

## IL RUOLO DELLA DONNA ALL'INTERNATIONAL SCHOOL OF THEATRE ANTHROPOLOGY

Si è svolta ad Holstebro (Danimarca), presso la sede del Nordisk Teaterlaboratorium, dal 17 al 21 settembre 1986, la quarta sessione pubblica dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), dedicata al *Ruolo della donna* nel teatro delle diverse culture. L'ISTA è un organismo permanente, con sede a Holstebro, concepito e diretto da Eugenio Barba, che ricerca sui fondamenti del lavoro dell'attore; ed è, al contempo, un centro di diffusione di esperienze e conoscenze per uomini di teatro di ogni paese. All'ISTA collabora una folta équipe scientifica interdisciplinare. All'attività permanente di ricerca si affiancano sessioni pubbliche, durante le quali si sperimenta su aspetti particolari del problema attore. Ricordiamo le sessioni di Bonn e di Volterra (1980 e 1981), entrambe con partecipanti che svolgevano anche attività pratica, e la sessione di Parigi-Blois (1985). La sessione di Holstebro era dedicata, come già detto, al *Ruolo della donna*. Per chiarire il senso di questo titolo e della problematica ad esso collegata, è necessario ricordare brevemente i principi basilari dell'antropologia teatrale (ma vedi F. Ruffini, *Antropologia teatrale*, in «Teatro e Storia», n. 1, 1986, e bibliografia ivi citata). L'antropologia teatrale si occupa del livello pre-espressivo dell'attore, cioè di quella dotazione pre-culturale *ma acquisita*, che consente all'attore di avere *presenza* in scena. In certo senso, l'antropologia teatrale guarda alla scena come a un *ambiente* sottostante (e comune) a tutte le diverse scene culturalizzate, e alla pre-espressione come all'insieme di attitudini (ma acquisite) che rendono l'attore capace di abitare efficacemente quell'«ambiente», a prescindere dalle specifiche culture recitative. La pre-espressione, cioè la presenza, è legata ad un surplus energetico, rispetto al livello pre-culturale della vita quotidiana. La presenza, sinteticamente, è *questa energia*. Compito dell'attore, nel suo continuo adattarsi all'ambiente scena, è *mettere in forma* questa energia, ricordando che perfino in senso strettamente scientifico, «energia» e «forme di energia» sono una stessa identica cosa. Il saggio di Eugenio Barba *Animus-anima: energia* (scritto in occasione dell'ISTA di Hol-

stebro, e pubblicato in «Teatro festival», n. 5, 1986) è un primo tentativo di indagare proprio ed esplicitamente sulle forme dell'energia dell'attore. La *forma animus* e la *forma anima* sono i poli di un'orbita entro la quale si trasforma, cioè si mette in forma, cioè vive, l'energia dell'attore. L'energia animus e l'energia anima non hanno nulla a che vedere con i comportamenti quotidiani *culturalizzati* degli uomini e delle donne. Corrispondono a due polarità che, rispetto all'ambiente quotidiano, sono «il maschile» e «il femminile»: ma al loro livello pre-culturale, *in-espressivo* potremmo dire. E, del pari, l'energia animus e l'energia anima non hanno nulla a che vedere con gli stili recitativi di attori e attrici nelle diverse scene. Non sono due «forme formali»: sono due «forme di energia», e il loro ambito di pertinenza è quello pre-espressivo; sebbene, ovviamente, per studiarle si debba partire proprio e solo dalle corrispondenti «espressioni» sceniche. Gli ambienti quotidiani ci vincolano (in termini più o meno forti) al sesso fisiologico: gli uomini tendono a sviluppare solo (o prevalentemente) la forma maschile dell'energia, e viceversa. L'ambiente scena libera da questo vincolo, e tanto più quelle specifiche scene (le scene tradizionali orientali, ad esempio) nelle quali il sesso degli attori può essere diverso da quello dei personaggi. Il virile attore in borghese non è la controfigura schizofrenica dell'esile fanciulla in trucco e costume: ne è, piuttosto, il polo contro-sessuale messo a nudo. In scena, l'*onnagata* non è né maschio né femmina, o meglio è maschio e femmina, l'orbita energetica della sua presenza può dispiegarsi toccando gli estremi dell'*animus* e dell'*anima*, del maschile-in-scena e del femminile-in-scena: cioè, in definitiva, del *maschile reso presente* e del *femminile reso presente*. Lo si è potuto verificare, nel caso specifico dei ruoli *Tan* (l'equivalente cinese dell'*onnagata* giapponese), vedendo al lavoro Mei Bao-Jiu, il figlio del celebre Mei Lan-Fang, e ascoltando le sue parole. Ma altrettanto importanti, e istruttive, sono state le dimostrazioni di lavoro di tutti gli altri artisti invitati. Qui citeremo solo: Katsuko Azuma (Nihon Buyo, Giappone), Sanjukta Panigrahi (Orissi, India) e il suo guru Kelucharan Mohapatra, Iben Nagel Rasmussen e Sonja Kehler (interpreti di due diverse tradizioni del teatro occidentale), Yvonne Lin (teatro tradizionale cinese, Taipei), Swasthi Widjaja Bandem (Legong e Topeng, Bali), M.P. Sankaran Namboodiri (Kathakali, India). Una menzione particolare, tuttavia, merita Pei Yan-Ling. Prima attrice dell'Opera di Hebei, nel 1985 è stata desi-

gnata come la migliore attrice dell'anno. È specializzata nei ruoli di «uomo giovane», ruoli che sono estremamente faticosi, sia nell'allenamento che nella performance. La sua dimostrazione è stata assolutamente sbalorditiva: uno di quei momenti d'emozione in cui il teatro è epifania autentica del miracolo.

Durante la discussione, sedeva vicino a Mei Bao-Jiu: una giovane timida accanto ad un sorridente signore di mezz'età. Era quasi impossibile non rivederli sulla scena, irriconoscibili nell'inversione di sesso, eppure così uguali a se stessi. Trasformazione e finzione svelavano lì, specchio della scena, il loro comune seme di verità.

*(Franco Ruffini)*