo delle stagioni, era legato alla disperazione, alle lacrime e alla peregrinazione: rispettando il principio dei contrasti (in base al quale il senso del testo e la qualità dell'azione possono non procedere nella medesima direzione), durante la sezione che la riguardava, l'attrice correva senza sosta, mentre Ade racchiuso in un cubo di metallo – la sala macchine – compiva gesti lenti e cadenzati, in *slow motion*, dal momento che per lui l'attesa aveva un significato del tutto opposto.

Con Medea, il terzo personaggio femminile a farsi avanti, emergeva di nuovo il tema del tradimento, già impiegato per Eva; ma non quello compiuto da Giasone, innamoratosi di Glauce, bensì quello della maga della Colchide fatto a sé stessa nei riguardi della magia. La prospettiva scelta da Scolari era legata al lavoro d'interazione tra l'attrice e il personaggio: la natura voleva che Medea fosse bella, giovane e potente, eppure aveva rinunciato a tutto questo per l'amore che provava nei confronti di Giasone, straniero nella sua terra; l'uccisione dei figli non sembrava essere avvenuta per una vendetta nei confronti dell'eroe greco, ma si configurava come l'esito del pentimento rispetto alla condizione di un tempo; così la donna, per riprendere l'incerta e pericolosa via del ritorno, doveva nuovamente rinunciare ad ogni cosa, avvelenare le acque per riconquistare il suo perduto rapporto con la magia. I figli diventavano le vittime "necessarie" da sacrificare sull'altare del suo inganno nei confronti della magia. Nell'atto estremo di togliere loro la vita, Medea mostrava un terribile assolutismo nella fedeltà, in quanto la rottura di un legame avrebbe dovuto comportare anche l'interruzione di tutto ciò che ad esso era connesso. Tale comportamento la poneva in una condizione di solitudine estrema, e l'architettura della scena evidenziava questa prospettiva: la sequenza che la riguardava, anche nel dialogo con Giasone, era stata progettata in maniera tale che gli altri

³⁸ Ivi, p. 6.

personaggi tendessero ad evitarla, ad isolarla, provocando nello spettatore una sorta di complice sentimento di compassione. Unico oggetto che ancora poteva indossare ed esibire come segno di appartenenza al suo mondo, era uno scialle dorato:

Durante tutto il viaggio aveva vissuto ai margini, schiva e solitaria, guardava la luna, misurava a spanne la distanza fra le stelle, calcolava con esattezza il tempo che mancava al tramontare del sole o al sorgere della costellazione del Carro. Una sera fece irruzione nel salone delle feste, si collocò al centro della sala con lo sguardo fisso su un alto ufficiale di bordo. [...]. Si frequentarono per un po' di tempo, si trasferì nella sua cabina che fu ingrandita. [...]. Un giorno l'ufficiale uscì dalla cabina dove ormai vivevano da molti anni – erano anche nati dei figli –, ma Medea capì che la loro storia era finita e lui non sarebbe più tornato. Cercò il suo vecchio vestito, lo scialle dorato, e mentre stava per uscire dalla cabina, ebbe un ripensamento; si fermò, tornò indietro, legò una benda sugli occhi dei figli; sgusciò fuori della cabina e sparì da dove era venuta. Nessuno si accorse che la prua aveva assunto una distanza molto diversa dalla stella di riferimento³⁹.

L'amore per i figli, la necessità di accudirli, di allevarli, di occuparsene, erano rappresentati invece da Ecuba, la madre regina, concepita in una versione drammaturgica in cui anche l'opposto risultava possibile, auspicabile quasi nel passaggio contraddittorio verso una nuova condizione, in cui il senso della vita sarebbe stato più forte di ogni altra cosa. La questione ruotava intorno ad un interrogativo: quale significato potesse assumere l'aver procreato tanti figli se, poi, una guerra li aveva spazzati via o dispersi per il mondo. In questo caso, il tema scelto da Scolari si concentrava sulla ribellione e sull'inutilità dei conflitti umani, tema già anticipato nella sequenza collocata come prologo.

L'azione di Ecuba sulla scena diventava, allora, una forte protesta contro le leggi ingiuste degli uomini, e la sua partitura d'attrice si basava su un movimento oppositivo, giocato anche in questo caso sui contrasti; sul livello verticale (dal basso, la terra, verso l'alto, la regalità perduta); sulla lotta contro alcune assi di legno rette dagli uomini e poi lasciate cadere, le simboliche mura di quella città che era stata per lei regno e prigione, mentre un Priamo fiaccato dal peso degli anni si aggirava come uno spettro, portando con sé solo uno sgabello, sul capo, l'ultimo segno di un trono ormai perduto:

«Ecuba era tutto un eccesso: tanti figli, tante attenzioni, tante cabine, c'era tutta

³⁹ Ivi, p. 8.

una zona della nave che era riservata a lei e al suo seguito [...]. Ma era anche tanta saggezza, tanto equilibrio. Molto tempo prima, all'inizio di questo viaggio, ci fu uno scontro che spostò l'asse del mondo [...]. Di notte, entrava in cabina di comando e dolcemente faceva scorrere la ruota del timone fra le mani del timoniere che non si accorgeva di nulla. La cabina più spaziosa non era la sua, l'aveva riservata al marito, il vecchio e saggio Priamo. Ma come si può credere che fosse saggio se nessuno l'aveva mai sentito parlare? E forse nessuno l'aveva neanche mai visto. C'era veramente sulla nave?»⁴⁰.

Con Andromaca, la drammaturgia approfondiva il tema dell'amore per la vita, l'opportunità di cancellare il passato per far prevalere il futuro, la necessità di sviluppare uno sguardo proteso in avanti, in opposizione a quanto era accaduto a Medea, costantemente rivolta all'indietro, come i suoi movimenti, i suoi studi d'attrice, le sue tensioni e le sue solitudini. Si affermava, così, per una donna privata degli affetti più importanti, il marito e il figlio, e dei beni che erano propri della sua condizione di regina, il senso del vivere al di là di qualsiasi altra cosa; una tensione che veniva espressa dalla cura dei suoi gesti, dalla limpidezza del suo lavoro sulla scena, dal modo in cui annodava una fune o spostava un oggetto, come se il tormento interiore avesse trovato una sua composizione. E, nel fatto che le fosse toccato in sorte Neottolemo – col quale avrebbe iniziato una nuova vita, dando alla luce un figlio –, si esprimeva l'accettazione stessa del suo destino: la scena tra i due personaggi veniva realizzata in equilibrio su un'asse di legno, tenuta in sospensione, immagine di una condizione in ogni caso precaria, che il destino avrebbe potuto modificare in un attimo.

La vicenda attraversava, in questo modo, alcuni dei personaggi della saga troiana arrivando fino a Clitemnestra: il regista aveva deciso di spostare il punto di osservazione sul tema del difendere e del privilegiare sé stessi di fronte a qualsiasi accadimento, fino a contemplare una deriva egoistica estrema nelle azioni del personaggio. Per la sua Clitemnestra, pertanto, non era tanto penoso il fatto che Ifigenia fosse stata sacrificata, quanto il dolore che lei aveva provato per questa perdita; non tanto che Agamennone avesse combattuto dieci anni a Troia, quanto che lei fosse stata lasciata sola per quel medesimo tempo:

Clitemnestra era una vera attaccabrighe. Erano tutti obbligati ad assistere alle scenate più violente in quanto frequentava i luoghi più affollati della nave. [...]. La strategia era evidente: attaccava prima di essere attaccata. Prima stava con Agamennone; quali fossero i loro rapporti non è dato sapere, ma erano saliti a

⁴⁰ Ivi, p. 9.

bordo insieme, poi lei l'aveva cacciato e lui passava da un posto all'altro, sempre più ubriaco fino a dimenticare il suo nome. È per colpa sua che Clitemnestra era diventata un'attaccabrighe e dopo l'evento tragico, che nessuno vuole raccontare e che li tenne separati per molto tempo, si rincontrarono e lui fece la fine del topo nella doccia⁴¹.

Nella scena che la riguardava, la regina era immersa nell'acqua di una vasca – una struttura in metallo allestita durante la preparazione iniziale della sequenza –, quella stessa in cui poco prima il marito era stato ucciso dai colpi della sua scure, e si detergeva, ripulendosi invano del sangue che l'aveva macchiata. Dopo il riferimento alla sua sorte, la drammaturgia compiva un passo ancora più indietro nel tempo del mito, richiamando il racconto della vicenda di Edipo. Seguendo la visione che aveva animato Scolari nella costruzione della struttura generale e dei significati da attribuire a ciascun personaggio, Giocasta si sarebbe uccisa non tanto per l'orrore provato al momento della scoperta della sua condizione di madre-moglie, quanto per mostrare ad Edipo la strada da percorrere, quella di una morte che segna chi sia andato contro natura, la stessa che anch'ella avrebbe dovuto imboccare, perché fin dall'inizio consapevole di quella mostruosa maternità:

Giocasta era chiamata “la casta” per il suo modo di portare lo sguardo basso, per la delicatezza dei suoi gesti e anche per la voce che sembrava una carezza. Ma, per me, quella donna di casto aveva ben poco. Diceva di cercare suo figlio. L'altro, quello sempre sprofondato nella stiva più profonda, è l'uomo che cercava sé stesso [...], un sé stesso vivo, in carne e ossa. Cercava un assassino e alla fine lo trovò. Non è sempre stato così, prima era gagliardo e sanguigno, riusciva a vincere contro avversari imbattuti. Si dice che Giocasta lo conoscesse da prima e che lo avesse riconosciuto da subito⁴².

La capacità di Edipo di risolvere così facilmente le questioni, gli enigmi, lo aveva reso, di fatto, incapace di osservare la realtà a breve distanza. La vicenda era presentata come una sfida: Giocasta, in grembo il peso di quattro sassi che ne condizionavano il movimento, il modo di camminare in forzato disequilibrio, aveva sempre saputo chi fosse stato Edipo e aveva voluto affrontare le convenzioni e il destino prescritto per dimostrare che si poteva andare oltre i comportamenti codificati. La sua partitura era preceduta da un'imponente

⁴¹ Ivi, p. 11.

⁴² Ivi p. 12.

scena corale in cui tutti gli attori, dopo una notte di bonaccia, emergevano da un enorme telo, come pesci da una rete.

Il tempo e le ore della vicenda erano naturalmente scanditi, oltre che dai riferimenti testuali e dai canti corali composti su ritmi originali, dall'uso delle luci che, sistemate in posizioni diverse rispetto allo spazio della rappresentazione e direzionate in modo da illuminare la scena dall'alto verso il basso e soprattutto di taglio lungo lo spazio retroscenico, valorizzavano gli elementi architettonici dell'area archeologica e attraversavano i corpi in movimento, esaltandone le peculiarità performative.

In una sorta di chiusura ciclica immaginaria, dopo un inizio legato al tema del racconto biblico del giardino dell'Eden, la storia – richiamando il *Discorso della Montagna*⁴³ e *Il Pianto della Madonna* di Jacopone da Todi⁴⁴, recitato dal Coro con un ritmo alternato di voci in una *climax* ascendente di forte impatto emotivo – si soffermava, piuttosto che sulla sofferenza di Gesù, su quella della Madonna. La madre di Cristo, tormentata da un dolore inguaribile per la morte annunciata del figlio, era dunque l'ultima donna ad essere portata in scena, dopo che una tempesta aveva sconvolto l'impalcatura della nave. Di qui, un'altra concitata scena di movimento collettivo, resa dallo smontaggio e dal rimontaggio di parti della scenografia, si concludeva con la costruzione di un secondo albero maestro al quale il personaggio di Gesù restava aggrappato, come crocifisso, durante il suo dialogo con la madre:

Che dire dell'ultima donna! Cosa si può dire di una che piange sempre, continuamente. Alla fine non muove più neanche a compassione. Quello che all'inizio era un dolore, alla fine diventa uno stereotipo e non è più una persona addolorata, ma il simbolo del dolore. E quel tal Gesù di Nazareth? [...]. Sempre arrampicato sui pennoni più alti, mai visto coi piedi appoggiati a terra. A volte mi chiedo come faccia a reggersi e come mai non sia ancora caduto. Molti dicono di averlo visto cadere, un giorno, ma quello seguente era sempre là, sul pennone più alto a respirare l'aria di mare a braccia spalancate⁴⁵.

Per quanto riguardava la scena finale, quella in cui aveva luogo l'epifania dell'uomo nuovo, in seguito alla schiusa dell'uovo portato dalle donne, si è dovuto procedere con un lavoro di ricostruzione a partire dagli appunti che Scolari era solito raccogliere durante le prove e la visione degli studi sui perso-

⁴³ L'episodio è riportato nel *Vangelo di Matteo*, 5, 1-12.

⁴⁴ Rifacendosi ai *Vangeli*, ad alcuni testi che avevano già messo in primo piano la sofferenza della Madonna e ad alcune rappresentazioni sacre diffuse nel XII secolo in Italia, Jacopone da Todi sembra mettere in scena una sorta di Passione della Vergine.

⁴⁵ Scolari 2007, p. 13.

naggi. Non è stato semplice per gli attori, infatti, definire quello che si sarebbe dovuto rappresentare, in quanto la scomparsa del regista, prima del debutto dello spettacolo, aveva lasciato alcuni punti vuoti all'interno della drammaturgia che, colmati in parte dal percorso collettivo e dalle indicazioni di Luciana Roma, si presentavano come possibili interpretazioni di un pensiero non ancora del tutto svelato, soprattutto in merito all'epilogo. L'idea principale, su cui anche la drammaturgia degli attori aveva approfondito il proprio *training*, era, tuttavia, che si sarebbe dovuta ricomporre la scena iniziale, come se solo la comparsa di questo insolito personaggio, immaginato come un ermafrodito, potesse rappresentare quell'evento straordinario da cui ripartire.

E così, il gruppo delle donne – che, dopo l'inizio e fino a quel momento, erano apparse tutte orientate al perseguimento di una ricerca individuale, e che erano entrate in relazione tra loro solo nelle composizioni corali in cui veniva modificata la rotta del viaggio – finiva con il ritrovarsi al centro della scena, racchiuso a guscio, a formare un corpo unico, da cui lentamente, grazie ad un graduale concepimento, veniva fuori l'Ermafrodito. Con una scodella e una forchetta tra le mani con cui mescolava un uovo, a questo personaggio era affidato il compito di trasmettere i nuovi comandamenti laici su cui immaginare l'edificazione di un'umanità rinnovata.

Con *Matri-Arche* Scolari era riuscito a mettere insieme i temi principali che avevano caratterizzato, in molti anni di sperimentazione, la sua attività registica e pedagogica: dal lavoro nelle aree archeologiche e nei siti museali, come indagine sullo spazio, alla riflessione sul mito tragico greco, come occasione di dialogo tra un patrimonio culturale collettivo ben consolidato e una modernità attraversata da altre forme di comunicazione; fino alla ricerca di un'ulteriore, possibile declinazione dell'antropologia teatrale, quale esplorazione orientata non tanto al prodotto conclusivo, quanto al processo creativo ed emotivo che si compie per raggiungerlo:

Come io guardo un mio spettacolo, del quale so tutto, persino il pensiero di ogni singolo attore, in quel momento, diverso da quello della sera prima? [...]. Alla fine guardo lo spettacolo con disincanto, come al risultato di un lungo processo di lavoro che ho voglia di dimenticare, e qui l'unica cosa che vorrei fare è piangere, perché è finito, perché ora non è più mio. Uno spettacolo, per sé stesso, non morirebbe mai; sono gli attori a farlo morire, quando sera dopo sera si accorgono che non riescono più a rinnovare loro stessi all'interno delle partiture, che non riescono più a trovare un "buon motivo" per ripetere e rinnovare quella partitura che era di "senso" e che si accorgono è diventata di "significato". [...]. Ogni volta che finisco uno spettacolo, per me finito non lo sarebbe mai, e mi chiedo se sarò mai capace di fare il successivo e ogni volta la risposta è: no. Ma

nella mia mente è già entrata l'idea del prossimo che ho l'urgenza di mettere in scena. [...] Scrivere la parola "fine" è un po' come morire⁴⁶.

Riferimenti bibliografici

- AA. VV. 1980, *Jerzy. Grotowski e il Teatro Laboratorium*, «Sipario» XXXV 404.
- AA. VV. 1982, *Anthropologie Théâtrale*, «Bouffonneries» 4.
- AA. VV. 1982, *Intercultural Performance*, «The Drama Review» 26 2.
- AA. VV. 1984, *La trasmissione dell'esperienza in teatro*, «Quaderni di teatro» VI 23.
- ALBINI U. 1999, *Nel nome di Dioniso. Il grande teatro classico rivisitato con occhio contemporaneo*, Milano.
- ARTAUD A. 1968, *Il teatro e il suo doppio*, Torino (ed. or., *Le Théâtre et son double*, Paris 1938).
- ATTISANI A. 2006, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nell'opera del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano.
- BARBA E. 1981, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Milano.
- BARBA E. 1985a, *The dilated Body*, «New Theatre Quarterly» 4, pp. 369-382.
- BARBA E. 1985b, *Al di là delle isole galleggianti*, Milano.
- BARBA E. 1993, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna.
- BARBA E. 1998, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia. Seguito da 26 lettere di J. Grotowski a E. Barba*, Bologna.
- BARBA E., SAVARESE N. 2011, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari.
- BECK J., MALINA J. 2000, *Il lavoro del Living Theatre*, Milano (ed. or., *The Life of the Theatre*, San Francisco 1972).
- BLASI V. 2019, *Teatri greco-romani in Italia*, Imola.
- BROOK P. 1968, *Il teatro e il suo spazio*, Milano (ed. or., *The empty space*, London 1968).
- COPEAU J. 1955, *Notes sur le métier du comédien*, Paris.
- CRAIG G. E. 2016, *L'arte del teatro. Il mio teatro*, Imola (ed. or., *On the art of the theatre*, London 1958).
- CRUCIANI F. 1985, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze.
- CRUCIANI F., FALLETTI C. (a cura di) 1986, *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna.
- DECROUX E. 1983, *Parole sul mimo*, Milano (ed. or., *Paroles sur le mime*, Paris 1963).
- DE MARINIS M. 1983, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Firenze.
- DE MARINIS M. 2011, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze.
- GIACCHÈ P. 1988, *Antropologia teatrale e cultura teatrale. Note per un aggiornamento dell'approccio socio-antropologico al teatro*, «Teatro e storia» III 1, pp. 23-50.
- GIACCHÈ P. 2004, *L'altra visione dell'altro. Un'equazione fra antropologia e teatro*, Napoli.
- GROTOWSKI J. 1970, *Per un teatro povero*, Roma (ed. or., *Towards a poor theatre*, Holstebro 1968).
- JOUVET L. 1954, *Le comédien désincarné*, Paris.
- KOTT J. 2005, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano (ed. or., *The eating of the Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*, New York 1973).

⁴⁶ Scolari 2011, p. 226.

- MELDOLESI C. 1986, *Ai confini del teatro e della sociologia*, «Teatro e storia» I 1, pp. 77-151.
- MOLLIKA F. 1991, *Di Stanislavskij e del significato di perezivanie*, «Teatro e storia» VI 2, pp. 225-255.
- MONTEVERDI A. M. 2011, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano.
- MONTEVERDI A. M. 2020, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video-mapping, interaction design e Intelligenza artificiale*, Roma.
- PERRELLI F. 2007, *I maestri della ricerca teatrale: il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari.
- PICON-VALLIN B. 1990, *Mejerchol'd*, Paris.
- PONTE DI PINO O. 1988, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, Firenze.
- PRADIER J.-M. 2000, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (5e siècle avant J-C - 18e siècle)*, Bordeaux.
- PUCCIO F. 2017, *L'Antropologia va in scena. Nuove dimensioni teatrali dell'Antico*, Pisa.
- QUADRI F. 1982, *Il teatro degli anni '70. Tradizione e ricerca*, Torino.
- QUADRI F. 1984, *Il teatro degli anni '70. Invenzione di un teatro diverso*, Torino.
- RICHARDS T. 2000, *Il punto limite della performance*, Pontedera.
- RICHARDS T. 2002, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano.
- RUFFINI F. 1986, *Antropologia teatrale*, «Teatro e storia» I 1, pp. 4-23.
- RUFFINI F. 1988, *L'attore e il dramma. Saggio teorico di antropologia teatrale*, «Teatro e Storia» III 2, pp. 177-247.
- RUFFINI F. 2009, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato di invenzione*, Roma-Bari.
- SAVARESE N. (a cura di) 1983, *Anatomia del teatro*, La Casa Usher, Firenze.
- SAVARESE N. 2004, *Training!*, Dino Audino, Roma.
- SCHECHNER R. 1973, *Environmental Theater*, New York.
- SCOLARI A. N. 1999, *Presentazione del Progetto Teatrale di Teatrocontinuo: "I luoghi del mito"*, Padova.
- SCOLARI A. N. 2006, *"I luoghi del mito". Intervista all'archivio di Teatrocontinuo*, Padova.
- SCOLARI A. N. 2007, *Mater Terribilis*, Padova.
- SCOLARI A. N. 2011, *Lessico teatrale*, Padova.
- SCOLARI A. N. 2015, *Teatrocontinuo. Un'isola di ricerca*, Roma.
- STANISLAVSKIJ K. S. 2014, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, Roma-Bari (ed. or., *Rabota aktera nad soboj*, Mosca 1938).
- TAVIANI F. (a cura di) 1975, *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, Milano.
- TESSARI R. 2004, *Teatro e Antropologia. Tra rito e spettacolo*, Roma.
- VICCEI R. 2019, *Ricostruzioni digitali per la conoscenza e la valorizzazione dei teatri antichi: usi, significati, questioni aperte*, in M. LIMONCELLI, F. SACCHI, R. VICCEI, *Indagini archeologiche e ricostruzioni digitali per lo studio degli spazi teatrali greci e romani. Visioni e prospettive*, pp. 83-148.
- VICCEI R. 2020, *Gli spazi del teatro di Siracusa: la scena tragica contemporanea ha bisogno della ricerca archeologica?*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» I 1, pp. 107-119. URL: <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/23>.
- WESEL U. 1985, *Il mito del matriarcato. La donna nelle società primitive*, Milano (ed. or., *Der Mythos vom Matriarchat. Über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften vor der Entstehung staatlicher*, Frankfurt a.M. 1980).