



N.1 - 2010

Indice

EDITORIALE

Antropologia e Teatro – Rivista di studi 1

ARTICOLI

Franco Sale 5

Storia, analisi e valutazioni sui mamuthones (I parte)

Riccardo Benfatto 25

La ri-codificazione corporea nella Commedia dell'Arte di Claudia Contin

Silvia Mei 45

Anna Pavlova, danzatrice eurasiatica? (I parte)

Stefano Masotti 80

Identità reali in situazioni di rappresentazione

RECENSIONI

Francesco Remotti, *L'ossessione identitaria* 87

di Gaetano Mangiameli

Roberto Alonge, *Goldoni libertino. Eros, violenza, morte* 90

di Paola Bignami

Paola Bignami e Charlotte Ossicini, *Il quadridimensionale instabile – Manuale per lo studio del costume teatrale* 93

di Giovanni Azzaroni



EDITORIALE

Antropologia e Teatro – Rivista di studi

di Giovanni Azzaroni

direttore scientifico

È consolidata abitudine che nel primo numero di una rivista o di un giornale, il direttore scriva un Editoriale per dichiararne scopi e fini, e anche “Antropologia e Teatro – Rivista di studi” non farà eccezione a questa norma, che in realtà è molto più complessa e di difficile decodificazione di quanto possa apparire se superficialmente considerata. Nel nostro caso molti problemi sono inesistenti, ad esempio quelli afferenti i “desideri” dell’editore – nel nostro caso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell’Università di Bologna –, i cui intendimenti scientifici sono rintracciabili nelle pagine della rivista, che può quindi essere considerata uno strumento didattico sia per gli studenti che per gli studiosi di queste discipline. E ancora: la rivista non sarà oggetto di alcun condizionamento, sarà una libera palestra di opinioni e discussioni afferenti l’antropologia e il teatro che tra loro potranno pure essere discordanti, ma che dovranno sempre avere come comune denominatore una corretta e scientifica esposizione dei temi prospettati.

Posti in questo modo i problemi parrebbero non sussistere, ma al contrario proprio questa palmarmente dichiarata “libertà” di esposizione connota la prima vera difficoltà.

Che cosa significa, infatti, pubblicare una rivista di antropologia e teatro? Per rispondere è necessario definire *in primis* di quale antropologia e di quale teatro si tratti. Ma l’antropologia e il teatro non sono discipline già formalizzate e definite scientificamente, pur nella multi-etnica pluralità semantica che i due vocaboli connotano? La risposta è difficile e introduce *ab imo* il senso e le ragioni che hanno fatto nascere questa rivista. L’antropologia può essere una delle chiavi privilegiate per leggere e comprendere quel teatro che per essere esplicitato necessita della comprensione delle ragioni culturali che lo motivano, in altre parole della cultura che lo ha visto nascere, del contesto antropologico che ha reso possibile il suo percorso, perché mancando queste conoscenze sarebbero incomprensibili i suoi sviluppi, le contaminazioni che lo hanno arricchito nel suo divenire, le fragilità e le forze che lo tengono in vita. In Asia, in Africa, nell’America meridionale e in molte altre parti del mondo il teatro è ancora una esigenza della comunità perché la conferma e



la rende salda. Come sarebbe possibile studiare quel teatro senza partire dalla *sua* comunità?

Sicuramente questo sarà uno degli aspetti innovativi e salienti della rivista, oserei dire desueti per il panorama degli studi non solo italiani. Applicare l'antropologia agli studi teatrali è una ipotesi critica ancora poco frequentata e percorsa, ed è pertanto sua intenzione e scopo far lievitare e crescere questa ipotesi di lavoro. Le tecniche antropologiche possono essere utilmente utilizzate per letture diverse, sicuramente foriere di stimoli e risultati non riconducibili a quanto fino a ora è stato tentato. D'altra parte la musica e il teatro hanno già ispirato gli antropologi: due esempi assolutamente significativi e pregnanti. Il dramma sociale di Turner e la straordinaria, quasi onirica, visione musicale prospettata da Lévi-Strauss per ritmare e inquadrare il ciclo della *Mitologica*. Antropologia, teatro e musica si sono perfettamente coniugati prospettando un progetto di lavoro di straordinario interesse culturale, che non ha ancora manifestato tutte le sue straordinarie possibilità. Indagando sui teatri non occidentali pare quasi naturale percorrere queste vie alternative, che suggeriscono suggestioni impensate e impensabili.

Antropologia da usare come un grimaldello, una zappetta per scavare più a fondo, per portare alla luce misteri e segreti che l'analisi storica, proprio per la sua natura, non consente di far emergere. Questo non significa – e non può significare – obliterazione del metodo storico, che certamente va utilizzato inserito in un contesto di ricerca antropologica per poter studiare un evento non solo come è stato ma come si è trasformato e come è in una visione relativistica della ricerca. Relativismo – va sottolineato – non come un assoluto monolitico, intangibile e immutabile ma semplicemente come ipotesi di lavoro.

Naturalmente questa metodologia non potrà essere invasiva e totalizzante. Il teatro può e deve essere studiato anche seguendo molti altri approcci, altrettanto validi e scientificamente corretti. La "libertà" della rivista troverà una risposta tangibile con la presenza di scritti proponenti aspetti diversi del sapere teatrale, senza alcun condizionamento ideologico o scientifico.

La storia del teatro o, come sarebbe più corretto scrivere, la storia del teatro-danza affonda le sue origini nel mito, all'alba dei tempi. Ne consegue la molteplicità degli approcci di studio, che non si escludono a vicenda ma al contrario si arricchiscono e si accrescono in una forma di vivente e dialettico meticcio continuamente variabile e variato. E non è assolutamente occasionale l'aver utilizzato il termine "meticcio" per gli studi teatrali, cifra di lettura più corretta e consapevole qualora si tratti



di studi culturali, da non intendersi come universali che non possono essere messi in discussione, “sporcati” da interrogativi sorti dal mutare dei tempi e delle contingenze, ma fissati una volta per tutte nell’illusoria convinzione che si possa conservare l’autenticità di un fenomeno culturale, e pertanto teatrale, isolandolo dal suo contesto e da quanto lo circonda per preservarlo nella sua forma originaria. Un rifiuto dunque del “sogno dell’antropologo” del secolo scorso.

Probabilmente indicare le diverse metodologie degli studi teatrali è abbastanza semplice e non crea problemi quando ci si proponga di essere aperti al diverso. Le difficoltà nascono quando si intenda pubblicare una rivista che tratti di antropologia applicata al teatro. In primo luogo una rivista che tratti di antropologia applicata al teatro non può occuparsi di antropologia: in caso contrario sarebbe come se si applicasse la prassi di una metodologia di ricerca a un oggetto senza conoscerne la “filosofia”. Come si può utilizzare il metodo antropologico per studi teatrali senza tener conto che si tratta di una disciplina continuamente *in fieri*, quindi necessitante di continui studi e aggiornamenti? Ad esempio studiare la sacra rappresentazione dello *tshechu* in Bhutan significa recarsi in quel paese per una ricerca di campo, che non può essere svolta qualora se ne ignorino le tecniche attuative, teoriche e pratiche. E ancora: come rapportarsi con i maestri danzatori (nel caso citato, i monaci) e come poi dar conto delle informazioni reperite in un testo scritto? A tutte queste domande e naturalmente anche a molte altre si può rispondere solo attingendo agli studi antropologici, che dovranno trovare ampi spazi nella rivista.

Antropologia e teatro saranno gli ambiti aperti agli studiosi che intendano cimentarsi in questa nuova “scommessa” scientifica, senza indicazioni di priorità o di classificazioni per stabilire una eventuale (ma impossibile) prevalenza.

Naturalmente sarà dedicato spazio alle ricerche nei settori del folklore e delle tradizioni popolari, in Italia e all’estero, per testimoniare una continuità di intenti e contribuire a fissare testimonianze che si vanno sempre più facendo flebili, quando sfortunatamente non scompaiono completamente. La rivista aprirà le sue pagine, e questo è un punto che va sottolineato con forza, anche ai giovani ricercatori con l’intento di offrire una palestra di incontri/scontri che non possono che arricchirla. La cadenza di pubblicazione sarà annuale, in modo da offrire, con pubblicazioni e aggiornamenti lungo l’intero arco di un anno, un panorama *in fieri* delle ricerche. L’obiettivo dichiarato, ma difficile (non impossibile) da raggiungere, è quello di costituire attorno alla rivista un gruppo di giovani che ne condividano le filosofie e che con il loro lavoro e i loro studi – una



sorta di laboratorio permanente e in costante divenire –, contribuiscano all’arricchimento delle ricerche antropologiche e teatrali.



ARTICOLO

Storia, analisi e valutazioni sui mamuthones

di Franco Sale

Parte prima

Considerazioni antropologiche e vestizione

Nel cuore della Sardegna, regione italiana ricchissima di tradizioni e usanze popolari, è situato il paese di Mamojada, al centro della Barbagia di Ollolai, posto entro una larga conca montuosa e collinare a 664 metri sul livello del mare e confinante con i territori di Fonni, Gavoi, Lodine, Ollolai, Sarule, Orani, Nuoro e Orgosolo. Le attività principali per la popolazione da sempre sono state agro pastorali, anche se attualmente l'edilizia ha preso il sopravvento; il territorio, ricco di boschi di querce, lecci e sughereti, in gran parte è adibito al pascolo di ovini, bovini e scarsamente suini. Moltissimi sono gli appezzamenti di terreno coltivati a vite, ove si produce dell'ottimo cannonau. I primi vigneti, che negli ultimi tempi hanno grande riscontro a livello internazionale, furono impiantati nella zona di Fittiloghe, che i Romani chiamarono "luogo di viti", a fianco dei torrenti. Nei tempi passati sono stati realizzati degli spiazzoli dove tuttora si coltivano a livello hobbistico ortaggi in modesta quantità.

Secondo i racconti degli anziani, sentiti quando ero un bambino, Mamojada pare sia stata fondata nella zona bassa da un certo Porthulu, pastore di Ollolai, nell'attuale Rione di San Giuseppe, a ridosso di una fonte tuttora esistente chiamata Mamujone. Si narra che il pastore, mentre transitava in quei luoghi con il suo gregge alla ricerca di nuovi pascoli, rimase intrappolato per un lungo periodo vicino a una fonte a causa di una *temporada* (tempesta di neve). Il pastore promise alle divinità che se avesse avuto salva la vita e riportato le bestie al suo villaggio avrebbe costruito un borgo in loro onore come ringraziamento. Osservando l'accostamento dei nomi si nota la similitudine e la metamorfosi del cambiamento tra l'antico nome del paese e l'attuale – Mamujone-Mamujada-Mamojada – che sembrerebbe portare a Mamuthones. Successivamente il paese si spostò e si allargò durante l'occupazione romana verso la parte montuosa de *su monte iruttu* (monte caduto). Ne è testimonianza un'altra fonte costruita dai Romani all'interno del paese, *su*



hàntaru vezzu (vecchia fonte); più a monte c'è il rione *su hàstru* (da castro), nome con il quale i Romani indicavano luoghi fortificati. Sparse su tutto il territorio si hanno testimonianze proto storiche (nuraghi, domos de janas, menhir). Alcuni anni fa, durante gli scavi per la realizzazione delle fondamenta di una abitazione alla periferia del paese, è stato portato alla luce un menhir, unico nel suo genere e diverso da quelli reperiti nei siti già esistenti in Sardegna. Questo genere di menhir ha, nella facciata, dei disegni scavati a cerchio simili ad alcuni che si trovano nel nord Europa, e più precisamente in Scozia, dove sono dislocati nell'intera regione. Tale ritrovamento ha posto vari quesiti agli studiosi: perché in tutto il territorio sardo esiste questo solo monolito? Che significato si può dare ai disegni circolari? Esistevano contatti tra il popolo sardo e il popolo scozzese? In caso affermativo come potevano essere entrati in contatto visto che la distanza che separa questi due popoli è di diverse migliaia di chilometri? E perché si è trovato nella zona interna, impervia e impenetrabile per quanti hanno tentato di occuparla, e non nelle zone costiere di facile approdo? Chissà se questi e altri quesiti suggeriti dal misterioso ritrovamento con il tempo avranno una risposta. I siti nuragici sono intervallati un po' ovunque nel territorio, il più rilevante è situato sul Monte di Arrailo sopra Firuli: dal monte si ha la visuale e il controllo di buona parte del territorio mamojadino, di Orani e a sud del nuorese. Intorno al nuraghe vi era un grande villaggio, ma anche questo è stato distrutto dai pastori per far posto a qualche metro quadrato di pascolo e anche perché era meta degli studiosi di archeologia i quali, dicevano i pastori, calpestavano il terreno e danneggiavano il pascolo. Dal monte di Arrailo partivano quattro ramificazioni, a sud verso il nuraghe di monte Juradu, a est (Figuli) si trovavano enormi monoliti: quelli rimasi sono ancora visibili, sparsi per terra un po' ovunque lungo il costone del monte verso la zona di Su Angu (il fango), ove esisteva un altro insediamento importantissimo con nuraghe, pozzo sacro, domos de janas e altri due monoliti, durante i lavori per la strada che collega questa zona allo scorrimento veloce. Il titolare dell'impresa di costruzione, per paura che i lavori venissero bloccati, li ha fatti interrare sotto la nuova strada, ove rimarranno sino a quando la sensibilità di qualcuno li farà rivivere per narrare la loro antichità.

A nord del monte Arrailo, in località Postu, si trovano altri menhir, ma si tratta di semplici monoliti a forma fallica per lo più posizionati a terra che un tempo si ergevano maestosi alti verso il cielo: uno, in particolare, è lungo quasi sei metri e dovrebbe essere il più grande trovato in Sardegna. Altri sono



stati danneggiati insieme a tante domos de janas o usati per ricavare blocchi per le costruzioni; a nordovest di Sa Puna (la susina) sorgeva un altro insediamento dedito alla lavorazione della terracotta e delle armi: anche questa testimonianza storica, secondo quanto si racconta, è stata sotterrata poiché eventuali scavi avrebbero creato disturbi agli animali e danneggiato i pascoli. Come si può osservare il monte Arrailo e la zona circostante comprendevano un territorio vastissimo, sul quale si snodavano i quattro filoni con terreni fertilissimi e ricchi di acque, ai quali si aggiungevano tutte queste strutture di culto e di quelle attività necessarie alla vita di quel lontano periodo. Nelle zone di Fittiloghe, Istavene e Elisi abbiamo tracce della permanenza dell'occupazione romana, sparse un po' dovunque sono state trovate monete e cocci di vasellame che ne hanno svelato la presenza, ma come spesso accade anziché sfruttare queste opportunità per la valorizzazione del nostro territorio, questi reperti sono serviti ad alimentare e incrementare il mercato clandestino.

All'interno del paese, verso la fine del 1700, erano censite undici chiese e tutte svolgevano attività di culto, a dimostrazione di quanto erano forti e consistenti i rituali pagani nel nostro territorio per richiedere una così massiccia presenza di chiese. Attualmente la maggior parte di queste chiese è in rovina oppure sono sconsacrate, di alcune non esiste più traccia. La più imponente e importante è la Chiesa di Loreto, la nostra vecchia cattedrale, costruita dai Pisani. Ricordo che al suo interno, a ornamento della volta, vi erano degli splendidi affreschi di inestimabile valore artistico, che ora non esistono più. L'ignoranza di un prete li ha fatti cancellare tanti anni fa, vi fece sovrapporre della tinta bianca, obnubilando la bellezza di tali opere, che spesso attiravano lo sguardo e distoglievano la concentrazione dei fedeli durante la messa; questa fu l'unica giustificazione che il prete diede al tempo del restauro. Si narra che per la costruzione della chiesa siano stati abbattuti i nuraghi e i menhir più importanti del circondario. Nel rione di Hùmbentu (antico convento) e nel vecchio rione Sant'Antonio abbiamo testimonianze della permanenza spagnola; oltre, naturalmente, a molte parole del dialetto mamojadino abbiamo assorbito la pronuncia e i modi festaioli degli Iberici. Altre abitazioni (che ho visto) di stile aragonese sono state demolite per far posto a nuove case. In campagna troviamo la Chiesa di Loreta Attesu e il Santuario dei Santi Cosma e Damiano (quest'ultimo è meta di pellegrinaggi e di meditazione nei mesi di agosto e settembre): le costruzioni risalgono al periodo antecedente l'invasione pisana. Si racconta che entrambi questi



edifici siano stati posati sopra delle strutture nuragiche.

A Mamojada sopravvive ben conservata l'apotropaica tradizione dei *mamuthones* e degli *issohadores*, anche se con il tempo, come tutte le cose, probabilmente è stata oggetto di cambiamenti, sia nella componente strutturale che nell'abbigliamento: nonostante le tante invasioni succedutesi nei vari periodi storici e l'invadente civilizzazione, è sopravvissuta sino ai nostri giorni, forse a dimostrazione del forte senso che veniva dato a un rituale che spesso è stato giudicato anticristiano e non più consono alla vita di oggi. Qui tramandiamo gelosamente questa antica cultura, sicuramente uno dei rituali più ancestrali tuttora praticati e conosciuti al mondo. Secondo alcuni studiosi risale all'epoca nuragica o prenuragica o addirittura qualcuno l'avvicina all'epoca preistorica, sia per il modo di vestire che per la teatralità con cui l'intero scenario è proposto (in modo oscuro e misterioso). Credo che i vari insediamenti storici ancora esistenti possano consentire di affermare che vige una cultura che ruotava intorno alla natura e a tutti quegli elementi che la compongono, terra, acqua, sole e naturalmente gli animali. È mia convinzione, dovuta ai racconti degli anziani, che nell'antichità il carico che i *mamuthones* portavano sulle spalle anziché essere fatto di campanacci, come ora, fosse composto di ossa. Infatti l'introduzione di sonagli è avvenuta in epoca più recente, ossa che venivano scrollate con lo stesso vigore che adesso si usa fare con i campanacci. Nessuno mi ha mai saputo dire se si usava lo stesso tipo di ossa che attualmente mettiamo come batocchio nei campanacci.

Il trascorrere dei millenni e il passaggio delle varie invasioni che ha non solo subito Mamojada ma l'intero popolo sardo hanno portato altre tradizioni, imponendo di distruggere quanto potesse servire a ostacolare l'introduzione delle nuove usanze, seguendo la filosofia che "il nuovo cancella il vecchio". Le nostre popolazioni inghiottivano mal volentieri le nuove culture. Nonostante la rigida repressione attuata, forse la testardaggine di noi momojadini o forse il forte significato della nostra rappresentazione, ha fatto sì che l'atavica tradizione sopravvivesse e restasse emotivamente viva sino ai nostri giorni. È storia di tutti i popoli oppressi il subire inermi e quasi indifesi attacchi distruttivi, dovuti alla forza compatta e inarrestabile, con l'uso di nuovi armamenti e metodi di combattimento attuati dagli invasori, che dimostravano di essere molto più evoluti delle nostre popolazioni dal punto di vista militare, che si occupavano esclusivamente della vita di campagna. Malgrado tutto i nostri avi proteggevano ostinatamente i propri congiunti, i propri beni, la propria



cultura e la pratica di queste usanze primitive che, pur di conservarle nel tempo, pagarono con grandi sacrifici ed enormi sforzi pur di non staccarsi da queste misteriose tradizioni, identificandosi in esse perché quella era la loro vita.

A tal riguardo il nostro popolo subì la maggiore repressione con la nuova dottrina della cristianizzazione (intorno al 590 a. C.), e per questa ragione tutto quello che non era attinente la linea dettata dalla nuova potenza, ultima arrivata, la contrastava e per questa ragione era messa fuori legge. Chiunque proseguiva nella pratica di queste credenze era messo al bando perché giudicato portatore di male e da annientare con ogni mezzo. Anche se la repressione era fortissima non servì a distogliere la gente dall' eseguire queste le pratiche pagane (che, appunto, sono diventate tali con l' arrivo del Cristianesimo, ma se osserviamo bene, prima di tale evento, queste erano rituali religiosi) e a cancellarle totalmente, forse perché il nostro popolo era molto radicato nelle antiche credenze e dimostrava un attaccamento alle proprie credenze fuori del comune, più di quanto potessero prevedere i nuovi invasori predicatori. Non potendo fare altro con il tempo concessero una certa libertà e tolleranza sugli antichi rituali, si mischiò così il sacro al profano e questo può essere servito per far arrivare sino a noi le figure dei *mamuthones* e degli *issohadores*. Attualmente è tramandata, quasi con morbosità da pochi cultori, credenti nelle proprie origini, che tentano con grandi sacrifici di tutelarla, riproponendola fedelmente e rispettando quanto ci hanno trasmesso gli anziani tantissimi anni fa. Purtroppo (per gran parte della popolazione) la memoria orale che era vivissima e di uso quotidiano al tempo della mia fanciullezza, con il passare degli anni, non essendo più esercitata, va a perdersi nell' oblio dovuto al veloce progredire della civiltà prima e all' arrivo dei sistemi tecnologici e informatici dell' ultimo periodo.

Nel settore culturale delle tradizioni popolari, attualmente, vediamo operare persone senza scrupoli, che nel tentativo di creare abbellimenti a quanto abbiamo ereditato, per il solo uso di mercanzie turistiche, o forse credendo di primeggiare in qualcosa imponendo il falso, contribuiscono così in forma devastante alla distruzione e allo sradicamento delle proprie origini (che guarda caso fanno parte anche delle mie origini). Costoro tentano pure di annebbiare quegli antichi e severi valori, che con mano ferma mio padre e tanti altri anziani mi hanno insegnato e dato in consegna.

Ora, dopo tanti anni di attività vissuti intensamente nel riproporre questa usanza, sento che c'è il



rischio che le innovazioni portino a una strada senza uscita e la vera tradizione perda definitivamente il suo fascino ancestrale. Per questo mi sento obbligato a proteggerla affinché la saggezza si incunei nelle persone per riacquistare quel valore culturale che sta venendo a mancare e si riprenda il cammino di tutela sulle nostre antiche origini, per riproporle fedelmente ora e in futuro alle nuove leve e agli amanti di tradizioni, perché continui a vivere incontaminata la memoria del passato. Prima di proseguire nel descrivere ciò che sono e cosa rappresentano i *mamuthones* e gli *issohadores* mi sembra doveroso soffermami un attimo per spiegare quel che si è verificato in paese da qualche anno, che riguarda l'aggiunta di un indumento mai esistito per tradizione e che coinvolge gli *issohadores* dell'Associazione Pro Loco di Mamojada.

Il 16 gennaio 1997 è stato pubblicato sui quotidiani isolani "l'Unione Sarda" e "La Nuova Sardegna" un articolo ove è dichiarata da parte dei responsabili della Pro Loco la riscoperta di una maschera metà bianca e metà nera, da attribuire, secondo il loro parere, a un indumento usato in antichità dai nostri *issohadores*. A mio motivato giudizio (ma lo sa anche tutta la popolazione momojadina) questo è un falso culturale o, posso chiamarlo con rammarico, un tentativo prepotente di invasione culturale e il perché è di seguito descritto.

Torniamo indietro nel tempo, prima della metà degli anni Cinquanta del Novecento. Dopo l'ennesimo fatto di sangue avvenuto in paese perse la vita un ragazzo. In questo modo balza in primo piano la faida di Mamojada, che in precedenza e negli anni a venire ha seminato dolori e lutti non solo in paese, con un triste bilancio di un centinaio di croci. Dopo questo doloroso episodio, durante una uscita dei *mamuthones*, si è presentato per la cerimonia un *issohadore* che indossava una maschera, la parte superiore che gli copriva gli occhi era nera, mentre la parte inferiore era bianca. Nel vedere questa novità, *tziu* Costantinu Atzeni, mio padre e *tziu* Pauleddu Mercuriu riconobbero il personaggio, sia per l'alta figura sia per il fatto che lanciava la *soha* con la mano sinistra. Prontamente lo richiamarono dicendogli "leva la maschera perché non fa parte della nostra tradizione". Il personaggio, che in quel periodo era *dogau* (seminascosto, una specie di latitanza volontaria) e indossava la maschera per non farsi riconoscere e per osservare meglio e indisturbato i movimenti della fazione avversaria, prontamente rispose "*mudos noismendeis*" ("zitti non fatemi scoprire"). Parteciparono al discorso anche altri *issohadores*, capirono la sua situazione, e per coprire la sua identità, in fretta e come meglio poterono, si procurarono altre maschere di vario



genere indossandole per tutto il percorso. Questo fatto è stato descritto perché, anche se indirettamente, ha causato l'invenzione e l'introduzione della maschera bianca attualmente usata dagli *issohadores* componenti il Gruppo Mamuthones della Pro Loco.

Ora il guaio è che la moda di questo mascheramento stravagante andò avanti per alcuni anni; poiché una parte della gente aveva gradito l'innovazione divenne quasi una moda e in quel periodo gli *issohadores* indossarono di tutto, dalle maschere improvvisate di ogni tipo, ai berretti da bersagliere, a cono, da alpini, ai maglioni rigati e colorati, ai pantaloni alla zuava. Addirittura una fotografia del 1957 mostra un *issohadores* che al posto dello scialle ha usato un centro tavola posa vivande, insomma ognuno si esibiva come liberamente gli piaceva, proponendo gli indumenti più stravaganti che trovava.

In quel periodo buio per la nostra tradizione sono state scattate delle fotografie e realizzate alcune riprese video: coloro che hanno raccolto queste testimonianze non pensavano né potevano immaginare che un domani fossero utilizzate e sfruttate per scopi poco attinenti la realtà.

Come accennato prima, il 16 gennaio 1997 i responsabili dell'altra associazione Mamojadina, a proposito dell'articolo citato, dichiarano (con la documentazione di foto) che avevano riscoperto l'esistenza della maschera *de santu* usata a loro dire come tradizione pura dagli *issohadores*. Nella foto di presentazione di detta maschera è evidente la scarsità di notizie in loro possesso perché metà del viso è bianco e metà è nero. Per questione di chiarezza e per non essere partecipe di questa meschina messinscena evidenzio alcuni errori commessi da chi ha falsamente voluto introdurre questa innovazione, non valutando il danno e i malumori che avrebbe creato, e con ostinatezza continua a insistere usando tanti espedienti per non riconoscere il passo mal fatto.

La maschera che è stata mostrata il 16 gennaio 1997 era in vendita nell'unica edicola di Mamojada e in altri centri dell'isola, è usata un po' ovunque, mai nessuno a Mamojada ha realizzato il modello che è stato proposto sulla stampa.

Altra rilevante leggerezza: è stata chiamata maschera *de santu* invece che *de santa*; questa maschera era costruita a Mamojada dalle donne anziane, per realizzarla era usata stoffa e del bianco d'uovo, che si impastava con la farina per poi sovrapporre l'impasto sulla tela e su un'altra maschera costruita in precedenza, la si metteva vicino al fuoco per farla asciugare, una volta indurita era levigata con dei cocci di vetro o pietre di pomice, si riscaldava della cera e ve la si faceva



colare sopra, si effettuavano le ultime rifiniture di levigatura, infine era pitturata dandole un bellissimo colorito rosa, tanta da farla apparire come la faccia di una santa, ed è per questo che era chiamata maschera *de santa*. Questa maschera era sempre e solamente adoperata dalle donne durante le manifestazioni carnevalesche, qualche volta dai cavalieri sempre in queste ricorrenze.

Dal 1997 ad oggi, i conquistadores della Pro Loco non hanno mai indossato il modello di maschera da loro ritrovato e pubblicizzato.

Perché in una esibizione che hanno realizzato alcuni anni fa a Nizza hanno indossato una maschera bianca di plastica, forse perché convinti che la plastica esistesse anche nei tempi andati? Perché hanno cambiato in continuazione modello? Compreso il colorito, il modello presentato era metà bianco e metà nero, un periodo era bianca, poi l'hanno fatta diventare color cuoio, fino al punto che le ultime apparizioni le hanno fatte con delle maschere color rosa. Forse perché, considerato l'errore commesso, hanno dato il colore della vergogna o forse per farla rassomigliare a *sa maschera de santa*?

Perché il responsabile culturale della Pro Loco, alcuni anni fa, si recò da un demologo proponendogli di scrivere (a pagamento) una relazione in cui risultasse la dichiarazione dell'esistenza di tale maschera come tradizione anche negli anni passati, così da poterlo proporre agli increduli come documento ufficiale? Perché un altro responsabile culturale della Pro Loco ha falsificato la relazione del prof. Marchi, pubblicata sul bimestrale "Il Ponte" del 1951, nel punto dove è descritto l'abbigliamento degli *issohadores* che, testualmente, dice: "gli *issohadores* che non portano né maschera né sonagli", correggendo furbescamente con questa dicitura "gli *issohadores* non portano né maschera nera né sonagli". La relazione del prof Marchi corretta è stata spedita falsamente all'Istituto di Cultura di Roma. Come spesso accade colui che ha falsificato il testo è stato scoperto e obbligato a chiedere scusa pubblicamente. Allora mi chiedo, perché ricorrere alla falsificazione di un documento tanto importante per avvalorare la loro tesi?

Perché a una fotografia scattata nel 1957, in cui sono ritratti tre *issohadores*, qualche ben pensante ha cancellato la data che era apposta a matita correggendola con 1947? Perché mostravano nelle case una fotografia scattata a Cagliari alla fine degli anni Cinquanta dichiarando che era del 1951? Ma non basta: un video realizzato nel 1957 in cui appaiono *issohadores* che indossano maschere di vario genere lo vogliono far apparire come realizzato nel 1951? Tutto questo dimostra quanto c'è di



marcio e con quanta improvvisazione e superficialità vogliono affrontare il problema. Perché ricorrere a tanti imbrogli per dimostrare l'esistenza o la non esistenza della maschera?

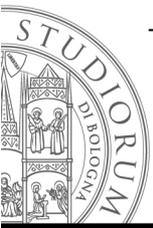
Ciò che hanno fatto, e continuano a fare, mi sembra una cosa irrealista, se qualcuno non pone qualche rimedio si va verso la distruzione della vera tradizione. Questi "scarsi" o "falsi scopritori di tradizioni" continuano a imporre all'opinione pubblica la tesi sull'esistenza con le solite inconcludenti dicerie ("abbiamo la documentazione che lo testimonia"), ma che a distanza di anni non hanno mai mostrato nulla che giustificasse questa orrenda variante. Sono certo che sanno del passo sbagliato che hanno fatto e del danno culturale che stanno arrecando sia alla comunità mamojadina sia all'intero popolo sardo, sanno che una maschera moderna non può coesistere con un'altra di epoca lontana. Allora, perché continuare a sbagliare e non ammettere con franchezza l'errore commesso sul nostro patrimonio culturale? Merita di essere citato un breve passaggio letto sul libro scritto da Franco Diana, *Il canto del pane*, ove a pagina 120 testualmente è riportato: "forzosamente quanto stupidamente appiccate sul viso degli *issohadores* di Mamojada". I responsabili della Pro Loco si giustificano citando Maurizio Masala, che scrisse sui *mamuthones* nel 1971 un articolo per la rivista "Frontiere". Il passaggio interessante è di seguito riportato: "Fino a poco tempo fa, al pari dei *mamuthones*, questi personaggi carnevaleschi si coprivano il volto con una maschera stilizzata, talvolta di colore chiaro, munita di un bel paio di lunghi baffi e di un appuntito pizzetto alla moschettiera, oggi, a quanto si può osservare, l'uso della maschera facciale sembra decaduto presso gli *issohadores*, e non pare ben chiara la ragione del lento venir meno di quella usanza". Quello che ha scritto Masala, in un certo senso ha del veritiero perché l'usanza descritta era stata presente verso la metà e sul finire degli anni '50, quindi parlo del periodo di trasgressione che si è impadronita della nostra tradizione. Masala non sapeva il motivo per il quale è stata indossata per la prima volta dagli *issohadores*, ma per essere più precisi se a me domandassero se ho conosciuto *issohadores* che abbiano indossato la maschera risponderi "sì" riferendomi al periodo negativo citato in precedenza. La chiave del discorso sta in questo, perché si sta parlando di tradizione e non di tutte le trasgressioni o forme di mascheramento che si fanno nel periodo di carnevale, dove tutto è permesso: penso sia questo che determina la confusione, il non saper distinguere la trasgressione dalla tradizione.

Cito un'altra testimonianza che merita di essere inquadrata come un documento di notevole valore



storico. Il 24 settembre 2001 mi è stata spedita una lettera, non conoscevo il mittente che risiedeva a Cagliari, che mi ha molto incuriosito perché apportava la dicitura “Consulente del lavoro”. Il mio primo pensiero è stato che ci fossero problemi di lavoro in azienda, ma appena aperta la lettera e iniziata la lettura mi sono reso conto che trattava un argomento che a me stava a cuore.

Credo si renda necessario inserire le poche righe scritte dal signor Antonio Marini, che ancora una volta risulta la testimonianza di quanto attaccamento esista per la nostra tradizione: “Ho letto l’articolo su “l’Unione Sarda” di sabato 15 settembre 2001, imperniato sulla battaglia etnografica tra la vostra associazione e l’altrettanto meritoria Pro Loco sulla storica figura dell’*issohadores* nel carnevale mamojadino. Ebbene la cosa mi ha abbastanza coinvolto e per questo ho deciso, per onor di cronaca come suol dirsi, di scriverle. Io mi chiamo Antonio Marini e sono nato a Mamojada il 16 marzo 1943, dove ho vissuto fino al 6 giugno 1948. Lei si starà già chiedendo, ma chi sarà costui? Mio babbo era un sottufficiale dell’Arma dei carabinieri che prestò servizio in Mamojada negli anni dal 1942 al 1948 e pertanto io ricordo con precisione tre carnevali, dall’età di tre a quella di cinque anni, non fosse altro per come mi spaventavano per il passaggio sotto casa (abitavo di fronte alla piazza principale con la Chiesa, penso, di Santa Croce) dei *mamuthones*. Ricordo con estrema lucidità e posso affermare con altrettanta sicurezza che in quegli anni 1946, 1947, 1948 gli *issohadores* sfilavano senza maschera e sono certo anche perché in una di queste sfilate, che osservavo abbastanza ‘preoccupato’ in braccio alla mamma, venimmo giocosamente presi al laccio e le assicuro che il bonario e divertito *issohadore non portava nessuna maschera, e resosi conto del mio turbamento si avvicinò e mi tranquillizzò con un sorriso e un buffetto*. Ecco per ciò che può valere ho voluto comunque partecipare anch’io a questa piccola polemica, da buon verace mamojadino come mi sono sempre sentito pur vivendo a Cagliari. A proposito delle sfilate dei *mamuthones* in Cagliari, alle quali ho più volte assistito, non ricordo quella con gli *issohadore* mascherati, ma senza la maschera benissimo, in quanto in una di queste, per la ricorrenza di Sant’Efisio, sfilarono di sera nella serata dedicata al folclore in piazza del Carmine. Penso si fosse negli anni ’80, venni preso di mira da un *issohadore*, che in quella occasione mancò il bersaglio; si trattava di un giovane che si scusò per l’errore sorridendo, e non portavano alcuna maschera. Ciò che più conta, emerito signor Sale, è che le tradizioni continuino anche con qualche piccola costruttiva polemica per il bene del folclore, ma soprattutto del mio paese di nascita, che deve



attingere anche a queste tradizioni per progredire nel settore del turismo, e non solo per creare ulteriore benessere per la comunità”.

Dopo queste bellissime parole piene di sensibilità e affetto nei confronti di Mamojada e della sua tradizione, anche questa si può definire una testimonianza molto importante e un tassello seppur piccolo che contribuirà sicuramente a chiarire la parte in *querelle* della tradizione. Antonio Marini, nonostante l’assenza dalle problematiche mamojadine da oltre cinquant’anni, ci dà un saggio di lucida memoria perché in lui sono rimasti sana e robusta la radice e il classico orgoglio verso il paese natio.

27 dicembre 2001: visto l’argomento, questo passaggio del documento è stato inserito appositamente, anche se successivamente una parte era già stata scritta in precedenza in un manoscritto originale in mio possesso, firmato dal canonico Bonu nel 1927. Nella parte che ci interessa narra: “I personaggi del carnevale barbaricino sono due, il pastore e l’animale. A Mamojada, ad esempio, sfilano per le vie del paese le maschere dei *mamuthones* e degli *issohadores*. I primi portano sul viso una maschera nera di legno, sono vestiti con pelli e reggono sulle spalle un mazzo di campanacci che sono scossi al ritmo di un passo cadenzato. In questa sorta di danza intervengono gli *issohadores* senza maschere che indossano invece un costume elegante e colorato e tengono per le mani *sa socca*, una fune con la quale prendono al laccio, per gioco, gli spettatori” (lo scritto prosegue citando altre maschere sarde). Cosa aggiungere di più se non continuare in questa battaglia culturale e citare un vecchio saggio che mi sembra appropriato per l’occasione: “Non c’è nuovo senza vecchio, non c’è vecchio senza nuovo” con la speranza che qualcuno si ricreda e riporti le cose *a su connottu*. Molti mi stuzzicano e mi rimproverano di essere fatto all’antica, convinti di offendermi, anzi tutto ciò mi crea orgoglio e mi dà la forza di proseguire nella ricerca delle antiche mie radici, per combattere i soprusi e difenderle, nonostante i malumori che ne derivano. L’Associazione Atteni Becco, di cui faccio parte, cura in forma rigida e conservatrice l’atavica tradizione, viviamo al nostro interno senza scopi di lucro, facendo del volontariato sul folclore, tiriamo avanti in totale autogestione: questo richiede enormi sacrifici, lasciamo a fondo cassa quanto riusciamo a mettere da parte dalle varie esibizioni che periodicamente realizziamo fuori da Mamoiada. I costi di mantenimento sono altissimi, annualmente dobbiamo far fronte al rinnovo delle attrezzature, mastruche, abiti di velluto,



husinzos, maschere, campanacci di varie misure, bronzine, cinghie di cuoio, *sohè*, *sonaijolos*, corpetti, calze in orbace e tanti altri indumenti. La sede sociale, che è stata realizzata con il volontariato senza spendere una alunché di mano d'opera durante il mio mandato di presidente, richiede continui interventi di manutenzione. Dobbiamo spremere con maggiore frequenza le nostre tasche, nonostante questo restiamo fedeli tutori della nostra cultura. Questo perché crediamo ancora negli ideali sociali, per ciò che facciamo e rappresentiamo, forse perché il nostro orgoglio ci fa pensare poco ai tanti sacrifici che occorrono per tenere viva una tradizione amata e invidiata da altre comunità, orgoglio e credenza sono ponderati dalla convinzione di possedere un patrimonio di inestimabile valore culturale. Questo ci dà maggiore forza nel lottare affinché questa usanza possa proseguire a vivere la bella avventura iniziata dai nostri avi tanti millenni fa. Per ora chiudo questa parentesi che meritava di essere citata.

I *mamuthones* con il loro abbigliamento e comportamento nello svolgere questa forma teatrale fanno rivivere nei presenti un pezzo di misteriosa storia antica e li catturano con l'enigmatico fascino che sprigionano, trascinandoli durante i vari percorsi che occasionalmente facciamo durante l'anno, in una grottesca, suggestiva frenesia. Spesso tantissimi astanti ci seguono durante le sfilate, saltellando con noi ai bordi della strada, tentando di imitarci in un coinvolgimento generale, tanti pretendono di imparare il "passo": a mio avviso questi sono segnali di affetto non verso di noi ma bensì nei confronti dell'arcaica rappresentanza, sono piccoli momenti pieni di intenso fascino, ma che servono a ripagare la durezza della fatica. Gli *issohadores* durante le sfilate hanno compiti separati, sono molto diversi, sono più signorili nel vestiario e nei movimenti, come se fossero modernizzati; attualmente hanno la funzione di protezione e di controllo nello schieramento, quasi a creare un recinto nel corteo, sicuramente sono le figure che hanno subito più degli altri modifiche nel vestiario, suggerite e assorbite da infiltrazioni esterne. A mio parere, diversamente dai *mamuthones*, sono figure nate in un periodo meno remoto, forse non erano presenti nel tempo che fu. Tanti anni fa, quando iniziavo ad avere i primi approcci con il mondo delle tradizioni, in mezzo agli anziani, ancora non esisteva in me la mentalità conservatrice (intendo nel senso di conservare la nostra tradizione), pur partecipando con le vesti da *mamuthones* non sapevo cosa facevo o cosa rappresentavo, ma internamente sentivo la necessità di essere scelto quale componente del gruppo, ogni qual volta capitava, e ringraziavo per aver avuto l'onore di vestire quei panni e per



aver sfilato. Allora, parlo riferendomi agli inizi degli anni Sessanta, il grande conduttore era da sempre *tziu* Costantinu Atzeni. Per la vestizione sceglieva una abitazione che avesse un ampio cortile, ci faceva arrivare sul posto non in gruppo ma separatamente, a intermittenza e da vie diverse, affinché nessuno o quasi sapesse chi doveva eseguire la rappresentazione. Un'ora prima di iniziare la vestizione impartiva le direttive sia sulla composizione delle coppie dello schieramento, sia su come ci dovevamo muovere durante il percorso che intendeva eseguire, consigliando le nuove leve di prestare la massima attenzione per evitare che durante l'esibizione si sbagliasse il passo. Il giovane veniva posto in mezzo agli "esperti", che servivano come il suo punto di riferimento per tenere la cadenza e per effettuare con lo stesso sincronismo del gruppo i vari salti durante la "doppia". Chi cadeva in errore era soggetto a critica per la sua incapacità e di derisione da parte degli altri componenti più esperti e più anziani, e naturalmente dalla cittadinanza, al cui giudizio era dato un peso di assoluto rispetto, come se si dovesse dimostrare che gli sfilanti fossero persone dalle qualità superiori alla norma: questo dava maggior pregio e privilegio all'essere presenti alla manifestazione piena di profondo mistero e di oscura teatralità. L'approvvigionamento dei campanacci da indossare durante la manifestazione non era semplice da attuare, l'economia familiare non permetteva nessuna disponibilità finanziaria da usare come investimento collettivo per averli a disposizione al momento opportuno. Per agevolare la conservazione della nostra tradizione, ognuno doveva procurarsi i sonagli in qualche maniera. Si andava dai pastori per fare la questua del *su hèrru* (ferro), cioè dei campanacci. Mio padre mi spiegava che questo non era un problema perché ogniqualvolta si vestiva da *mamuthones* spogliava il bestiame di famiglia del loro tintinnio, li utilizzava nell'esibizione. Il giorno dopo rimetteva a ogni bestia il suo campanaccio e il gregge, una volta rivestito, tornava alla normalità e si riappropriava della musicalità quotidiana. Nell'arco di tempo in cui il bestiame restava privo dei campanacci, nella campagna ove pascolava *su harasuni* sembrava che mancasse qualcosa, l'assenza dei vari tintinnii dava una dimensione di anormalità, sentire solamente qualche belato dava la sensazione di un mondo agreste diverso e irriconoscibile. Notavo che anche le pecore risentivano di questa privazione, forse perché la compagnia dei campanacci faceva parte della loro vita e soffrivano per questa privazione, forse perché anche le pecore si sentivano orchestrate tra loro dai rumori diversi prodotti durante il pascolare. Tuttavia, appena i campanacci erano rimessi al loro posto, anche per le pecore la vita



tornava armoniosamente alla normalità. A questo punto viene spontaneo porsi la domanda: come si faceva a rimettere il proprio campanaccio a ciascuna pecora senza sbagliare? Sembrava impossibile anche a me, perché le pecore mi parevano tutte uguali, invece mio padre mi faceva notare che era semplicissimo poiché tutte erano diverse tra loro, mi mostrava i segni differenti tra l'una e l'altra, chi aveva il muso allungato, chi le narici aperte o chiuse, chi il setto nasale rimarcato, la diversità della lana, liscia o riccia, chi era più tozza e tanti altri fattori che se non fatti rilevare sembravano inutili osservazioni. Mi faceva il paragone con le persone che hanno lineamenti diversi, a quasi tutte dava un nome, e così lo stare fianco a fianco continuamente con il bestiame mi ha insegnato anche queste cose. Un po' per volta ho imparato a memorizzare le differenze, per i campanacci era la stessa cosa, ognuno produceva un tintinnio diverso in modo che lo si poteva abbinare alla fisionomia della pecora; un campanaccio con un suono che restava in memoria per sempre. Avevo assistito varie volte alla modifica del suono dei vari campanacci, bastava battere l'imboccatura dove sbatte il batacchio, che si infilava nel manico della scure o di un altro arnese, per ottenere un suono diverso: questi piccoli segreti venivano esercitati non solo da mio padre ma da quanti vivevano di attività pastorale.

In quel periodo il benessere era una parola ai più sconosciuta, eseguire una esibizione non era semplice, mancavano tante cose che servivano per realizzarla, la materia prima erano le persone, poi, come citato sopra, l'approvvigionamento dei campanacci. Per le cinghie si usavano *sosloros* dei buoi o cordoni fatti di lana grezza, spesso per tenere uniti i campanacci si usava il filo di ferro, talune volte sono state realizzate delle maschere di sughero (in questo un abile artigiano era *tziu Groddhi*), infine avere a disposizione pelli e abiti di velluto di scorta era una cosa ardua. Pertanto assistevo a manifestazioni dove gli attori (i *mamuthones*) sfilavano senza le mastruche, indossavano però abiti di velluto: la povertà di quegli anni (parlo della metà degli anni Cinquanta e anche oltre) non consentiva di avere molti abiti a disposizione, pertanto, per non rovinarlo, lo si indossava al rovescio. A questo proposito mi preme far rilevare che al riguardo molti hanno scritto cose inesatte, abbinando l'indossare delle giacche rovesciate all'allontanamento degli spiriti maligni o contro il malocchio. La chiave di lettura sta in ciò che ho citato, tutto era dovuto alla miseria che regnava stabilmente in quegli anni non solo a Mamojada. Nonostante tutto ci si esibiva lo stesso, sempre con l'impegno della sacralità; man mano che i tempi cambiarono e l'economia familiare cominciò a



crescere, cambiarono in meglio anche le attrezzature per i *mamuthones* e gli *issohadores*. Tziu Atzeni, appena terminava la lezione su quello che si doveva fare, provvedeva alla chiusura del portone di accesso al cortile per iniziare la vestizione, spesso mi rimarcava che nessuno doveva conoscere l'identità dei *mamuthones* o almeno non si doveva individuare la persona che partecipava alla sfilata. Alla vestizione potevano assistere solo pochissime persone, ora purtroppo non è più così, l'ingresso di tanti giovani non ancora maturi culturalmente ha un poco modificato questa usanza, ma forse è mancata la continuità e l'apporto degli anziani verso questa radicata cultura.

La prima uscita dei *mamuthones* e degli *issohadores* avviene il pomeriggio del 17 gennaio in ricorrenza della festa di sant'Antonio Abate, che è la più sentita a livello emotivo da noi mamojadini (anche se sempre gli anziani mi raccontavano che in altri tempi avveniva il giorno di Capodanno: non so se Capodanno era considerato l'inizio dell'anno agrario). La sfilata viene proposta per le vie del paese, anche se non si è mai potuto sapere se nell'antichità la manifestazione o, più propriamente, il rituale fosse svolto in un luogo di culto specifico. Esibirsi in paese per Sant'Antonio rappresenta un particolare fascino, ogni mamojadino aspetta tutto l'anno questa giornata. Nei giorni precedenti si può notare l'atmosfera di questa incantevole ricorrenza; i preparativi per una buona riuscita creano sempre notevole tensione, tutto il paese è preso dalla frenesia, quasi come un obbligo le donne si occupano volontariamente nei preparativi dei vari dolci che saranno offerti indistintamente a conoscenti e non conoscenti durante la festa, gli uomini vanno alla ricerca del legname che servirà per accendere numerosi falò. L'uscita dei *mamuthones* stimola e accresce la voglia di socializzare e festeggiare, durante gli spostamenti tra i fuochi il loro fascino cattura misteriosamente gli astanti venuti da ogni parte dell'isola: questo fatto carica di orgoglio e di celata contentezza interna *mamuthones* e *issohadores*. La soddisfazione di essere presenti è ripagante dei sacrifici che la ricorrenza richiede. Altre uscite importanti sono la domenica e il martedì di carnevale, che per noi mamojadini hanno particolare importanza, forse perché a carnevale si cerca di dimenticare i problemi che la vita quotidiana attualmente ci riserva. A mio giudizio quei giorni, pur essendo rilevanti, non riescono a dare la stessa intensità, quella carica emotiva che ci dà la festa di Sant'Antonio.

Attualmente, prima della vestizione, nei partecipanti *mamuthones* nasce un continuo crepitio creato



dall'eccitazione generale in cui veniamo coinvolti, come se dovessimo partecipare a un evento straordinario ed eccezionale. L'agitazione e il nervosismo, accompagnati da un forte stato di ansia che inconsciamente subentra, continua per tutta la vestizione, si attenua solamente per qualche attimo a vestizione avvenuta, poi riprende fortemente durante l'inquadramento, quando iniziato il ritmo si scrollano i campanacci sulle spalle con tanto vigore, si scarica quasi con rabbia tutta la tensione accumulata in precedenza durante i preparativi, tensione che si attenua scomparendo del tutto a fine percorso con il manifestarsi della stanchezza.

La vestizione del *mamuthone* può essere definita un rituale nel rituale, la complessità con cui vengono intrecciate le cinghie e i campanacci ne dà attestazione: per vestire ogni soggetto è necessario l'aiuto di due persone fisse, una cura la sistemazione delle cinghie davanti e l'altra dei sonagli sulla schiena, poi proseguono insieme intrecciando le croci. La prima operazione del *mamuthone* consiste nell'indossare il velluto (*su belludu*), infilare gli scarponi da campagna (*sos husinzos*), nello scegliere e indossare la mastruca di pecora nera (*sas peddhes*), nel sistemare i campanacci per terra (*sa carriga*), rispettando come disegno la stessa composizione armoniosa che sarà poi accuratamente sistemata sulle spalle. Si inizia posizionando le prime due cinghie (*sas rughes*) poste a croce sulle spalle, con *sas tibias* (le cinghie) sistemate sul petto. Inizialmente le cinghie non vanno strette nel modo dovuto, onde poter permettere il passaggio delle altre cinghie; la terza cinghia incrocia a sua volta sulle spalle i campanacci delle prime due, mentre le altre tre sono poste una dopo l'altra sotto le prime tre seguendo progressivamente la sistemazione dei sonagli, dai più grandi per terminare con i più piccoli, passando man mano le cinghie sotto le ascelle e sotto le cinghie delle croci. Tutte le fibbie sono fissate davanti sul petto, alternandole una a sinistra e l'altra a destra, ponendo attenzione affinché non si accavallino, la qual cosa creerebbe seri problemi di respirazione durante il percorso della sfilata. Da vanti, aggrappate alle cinghie delle croci, sono appese otto campane (*sas hampaneddhas*) bronzine (queste esistevano da centinaia di anni, mentre i normali campanacci sono arrivati successivamente). Ogni bronzina è completa di una piccola cinghia (*gutturada*) e intrappolate a grappolo con un'altra cinghia, mentre sulla schiena, per tenere uniti i campanacci, legata al più grande, è passata tutta in torno una corda di cuoio fine (*sa trava*, la pastoia), che andrà fissata all'altro campanaccio di misura uguale al primo, entrambi posti a racchiudere la testa. In questo modo termina la sistemazione dei campanacci, si prosegue



indossando la maschera di legno rigorosamente tinta di nero (*sa bisera*), si mette il berretto (*su bonette*), sopra si sistema il fazzoletto del vestiario femminile (*su muncadore*) e la vestizione è completata. Da tenere in memoria che, a Mamojada ma anche in tantissimi altri paesi della Sardegna, questo elemento del vestiario femminile si racconta fosse indossato al contrario (nel senso che si indossa un indumento femminile) per scacciare il malocchio. Questo modo di vestire indumenti alla rovescia era una usanza molto praticata, era una medicina, serviva e serve tuttora per combattere o curare il malocchio o una persona che si credeva fosse posseduta dal demonio. In paese c'erano "praticone" che esercitavano in modo riservato questa professione o usanza, non chiedendo onorari per non contaminare la cura, percepivano solo qualche donazione volontariamente offerta. Si trattava sempre di donne che eseguivano la medicina del malocchio (*sa medihina de s'òcru malu*), anche se attualmente è quasi in disuso. A Mamojada sopravvive ancora qualche persona anziana che la pratica con efficacia, così che la si può paragonare alle sciamane di altre zone del mondo. Sono convinto che la presenza del fazzoletto indossato dai *mamuthones* sia l'elemento chiave di tutto lo scenario teatrale, perché ha un significato di assoluto rispetto e grandezza. Sopra questo punto bisogna fare una seria considerazione poiché incide nell'insieme con determinazione: chi ha avuto l'opportunità di osservare con attenzione la vestizione avrà sicuramente notato che nessuno dei *mamuthones* può iniziare l'atavico rituale se in precedenza non ha sistemato con cura tale indumento. Mi viene spontaneo pensare e chiedermi, cosa ci fa e cosa può rappresentare l'elemento femminile tra i *mamuthones*, sapendo che nell'antichità le donne non erano coinvolte nelle problematiche di quei tempi? Posso dedurre quasi con certezza che questo indumento era utilizzato per onorate o rappresentare la Dea Madre: il suo uso racchiude qualcosa di forte significato, si può osservare con quanta cura lo poniamo sulla testa annodandolo sul mento e non possiamo muoverci fino a quando tutti lo hanno messo a ornamento intorno al capo e alla maschera, come a racchiudere qualche cosa di ancestrale, determinando di fatto tutto lo scenario del mascheramento.

Mi soffermo un attimo per descrivere la metamorfosi che avviene in me e il modo con cui sono coinvolto a vestizione ultimata. Dopo aver indossato la maschera e sistemato il fazzoletto mi prende



una sensazione magica, mi sembra di acquistare il potere delle divinità di altri tempi. Questa sensazione è reale quando il mamuthone svolge il suo compito senza levare la maschera dal volto, sento questa forza al mio interno e tutto ciò che ho addosso diventa un blocco unico, senza rendermene conto, corpo, vestiario e campanacci diventano un unico elemento. Nello stesso momento ho la sensazione che la mia personalità si sdoppi, senza capire né come ciò accada né perché, la mente si stacca dalla realtà, pur convinto di essere me stesso mi sento come invaso e posseduto da un'altra entità. Mi carico di misticismo e frenesia come se mi immedesimassi ed entrassi all'interno di una persona di un'altra epoca, ho una forte sensazione di percorrere un evento di un lontano periodo, i brividi mi attraversano il corpo con frequenza, l'adrenalina sale alle stelle, la tensione è fortissima, divento anche intrattabile, non sento né dolore né fatica, mi invade la fierezza, è come se entrassi in trance, ho solo la consapevolezza che ho l'obbligo di tenere una posizione di contegno e di grande rispetto per ciò che devo fare e rappresentare. Le gambe sembrano diventare molli, spesso scalcio come per levare qualcosa che ho addosso nell'ansiosa attesa che il guidatore dia il via per l'esecuzione dei primi salti di sfogo per riportarmi alla normalità, in quei momenti eterni mi viene il desiderio di osservarmi in volto per scrutarmi, per vedere quello che mi succede, ma non posso farlo.

Durante qualche breve sosta, le poche volte che levo la maschera per prendere fiato o per pulire gli occhiali dal sudore pungente, ho l'occasione di risistemare il fazzoletto sfruttando il riflesso dei vetri delle auto in sosta che fanno da specchio. Mi guardo e mi riconosco per metà, mi viene spontaneo sfruttare i lineamenti della maschera, li vedo misteriosi, rigidi e freddi, nonostante la loro durezza li vedo pieni di vita e di vigore, improvvisamente si ode il richiamo del guidatore, bisogna rimettersi in fila, i campanacci attendono con ansia di essere messi nuovamente sotto pressione e il momentaneo incanto visivo svanisce. Ricomincio a scrollare i campanacci provando un piacevole senso di liberazione interiore, vedo il mondo che mi sta attorno in modo diverso, distaccato dalla realtà, riesco a cogliere particolari che mi restano nella memoria e che in situazioni normali non riesco a percepire, metto a fuoco le persone che mi osservano stupite e le cose che raggiungono il mio sguardo, sapendo che chi mi osserva con insistente curiosità vorrebbe vedere e sapere chi si cela dietro la maschera, intravedo lo stupore degli adulti e il terrore che attanaglia i bambini al nostro passaggio, maggiormente durante lo scrollare dei campanacci. Sono momenti inebrianti, ho la



sensazione che una forza ignota mi spinga in consciamente a dare il meglio di me stesso.

Tutto questo è difficile da spiegare e da far capire, sento delle forti emozioni, delle sensazioni indescrivibili che mi appagano dell'immensa fatiche che richiede una sfilata, non credo che tutti i mamuthones riescano a vivere questi stati di ansia, di esaltazione interna, ma anche della serietà estrema che non so da dove provenga, tutto questo è solamente stupendo.

La vestizione degli *issohadores* è meno complessa, usano abiti leggeri e più agevoli nei movimenti. Come accennato prima *non indossano né maschera né sonagli né mastruca*, non serve l'aiuto di alcuno. Il loro primo compito è aiutare la vestizione dei *mamuthones*, quindi inumidiscono le funi di giunco (*sa une de resta*), ora chiamate erroneamente *sohe*, le appendono ruotandole nel senso della loro composizione per riprendere una forma omogenea, così da facilitare il lancio durante il rituale. Le *sohe* originali erano fatte di cuoio crudo ammorbidito dopo una lunga lavorazione manuale, non sono più usate da quando ero piccolo, sia per la loro pesantezza e rigidità, sia perché nel cappio era inserito un anello in ferro che serviva per facilitare il lancio e per trainare meglio la preda catturata: sono state messe in disuso perché facevano male e creavano pericolo per coloro ai quali erano indirizzate. La vestizione consiste nell'indossare i pantaloni bianchi (*su carzone*) e le calze nere in orbace (*sas car zas*), la camicia bianca senza colletto detta alla coreana (*sa hamisa*), il corpetto rosso (*su guritu*) e la berretta sarda (*sa berretta*): questi indumenti fanno parte del costume tradizionale sardo. Sopra la berretta è posta una striscia di un fazzoletto colorato, passando da sotto il mento per annodarla sopra la testa. Anche in questo caso è presente l'elemento femminile e si potrebbe pronunciare lo stesso discorso fatto in precedenza a proposito dei *mamuthones*. Altra osservazione: anche in questa situazione si rileva l'inversione perché la striscia è annodata al contrario del fazzoletto che indossano i *mamuthones*.

La vestizione prosegue passando di traverso, dalla spalla destra verso il fianco sinistro, una collana di cuoio lavorato e ornato con broccato, nel cui centro sono fissate delle piccole bronzine (*sos sonajolos*). Per terminare è posto uno scialle (tipicamente femminile) piegato a triangolo e legato al fianco sinistro, che scende verso la parte esterna del ginocchio destro (*s'issalletto*).



Abstract – IT

Franco Sale, cultore delle tradizioni popolari sarde, *mamuthone* e scultore di maschere, è l'autore di questa "memoria", scritta tra il febbraio 1997 e l'ottobre 2004, e il depositario consapevole dell'antichissima eredità dei riti del carnevale di Mamojada (Nuoro, Sardegna). Questa consapevolezza è anche la consapevolezza del pericolo dell'adulterazione – dovute alla svalutazione turistica dei contenuti e degli oggetti del rito, allo zelo eccessivo delle associazioni folcloriche, alla negligenza delle amministrazioni, alla scomparsa dei momenti e degli attori della trasmissione orale – che minaccia i riti del carnevale di Mamojada. In questa testimonianza, pubblicata in due parti su questo e sul prossimo numero di "Antropologia e teatro", Sale ci racconta luoghi e costumi, tracciando una panoramica storica, tra influenze e tentativi di repressione da parte del potere religioso, fino alla faticosa tradizione attuale, protetta "gelosamente" da pochi e restituita alla gente ogni anno con passione e orgoglio, come per una missione. Sale descrive poi l'organizzazione della performance, il ruolo, la vestizione e l'azione dei *mamuthones* e degli *issohadores*, i protagonisti del carnevale mamojadino, soffermandosi su elementi di profondo interesse antropologico, come l'uso e il senso dell'indumento femminile indossato dai performer e il vero punto di inizio dell'azione processionale. Il valore di questa testimonianza è dato dalle accurate argomentazioni autobiografiche dell'autore, che ha vissuto in questo mondo fin da bambino e che di esso ci trasmette le sensazioni, attraverso passaggi preziosi in cui rivela l'impressione di un tempo altro nella cornice del carnevale, evocata dalle greggi silenziose, perché private dei campanacci, usati dai *mamuthones*, e l'impatto emozionale della maschera e del rito.

Abstract – EN

Franco Sale, expert of the popular traditions of Sardinia, *mamuthone* and sculptor of masks, is the author of these "memoirs", written between February 1997 and October 2004, and the conscious heir of the ancient tradition of the rituals of the carnival of Mamojada (Nuoro, Sardinia). This consciousness is also the consciousness of the danger of corruption – caused by touristic exploitation of the ritual contents and items, excessive zeal of folkloristic associations, carelessness from the local institutions, extinction of moments and actors of the oral transmission – which threatens the rituals of the carnival of Mamojada. In this account, published in two parts on this and on the next issue of "Antropologia e teatro", Sale reports places and mores, describing a historical survey, among influences and repressive attempts of the religious power, until the hard present tradition, "jealously" protected by a minority and proudly performed back to the people of the town, as if it was a mission. Moreover Sale describes the organization of the performance, the roles, the clothing and the action of the *mamuthones* and the *issohadores*, the protagonists of the carnival of Mamohada, focusing on elements of deep anthropological interest, such as the use and the meaning of female clothing worn by performers and the actual start time of the procession. In particular this account is worthy thanks to the accurate autobiographical arguments of the author, who lives in this world since childhood and transmits his feelings through precious passages in which he reveals the impression of a different flow of time in the frame of the carnival, evoked by the memory of silent herds, deprived of bells which were used by *mamuthones*, and the emotional impact of mask and rite.

FRANCO SALE

Cultore delle tradizioni popolari sarde, *mamuthones* e scultore di maschere, ha scritto questa "memoria" tra il febbraio 1997 e l'ottobre 2004. Della "memoria" abbiamo pubblicato la prima parte, la seconda sarà proposta nel prossimo numero di "Antropologia e teatro".



ARTICOLO

La ricodificazione corporea nella Commedia dell'Arte di Claudia Contin

di Riccardo Benfatto

Prima di approfondire il tema centrale di questo articolo, emerge la necessità di una breve introduzione sul concetto di “codice”, elemento spesso oggetto di molteplici controversie. In particolare, l'analisi tenterà di osservare il “codice” in relazione ad un contesto teatrale. In campo semiotico, la definizione di “codice” che viene generalmente proposta è quella di “un sistema di significazione che accoppia entità presenti a entità assenti” (Eco 1975: 19). Fondamentali sono quindi due aspetti: un codice è qualcosa di metallicamente rigido, ingabbiato, che risponde a regole convenzionali; un codice, nella sua composizione, non può prescindere da due sistemi, “l'uno assunto come piano dell'espressione, l'altro, assente, come piano del contenuto” (De Marinis 1982: 113). Il codice è, in sostanza, “l'insieme di regole – conosciute sia del trasmittente che dal destinatario – che assegna un certo contenuto (o significato) a un certo segnale” (Elam 1988: 43), è quindi l'elemento che rende possibile la formazione o la comprensione dei messaggi. Il codice appare come *regola* di una *relazione* tra sistemi. Nel codice binario alla trascrizione 01000001 corrisponde la lettera dell'alfabeto “A” ovvero: il sistema binario 01000001 è legato alla lettera “A” in virtù di un codice. La struttura binaria e quella alfabetica, prese singolarmente, non rappresentano un codice, bensì dei “s-codici” (codici in quanto sistemi) che vengono definiti come sistemi “che possono benissimo sussistere indipendentemente dal loro proposito significativo o comunicativo che li associa tra loro” (Eco 1975: 56). Il codice Morse associa un insieme determinato di “linee” e “punti” a lettere, numeri e segni di punteggiatura, per esempio una richiesta di aiuto viene inviata come “. . . — — — . . .”, cioè SOS.

Finora la descrizione generale di codice. Si tratta ora di dare materia e corpo alla relazione che prenderemo in esame: la codificazione che porta un atteggiamento gestuale corporeo ad assumere un più alto (o meno) grado di comunicazione all'interno di un evento spettacolare. In questo caso, parlando di codici spettacolari, la situazione si complica poiché molto spesso tra emittente e destinatario esiste oggettivamente una non-coincidenza tra codifica e decodifica di una o più



significazioni. Il “testo spettacolare”¹ è molto complesso perché è composto da una moltitudine di sistemi espressivi che rimandano ad altrettanti sistemi di significati. Specificatamente, il codice spettacolare è “quella *convenzione che, nello spettacolo, permette di associare determinati contenuti a determinati elementi di uno o più sistemi espressivi*” (De Marinis 1982: 114). Questo tipo di codice è molto debole perché “le varianti ammesse prevalgono di gran lunga sui tratti pertinenti” (Eco 1975: 280). Ciò avviene per l'assenza della convenzione che sta alla base del codice, tuttavia non bisogna attribuire la colpa di questa mancanza al linguaggio non verbale che caratterizza, seppur in parti disomogenee, l'arte spettacolare. Se per la strada, camminando, incontrassimo qualcuno che alza il braccio e muove la mano, non avremmo difficoltà a intendere che sia un cenno di saluto. Diverso è quanto accadrebbe se il medesimo semplice gesto si sviluppasse nel contesto di un evento spettacolare: in questo caso esiste una forte possibilità che questa convenzione, valida in un contesto quotidiano, venga a cadere. Ciò accade perché i “/codici spettacolari/ sono il risultato dell'uso più o meno particolare e specifico, nello spettacolo, di codici culturali non specifici, che chiameremo allora codici /extraspettacolari/” (De Marinis 1982: 121). Lo spettatore è chiamato ad “un'attività *interpretativa* ben più vasta della semplice decodifica” (De Marinis 1982: 115), che richiede di allargare lo sforzo mentale verso un maggiore grado di competenza contestuale. In uno spettacolo intervengono quantità elevate di codici, spesso volutamente contrastanti tra loro: codice gestuale, verbale, scenografico e così via. In relazione a questo sovraccarico di codici, è necessario fornire al destinatario, lo spettatore, un ulteriore elemento: il codice di interpretazione. Ci torna utile l'esempio precedente: nel caso quotidiano, il codice di interpretazione che permette al movimento del braccio e della mano di essere inteso come cenno di saluto è dato dalla convenzione socioculturale in cui i due protagonisti sono immersi. Semplificando ulteriormente, l'emittente ha lo scopo di salutare, la propria esperienza lo porta a stabilire che la sua cultura utilizza questo codice (movimento del braccio in alto e movimento della mano con il palmo aperto in senso destra-sinistra) per salutare. Dall'altra parte, il destinatario, se appartiene alla medesima cultura che

¹ De Marinis parla di Testo Spettacolare (TS), da non confondersi con Testo Drammatico (TD). Per “testuale” si intende “considerare lo spettacolo teatrale come un testo, sia pure un caso-limite di testo, e quindi configurare una semiotica del teatro in termini di analisi testuale” (De Marinis 1982: 60). Il “testo spettacolare” viene definito come “un insieme non ordinato (ma coerente e compiuto) di unità testuali (espressioni), di varie dimensioni, che rinviano a codici diversi, eterogenei fra loro e non tutti specifici (o, almeno, non necessariamente), e attraverso le quali si realizzano delle strategie comunicative, dipendenti anche dal contesto produttivo-ricettivo” (De Marinis 1982: 61).



utilizza il medesimo codice di saluto, riceverà l'informazione e magari risponderà educatamente proponendo lo stesso cenno. Il discorso si complica quando esiste tra l'emittente e il destinatario uno iato di tipo culturale (ma non è questa la sede di un'analisi troppo complessa per essere esaurita in modo approfondito), o di tipo extraquotidiano. L'evento spettacolare rientra in quest'ultimo tipo di scarto, ossia quando emittente e destinatario appartengono alla stessa cultura, ma il contesto, il terreno, non è quotidiano. In questo caso intervengono altre convenzioni non quotidiane, esattamente "convenzione teatrali", cioè "codici tecnici e specializzati che fondano e regolano l'uso in teatro di quelli che abbiamo appena chiamato /codici spettacolari/: sono le convenzioni architettoniche, scenografiche, prossemiche, cinesiche, declamatorie, ecc., proprie di un autore, di un'epoca, addirittura di tutta una tradizione teatrale. Esse forniscono la leggibilità del TS (...) fornendo al destinatario (che possenga una competenza adeguata) le informazioni per individuare i codici spettacolari soggiacenti" (De Marinis 1982: 122). Le convenzioni teatrali sono generate dalla cultura in cui sono immerse, allo stesso tempo queste convenzioni sono in grado di modificare la cultura che le ha partorite. I codici e le convenzioni sono dunque un qualcosa di mutevole, plasmabile, modificabile, possono tradire ed essere traditi, o possono restare immutati, rigorosamente rigidi, marmi estremamente vitali.

La trasformazione delle convenzioni è ovvia se si considera come materia prima di un evento performativo la realtà, sia pure per negarla, nasconderla, sovvertirla. Quanto più sono radicate forme certe di convenzionalità all'interno di una determinata cultura, maggiormente decisiva sarà la capacità comunicativa dei codici che la compongono. Quando le convenzioni sono invece molto deboli si corre il rischio di una parziale e fraintendibile comunicabilità. Ciò accade molto spesso per quel certo tipo di teatro che tenta di dare all'evento spettacolare una valenza nobilitante, galleggiante, orbitante e sovrapposta rispetto a quello che in realtà è. Come se la Pietà di Michelangelo fosse stupenda non per la strabiliante composizione di linee e forme della veste che accarezza la Vergine, o per il sereno dolore che le maschera il volto mentre tiene in grembo un figlio morto di morbida quiete con la dolcezza che si dedica ai più deboli dei neonati, bensì in quanto opera d'arte e quindi degna di una più alta considerazione, indipendentemente da come essa sia realizzata. Nel momento in cui le convenzioni condivise sono fragili è necessario che lo spettacolo ne sia portatore, veicolando non solo i codici spettacolari, ma anche le convenzioni spettacolari.



Lo spettacolo deve apparire come totale e totalizzante, solo così risulterà efficace e in grado di essere “interpretato”. Un evento che non sia portatore di se stesso in quanto opera totale corre il rischio di generare vacue e soggettive “opinioni” poiché non fornisce elementi, chiavi e vicoli di decodifica. Opera totale che racchiuda codici differenti, nuovi, multipli, accompagnati da silenziose convenzioni capaci di predisporre inconsciamente lo spettatore ad una libera e facoltativa comprensione. I codici hanno un ruolo fondamentale nella relazione comunicativa tra emittente e destinatario, la conclusione che, affinché si compia un processo comunicativo, “è sufficiente (...) che il ricevente *conosca* il(i) codice(i) dell'emittente” (De Marinis 1982: 160), risulta accettabile, ma incompleta. Il dubbio è insito nella generazione della “conoscenza” da parte del ricevente dei codici dell'emittente. Attribuire questo merito alla “molteplicità dei codici messi in gioco dallo spettacolo teatrale” (De Marinis 1982: 160) merita alcune precisazioni. Non si può pretendere che il ricevente conosca a priori i codici che entrano in gioco nell'evento spettacolare, piuttosto sono i codici che si faranno portatori della proprietà di farsi riconoscere mediante le convenzioni teatrali. In sostanza, la comprensione non è data dalla quantità dei codici che agiscono, bensì della capacità di ricreare nello spettatore le stesse condizioni che hanno reso possibile il crearli. In alcuni “generi” teatrali, soprattutto appartenenti all'Oriente, i codici spettacolari sono rimasti, pur nelle normale mutevolezza della natura, intatti per secoli. Molti sono gli esempi che si possono citare: dall'Opera di Pechino fino al *Nō*, passando per il Kathakali.

Diverso è quanto accaduto alla Commedia dell'Arte, di cui rimangono oggi solo gli echi distanti e difformi; onde lontane generate dalla caduta di un misterioso sasso, di cui si può analizzare il moto ondoso a riva, ma non l'evento scatenante, gli effetti, non la causa in sé. Ciò fa pensare che, allo stato odierno, non avrebbe senso parlare, ma sopra ogni altra cosa fare Commedia dell'Arte. Essa oggi non esiste in senso generale. Non è stata impartita, non si è fatta Istituzione, non si è scritta e trascritta, è vissuta solo in teatro, e col teatro è morta. Uccisa da un periodo storico, in particolare il Settecento e l'Ottocento, che ha visto il testo scritto come fondamento dello spettacolo, trasformando le maschere in ingombri, il corpo in muto silenzio, l'imprevedibile artificio in accondiscendente sobrietà. Dall'universalità dei suoi tratti scivola nell'individualismo borghese, nel manierismo, nella forma melodrammatica, fino alla riforma goldoniana² che ne sancisce l'epilogo.

² “Goldoni individua nelle maschere dell'arte l'oggetto polemico sul quale basare la sua «riforma», che non è soltanto



La fortuna dei comici della seconda metà del Cinquecento si fondava sulla “coesistenza, in una specie di contrappunto grottesco, di due codici antinomici: la lingua elegante degli Innamorati e la lingua energica degli altri personaggi” (De Marinis 1988: 154). Da un certo momento in poi, questo doppio codice recitativo sfuma gradualmente fino a scomparire e “la recitazione realistico-elegante prevale su quella energica” (De Marinis 1988: 155). I resti della carcassa sbranata si aggrappano, dove è possibile, a generi esistenti, soprattutto popolari e dilettanteschi, fino a sfociare nelle semplici maschere di Carnevale.

Nel Novecento tutto cambia, la graduale riscoperta del corpo come mezzo espressivo spinge molti artisti ad una riappacificazione con le origini della Commedia dell'Arte. Ricongiungimento parziale che riguarda quasi esclusivamente la ripresa di una pratica attoriale piuttosto che una messa in scena di canovacci (salvo le rare ma significative eccezioni rappresentate da Giorgio Strehler, il quale tuttavia si limita alla messa in scena di opere goldoniane). La Commedia dell'Arte assume un ruolo extraspettacolare, rimane al di fuori dell'evento performativo, ma ne segue parallelamente gli sviluppi e i contorni entrando nel training degli attori. La commedia “*all'improvviso*” sembra resuscitare, riprende vita in un secolo che non le appartiene, ora è strumento e allenamento, non esce alla ribalta, timida si adagia nel chiuso delle sale prove. Ha perduto la memoria dei suoi codici, lasciati sciogliere al sole del tempo, ciò nonostante si trascina in piccole orme di cui si coglie l'ombra. Allo stato odierno non esiste *la* Commedia dell'Arte, bensì molteplici forme che provengono dallo studio artistico individuale dei documenti (ombre) che sono giunti fino a noi. Passeremo ad esaminare un esempio di ricodificazione contemporanea interessante non per la sua veridicità filologica, non perché rappresenti la forma più somigliante a quella che poteva essere nel Cinquecento, ma perché, oltre ad avvicinarsi a quelle tensioni archetipiche³ che dovevano percorrere i comici del XVI secolo, meglio esprime la sintesi tra elementi del passato e

una riforma di carattere drammaturgico, indirizzata a sostituire la commedia delle maschere con la commedia di carattere (...). Ma anche una riforma che incide profondamente e in modo definitivo sulla struttura della compagnia comica, sugli stili recitativi e sulla tecnica di allestimento dello spettacolo. Dopo Goldoni, e nonostante gli sforzi di Carlo Gozzi, la commedia dell'arte rimane uno sclerotizzato reperto” (Molinari 2002: 111-112).

³ “Ci tengo a precisare che il termine 'archetipo' per me non ha niente a che fare con i termini 'cliché' e 'stereotipo' che spesso vengono utilizzati per definire (a mio avviso superficialmente) le maschere della Commedia dell'Arte. Cliché e stereotipo non sono termini adatti per definire il lavoro con la maschera, neanche se si parla della Commedia dell'Arte più tarda e contemporanea a Goldoni. Piuttosto meglio usare il termine più appropriato e filologico di 'tipi fissi': un termine che vale anche per le maschere di molte altre culture. Ma io continuo a preferire il termine 'archetipo'” (Contin 2010).



novecentesche riscoperte: l'Arlecchino Claudia Contin⁴. Fondamentali per il suo processo di ricodifica sono le vastissime risorse iconografiche per la gran parte contenute nei volumi *La Commedia dell'Arte* di Cesare Molinari (1985) e *Pulcinella, la maschera del mondo* di Franco Carmelo Greco (1990). In particolare le incisioni di Jacques Callot, i *Balli di Sfessania* (1621/22), sono “tra le più significative ed efficaci per una reinvenzione (e non ricostruzione) di un comportamento deformato e grottesco dell'attore” (Contin 1995: 28), così come le incisioni del primo Arlecchino Tristano Martinelli. La documentazione iconografica può essere un punto di partenza che “andrebbe interrogata anche e soprattutto in funzione comparatistica, vale a dire confrontandone i dati con quelle di altre fonti, anche di provenienza più antica e di prevalente interesse demo-etno-antropologico ” (Artoni 1999: 29) anche se “la comparazione verterà sui soli aspetti di rilevanza morfologica, vale a dire sugli *attributi* che designano funzioni e motivi ricorrenti relativi ai vari soggetti analizzati” (Artoni 1999: 30): non ci si deve accontentare di riprodurre in corpo vivente ciò che è fissato in una incisione. Altrettanto decisivo è l'incontro con i maestri di Commedia dell'Arte, in particolare Renzo Fabris, Tommaso Todesca, Enrico Bonavera e Ferruccio Merisi. Quest'ultimo ha un ruolo determinante nella messa a punto dei tipi fissi e nello sviluppo del training dell'attore, come dice Claudia Contin:

“fin dall'inizio Ferruccio ha verificato sul mio corpo sia la pertinenza dei codici comportamentali ricostruiti direttamente dalle testimonianze iconografiche e caratteriali delle maschere, sia le importazioni provenienti dalle tecniche di altre culture (...). Inoltre è Ferruccio l'inventore di tutte le tecniche di respirazione, vocali e di sviluppo della voce per l'uso di queste maschere fortemente fisiche. Il training vocale di Ferruccio, sia quello di analisi, sia quello da compiere sotto sforzo, è molto efficace per aumentare la potenza e la plasticità della voce d'attore sotto maschera. Inoltre Ferruccio si è da subito assunto la responsabilità di inventare nuove drammaturgie e di confezionare regie per accogliere sul palcoscenico questo estremo recupero fisico della Maschera sulla scena, togliendola da un concetto museale e antologico, per restituirlo ad un confronto con esigenze contemporanee di rappresentazione. Tra parentesi: Ferruccio ha anche codificato le regole del training, quelle dell'improvvisazione e del rapporto

⁴ Claudia Contin ha fondato insieme a Ferruccio Merisi e la compagnia Attori & Cantori la Scuola Sperimentale dell'Attore a Pordenone nel 1990, che si occupa di formare attori professionisti e di divulgare elementi di cultura teatrale. È Maestra di Commedia dell'Arte e riconosciuta in tutto il mondo come Arlecchino.



tra training e improvvisazione. Tutto questo per altro noi non lo utilizziamo solo per la Commedia dell'Arte, ma per ogni forma di addestramento dell'attore" (Contin 2010).

Il primo oggetto di lavoro è il personaggio di Arlecchino, nel 1989 inizia la ricerca "sulla deformazione base del corpo di Arlecchino e sul suo strano modo di camminare: il classico doppio-passo" (Contin 1995: 36). Rielaborando le varie esperienze con i maestri precedentemente incontrati, risultano tre tipi di diverse camminate che vengono sviluppate e "assunte come tre diverse possibilità espressive legate ai possibili stati d'animo del personaggio" (Contin 1995: 36).

In particolare:

"il doppio-passo veloce, diretto e scattante di Enrico Bonavera venne assunto e adattato per i momenti più attivi, animaleschi e ritmici di Arlecchino, divenne la sua possibilità di correre senza tradire il doppio-passo (...); il doppio-passo greve, primitivo e più schiacciato verso il basso di Renzo Fabris, interrotto da una specie di vezzosa zampata per aria ad ogni cambio di gamba, venne studiato per i momenti più riflessivi e lenti di Arlecchino, quando egli entra in rapporti più diretti con gli altri personaggi o con il pubblico (...); la camminata aerea, leggera e danzata di Tommaso Todesca, che, più che un doppio-passo, si presentava come un doppio-incrocio alternato delle gambe saltellanti, venne tradotta nella camminata di Arlecchino quando è triste, quando è innamorato o sognante, (...) subito dopo venne fissata una quarta camminata «dell'Arlecchino arrabbiato»: una camminata che non era stata precedentemente appresa da un altro Arlecchinoattore, ma che rielaborava nuovamente il doppio-passo – con l'inserimento d'un piccolo calcio stizzoso all'interno della coscia ed una posizione più aggressiva della spina dorsale – per ampliare le possibilità espressive del personaggio" (Contin 1995: 36).

L'inizio del lavoro è segnato dall'apprendimento imitativo di diverse codificazioni che lentamente vengono ripulite e fissate per poi essere analizzate e su cui vengono costruite tutte le possibilità di movimento. La porta è scardinata, il vortice travolge il corpo, lo deforma, inietta le tensioni nella spina dorsale che si sporge in avanti, nel bacino che si ritrae pudicamente, nei piedi che si ancorano a terra mediante il tallone e che si protraggono al cielo nella punta. La gestualità delle mani diventa alfabeto, i movimenti della testa ne amplificano gli accenti, il ghigno in bocca esclama il suo nome: Arlecchino è vivo.



Un anno di lavoro per definire il linguaggio minimo, il codice. Arlecchino è pronto, “assorbiva e traduceva nel suo linguaggio brandelli di ogni nuova esperienza” (Contin 1995: 38), così che “nella gestualità delle mani entrarono molte interpretazioni arlecchinesche dei Mudra indiani dal BarathaNatyam al Kathakali⁵; nelle possibilità acrobatiche di Arlecchino entrarono le più grottesche cadute e ribaltate dei clowns incontrati” (Contin 1995: 38). Un nuovo linguaggio richiede la messa in disparte di quello precedentemente acquisito, così che si debba azzerare il corpo, privarlo di qualsiasi linguaggio quotidiano. Ciò non significa inespressività, non-vitalità, ma tensione energetica, prontezza, si mira a costruire una “presenza” dell'attore indipendentemente dalla recitazione o dalla volontà di espressione. Per questo motivo è necessario un “Neutro di base” costruito con regole ben precise. La costruzione del “Neutro di base” si ottiene “posizionando i piedi perfettamente paralleli (...), aperti quanto è la distanza tra le nostre due anche (...). Il bacino deve essere ben centrato, il baricentro abbassato, le ginocchia leggermente piegate in avanti (...). La parte superiore del corpo invece deve apparire ben rilassata – soprattutto le spalle e le braccia (...), il collo dritto con una tensione verso l'alto della nuca” (Contin 1999: 44-45). Il segreto di un buon “Neutro di base” sta nel corretto bilanciamento delle opposte tensioni interne. Il corpo, una volta pulito da scorie soggettive, viene suddiviso in fasce ben definite: la testa, le spalle, la cassa toracica, il bacino, le gambe. Ogni personaggio codificato sarà il risultato della diversa composizione di ogni fascia, che permetterà di identificare gli aspetti tipici di ciascun Carattere. La zona della testa è quella in cui ha sede l'intelligenza, la curiosità, la furbizia; nelle spalle ha luogo l'emotività, lo sforzo, il coraggio. Nella cassa toracica vivono i respiri spezzati, i battiti, le vibrazioni affettive. Contrariamente, nella parte del bacino nascono le voglie, gli istinti primari, in una parola gli “appetiti” di ogni Maschera, i movimenti e le posture del bacino definiscono le “caratteristiche fondamentali del Carattere” (Contin 1999: 63). La fascia delle gambe è altrettanto importante, determina infatti la vigoria, la forza, l'età del personaggio, gioca un ruolo decisivo per la codificazione delle varie camminate e incide fortemente sulla fatica vera che l'attore deve sostenere. Infine le mani e i piedi, responsabili della gestualità e dell'appartenenza sociale dei

⁵ “Il kathakali o *āṭṭkatha* (dramma danzato), perfetta sintesi di danza canto e musica (il termine *kathakali* deriva da due vocaboli sanscriti con la stessa radice: *kathā*, narrazione, e *kathka*, narratore) è nato nel diciassettesimo secolo in Keraḷa o Malayālam o Malabar o Bhārgavakṣhetra, uno stato dell'India bagnato dal mare Arabico” (Azzaroni 2006: 266).



personaggi. In Commedia dell'Arte si possono distinguere tre macrocategorie di tipi: i servi (gli Zanni), i servi arricchiti (i Vecchi) e i nobili innamorati (i Giovani).

Lo Zanni rappresenta l'archetipo del servitore, è sicuramente uno dei personaggi più antichi nonostante oggi sia poco conosciuto. Maschera di origine bergamasca, lo Zanni è uomo di fatica, instancabile facchino dotato di forzuta muscolatura, il suo corpo è modellato da sforzi epocali che ne hanno indurito le mani e le articolazioni. La stupita curiosità è il tratto fondamentale del suo volto, tanto che la sua bocca disegna un perenne incredulo ovale. La testa è terribilmente protesa in avanti, il collo è teso, quasi volesse annusare tutto ciò che lo circonda e che lo sorprende. Le spalle sono serrate nei movimenti dalle "ali", i muscoli laterali delle scapole; la cassa toracica si spinge in dentro formando una gobba nel dorso. Le braccia, protese in avanti, rigide, segnate dal lavoro, leggermente incurvate nei gomiti, culminano in mani altrettanto ruvide e tese nelle dita innervate, sempre pronte ad afferrare strumenti di fatica con la decisione di chi non ama pensare troppo. Il bacino avverte una fame insaziabile, violenta, primordiale, ne risulta uno sbilanciamento in direzione anteriore, in corrispondenza della linea verticale che parte dal naso. La spina dorsale si piega sotto il peso di generazioni di contadini, dipinge fili curvilinei marcatamente operosi. Dal bacino ben assestato prendono vita due marmoree gambe che, con le ginocchia aperte e leggermente piegate, si precedono l'una dall'altra con ampie falcate. L'indelicatezza dei piedi li trasforma in grovigli di tendini accavallati tanto da ribaltarne i dorsi. Il risultato di questa composizione è un personaggio "traccagnotto", tarchiato, basso di statura e ben piantato in terra, riconoscibile indipendentemente da chi lo "indossa". Questa codificazione necessita di un'energia dirompente, esasperata, se si rende il grottesco senza scivolare nel ridicolo. La maschera dello Zanni è caratterizzata da un lungo naso e da pronunciate sopracciglia inarcate verso l'alto. Il costume è rappresentato da tessuti poveri e dismessi, che ricordano una volta di più l'origine sociale di questo tipo. Ancora tra la categoria dei servitori troviamo la Maschera italiana più conosciuta: Arlecchino. Abbiamo già avuto modo di incontrare questo carattere, ne abbiamo ascoltato gli acuti, le corde di violino, le scintillanti trombe. Leggiamone ora gli accenti gravi, gli oboi, i timpani vibranti. Questa Maschera deriva dallo Zanni, "il primo Arlecchino di cui ci sia giunta notizia è Tristano Martinelli; (...) il primo Zanni ad aver adottato per il suo ruolo il nome che tante risonanze suscitava presso il pubblico francese" (Gambelli 1993: 191). Arlecchino ha origini lucifere, "conserva anche degli



aspetti di animale, di burattino, di diavoletto o di servitore del diavolo in persona” (Contin 1999: 153). Egli è per corso da contrapposte tensioni: leggero quando è in aria, pesante macigno quando tocca il suolo, proprio come un burattino. Egli, infatti, agisce come se avesse attaccati dei fili sulle giunture oscillando tra rigidità e rilassatezza. Se lo Zanni è un grande lavoratore, Arlecchino è l'esatto contrario e il suo corpo lo testimonia. Il collo è ritratto tanto da deformare la mascella che si esibisce nel suo caratteristico ghigno diabolico, le spalle si aprono e indietreggiano di fronte a una qualsiasi ipotesi di fatica, i gomiti spingono in avanti bloccando i polsi contro le anche. Le mani furbesche spuntano come fanciullesche ali, rivoltate nel dorso rifiutano ogni genere di impiego. Lo sterno avanza spinto da un cuore che non sta più nella pelle allargando il respiro delle ingenue affettività, ama e si innamora di un amore mai sessuale. Il bacino è pudicamente timido, tirato da una corda che parte dall'osso sacro non manifesta in nessun caso malizia, il suo appetito è esclusivamente romantico. Questa posizione amplifica le possibilità del coccige che mostra una “codina” di vivace allegria, residuo anch'essa di antenati infernali. Il baricentro è abbassato, le ginocchia sono piegate e aperte fino a disegnare un rombo, gli agili piedi puntano il tallone in una repentina frenata, pronti a cambiare direzione e fuggire con il doppio-passo. I movimenti della fronte verso l'esterno sono scatti impetuosi, animaleschi e decisi, memorie viventi delle corna che trafiggevano la maschera di Arlecchino. Delle corna rimane impressa nel cuoio una sola protuberanza monca. “Questo bitorzolo, questo terzo occhio, è legato alla diabolicità della maschera (...), un residuo del corno spezzato del demonio in versione caprina” (Fo 1987: 30), pegno da pagare per entrare nella civilizzazione umana⁶. L'energia che pervade questo carattere è estremamente estroversa, si genera nel bacino e si estende lungo gli arti che dilatano il corpo in imprevedibili tentacoli. La maschera di Arlecchino “ha lineamenti più larghi e schiacciati, è più accorciata verticalmente e più estesa orizzontalmente sul volto” (Contin 1999: 291), ricorda vagamente una scimmia. Il costume è composto da toppe colorate a forma di losanga sopra un fondo bianco.

Fa parte della categoria di servi la Maschera di Brighella, personaggio non più giovane, di mezza età. Di origine lombarda, Brighella è il più affaccendato tra i Caratteri, è sempre impegnato, ha in ogni

⁶ Sulle origini etimologiche e diaboliche del nome di Arlecchino si veda Delia Gambelli *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole, Bulzoni, Roma, 1993*.



momento qualcosa da fare. Il suo servizio è principalmente culinario, svolge il ruolo di cuoco o padrone di un'osteria, in generale ha funzione di cameriere. Nella costruzione corporea di ogni personaggio connotazioni di questo tipo sono fondamentali; se lo Zanni è "traccagnotto" lo si deve alla fatica che per generazioni ha sopportato secondo il concetto antropologico di corpo come risultato di una educazione culturale, se Arlecchino ha il tallone "frenante" e le ginocchia sempre pronte a fuggire è merito della sua instancabile svogliatezza. La codificazione di Brighella partirà dall'archetipo del cameriere sempre occupato un po' in là con gli anni. I suoi piedi sono lacerati da interminabili giornate di lavoro trascorse correndo tra un tavolo e l'altro, i calli che ne tempestano gli appoggi sono incandescenti vulcani in eruzione, le scarpe sempre troppo strette sono intagliate da filamentose lamine di vetro che impediscono una normale camminata. Ogni contatto con il suolo è un dolore di spine, sottile perfora tutto il corpo dai midolli alle unghie: fine angoscia in cerca di fine. Le ginocchia si irrigidiscono impedito da fitte costanti, solo i glutei si alzano permettendo il sollevamento dei piedi in ritmico ancheggiare. La colonna vertebrale è spostata in avanti, le spalle contratte verso l'alto vibrano di lancinanti brividi che ad ogni passo si sollevano con uno scatto improvviso. I gomiti piegati verso fuori permettono agli avambracci di agire parallelamente al suolo con sovrapposizioni ormai meccaniche, le mani spalancate nuotano nell'aria alternativamente. La testa si muove al doppio della velocità del corpo commentando con cenni di assenso (alto-basso), di negazione (destra-sinistra) o di dubbio (obliquo destra-sinistra). L'energia interna di questo Carattere è frenetica, nevrotica, non lascia pause di riposo, schizofrenico il suo corpo è rappresentazione della confusione e dell'agitazione. La maschera di Brighella assomiglia al muso di un cane, è schiacciata con il naso tondeggiante. La Servetta è l'unico Carattere tra i servi a non indossare la maschera e ad essere un personaggio femminile. I due elementi sono in stretta relazione perché "sarebbe stato controproducente mettere sul volto dell'attrice una maschera di cuoio scuro, equiparandola a tutti gli altri attori e perdendo tutto il vantaggio della sua presenza femminile in scena" (Contin 1999: 229). La costruzione del personaggio della Servetta è molto simile a quella di Arlecchino, le gambe risultano leggermente più dritte e vicine, il piede è puntato in avanti sul tallone e "scodinzola" con una sensuale danza. Le braccia e le mani disegnano le stesse linee di Arlecchino, tuttavia si compongono di una più morbida e amorevole esistenza. Il petto si apre mostrando le rotonde nature, amplificate dal continuo movimento delle braccia. Il suo doppio-passo



è più leggiadro, danzato, quasi rimbalzato, “in modo da far sussultare i riccioli e i pizzici della cuffietta ad ogni saltello” (Contin 1999: 235). La Servetta mette in mostra di volta in volta le parti più sensuali del suo corpo, ora tocca al ventre di giovane futura madre, ora i fianchi impetuosi e sinuosi allo stesso tempo. Una danza perpetua di primavera e femminilità invade ogni luogo e produce un vortice di passioni, i glutei si sprigionano alternativamente nella camminata, così come i seni virginei si mostrano in ipnotici lampi.

L'altra Maschera più famosa insieme ad Arlecchino è Pulcinella, servitore di origine campana che rappresenta lo Zanni del Sud. La sua principale caratteristica sembra essere la svogliatezza, l'insofferenza nel fare qualsiasi genere di lavoro, non ha un mestiere preciso, è “una sorta di 'Maestro-delle-Danze', o 'Maestro-di-Cerimonie': può guidare le tarantelle, gli stornelli, le parate. Potremmo dire che è una sorta di Sciamano urbano, in grado di collegare ritualità contadine con le tradizioni del cuore di Napoli” (Contin 1999: 250-251). Se Arlecchino è una marionetta di legno, Pulcinella è decisamente una marionetta di stracci, egli “ripropone visivamente le ambivalenze fondamentali della maschera anche nella forma delle opposizioni fondamentale/pesante/leggero, lento/agile, goffo/sciolto, materiale/spirituale” (Scafoglio – Lombardi Satriani 1990: 595). Pulcinella conserva alcune linee dello Zanni, soprattutto il disegno della spina dorsale. Il collo gallinaceo e impotente è vittima della forza di gravità, la testa penzola ai lati come un'inutile protuberanza carezzando le spalle che la palleggiano in opposti rimbalzi. La gobba esplode dalla chiusura delle spalle in avanti, lo sterno vacilla all'indietro spinto da perforanti dita, le braccia sono allungate parallelamente al suolo e, lievemente piegate nei gomiti, ricordano la posizione che si ottiene appoggiando gli avambracci su braccioli troppo alti di una sedia trono. Ne consegue una calma di mani flesse che scorrono verso il basso, si allungano come radici verso la falda e accompagnano le maniche larghe nella discesa. Il bacino si protrae mostrando la pancia gelatinosa (seconda gobba), che percorre il vettore opposto alla gobba scoliotica scatenando contrarie tensioni. Le gambe completano la forma ad “S” rovesciata del corpo e come per Arlecchino sono sempre una davanti all'altra, quella su cui grava il peso è piegata sul ginocchio e il piede è aperto, l'altra è stesa con il ginocchio semiflesso e il piede che poggia sul lato esterno formando una curva. Nella camminata le gambe eseguono uno “scambietto” derivante dalle Tarantelle e dalle Pizziche in cui si alternano vivacità e riposo, veglia e sonno. Sulla base di queste tensioni agiscono anche le braccia che “si



comportano come lunghe maniche fluttuanti e senza corpo, che vengono lanciate nell'aria con volteggi ampi o più ridotti a seconda delle necessità” (Contin 1999: 257). La maschera di Pulcinella è caratterizzata da un lungo e aquilino naso che fa da perno alle marcate rughe di espressione, gli occhi sono molto piccoli e rigonfi tanto da permettere un accostamento con la figura del rospo. Come per il diabolico Arlecchino troviamo un bitorzolo sulla fronte di cuoio che ne deforma la maschera. Il costume è costituito da una sorta di camicia da notte bianca, con le maniche troppo lunghe e una cintura sotto la pancia; essenziale è il cappello di stoffa molle che cade penzoloni dal suo capo.

Dopo aver analizzato le strutture corporee dei servi è ora la volta dei servi arricchiti, ovvero quei servi che hanno migliorato il loro *status* sociale grazie al denaro. Essi rimangono tuttavia inferiori ai nobili e conservano molte caratteristiche sia caratteriali che formali delle loro origini tra cui gli “appetiti” e l'uso della maschera. Primo fra tutti Pantalone, Maschera che è resistita nella tradizione popolare. Geograficamente il Carattere di Pantalone ha luogo a Venezia, mercante per eccellenza, egli rappresenta il peccato capitale tipico della borghesia: l'avarizia. Non solo avaro, ma anche mostruosamente vecchio. Non ha età, il tempo è più anziano di lui, mille e mille anni lo accompagnano per altri mille anni. Pantalone è l'archetipo del vecchio che con il passare delle stagioni si rinsecchisce e si ritrae, pur non volendo rinunciare ai piaceri della vita. Il peso dei secoli si abbatte sul suo corpo esile abbassandone le membra, spicca solo un'eroica gobba che spinge verso l'alto e a cui Pantalone sembra aggrapparsi come ultimo ancoraggio di salvezza. Il collo è costretto a spingersi in avanti così come il mento viene tirato dalla “barbetta” per sfuggire all'incontrollabile frana del suo corpo. Le braccia cadono lungo il busto e soltanto il trovarsi delle opposte mani e il loro congiungimento nodale ne evita un imbarazzante penzolare. L'astuto incontro ha luogo nelle buie periferie del coccige, ciò permette un plastico allungamento delle braccia smilze. Le lunghe dita fremono indipendenti, code di gatto siamese che scivolano tra canali di tendini e rughe. Ma, come gli alberi secolari, sotto il ruvido di rami secchi e fini spicca il roccioso tronco che abita la terra con radici alveolari. Così Pantalone è ben piantato sui piedi, i quali si divaricano sulle punte e si calcificano sui talloni uniti. Le ginocchia flettono in direzione laterale aprendo una voragine tra le gambe che sarà colmata dai penduli organi segreti caduti in disgrazia. Quello di Pantalone è un continuo lottare per non sprofondare, ad ogni in sormontabile forza che lo trascina giù lui risponde

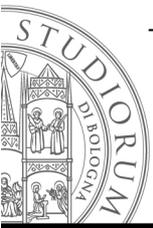


con un'inerzia eroica e contraria dando a questo Tipo una tensione enorme che spesso sfocia in scattanti e nervosi segmenti di movimento. Impossibilitato per natura, egli non può più soddisfare i suoi "appetiti" sessuali, e tuttavia non vi rinuncia mostrando energiche attrazioni soprattutto per le giovanili fanciulle che incontra. La maschera si distingue per il naso da rapace che si posiziona nel centro, un becco di gufo in cuoio che ospita scolpite rughe di anziana espressione. Il secondo "vecchio" della Commedia dell'Arte è il Dottor Balanzone, Maschera di origine bolognese. Non è un caso che il Dottore sia di Bologna, cioè la città che ha conosciuto per prima l'istituzione dell'Università, egli infatti rappresenta l'archetipo del saccente personaggio che ha studiato e quindi "togato", accademico, superbo. La sua sterminata conoscenza è in realtà un accumulo di menzogne, citazioni latine prive di significato e perfettamente inutili. Se Pantalone è manifesto di asciutta anzianità, Balanzone "è la persona più grossa, più grassa, più enorme, più ingombrante, più invadente, più soffocante che sia possibile immaginare" (Contin 1999: 135), non solo gonfia a causa del cibo, piuttosto piena della sua cialtronesca conoscenza. Il suo corpo è universalmente dilatato e si propaga come inarrestabile onda gelatinosa. La caratteristica principale che muove questo gigantesco ammasso adiposo è la pancia-mongolfiera che deforma l'architettura fisica. Per sostenere questa spropositata sacca di intestini la schiena è costretta a curvarsi indietro sprigionando un addome colmo fino ai limiti umani. La quantità di grasso non si limita alla sola pancia, essa invade ogni angolo, deborda ingordamente in tutte le sue possibilità tanto da impedire alle braccia di scivolare lungo il busto. I gomiti risultano piegati e paralleli al suolo, gli avambracci sono all'altezza delle spalle e le mani premono i dorsi contro le ascelle. La testa viene schiacciata indietro e crea una molteplicità di doppiamenti, il collo oscilla tra spinte in avanti e affogamenti del gozzo nel tipico movimento del collo di tacchino. Le gambe si flettono leggermente per ammortizzare ed equilibrare il peso affinché anche il bacino si sporga avanti. Ma è nella componente cinetica che risiede l'incontenibile forma del felsineo Dottore, è nel suo muoversi che tanta enormità spicca voli di maestosa illusione. Per avanzare egli è costretto a spostare la pancia di lato con un deciso colpo d'anca: ciò permette la temporanea liberazione della gamba che compie così il primo passo. In un alternarsi di ancheggiate opposte il pancione oscilla come pendolo di burro: orgoglioso il Dottore cammina. Questo movimento oscillatorio è seguito da uno sussultorio che, trovato il suo epicentro nello stomaco, si propaga fino alla testa caratterizzando il gallinaceo



beccheggiare del mento. Le braccia si estendono in avanti come in cerca di un appiglio a cui aggrapparsi alternandosi con i piedi. La massa informe e gelatinosa invade la scena espandendo se stessa in ogni direzione e saturando ogni vacua cavità con barocche nozioni. Solitamente la maschera di Balanzone è di colore più chiaro rispetto alle altre, la forma più ristretta copre solo la fronte e il naso. Il costume è costituito da una tipica toga nera con un colletto bianco e un cappello scuro, inoltre il Dottore indossa spesso un mantello scuro.

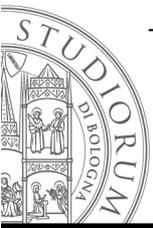
La terza categoria da cui è composta la Commedia dell'Arte così come è stata ricodificata da Claudia Contin e Ferruccio Merisi è quella dei Nobili. In generale i Nobili sono giovani e innamorati, figli dei "vecchi" Pantalone e Balanzone. La differenza tra i Nobili e tutti gli altri personaggi della Commedia dell'Arte è rappresentata dall'assenza della maschera, infatti "la separazione netta che il passato ci consegna tra la nobiltà e il resto del volgo, nella Commedia dell'Arte viene sancita dalla presenza o meno della maschera" (Contin 1995: 52). L'archetipo su cui si basa la costruzione di una posizione deformata del corpo è la nobiltà d'animo, il galateo e il rifiuto degli istinti più bassi e volgari, aspetti che hanno caratterizzato la recitazione del Melodramma. Fondamentale per allontanarsi dagli "appetiti" strettamente popolari è lo spostamento posteriore della zona del bacino che rinuncia definitivamente a qualsiasi connotazione sensuale. Complice dell'occultamento di questa area è il busto che, traumatizzato dal confinare con un così ripugnante vicino, ne prende le distanze torcendosi ed ergendosi verso eterei piani tanto da "porre la massima distanza tra l'ombelico e il plesso solare" (Contin 1995: 52). Questo slancio verso l'alto percorre le braccia e le mani che si aprono come ali di pindarici voli non rigide ma elegantemente fluttuanti, anche la testa accompagna questo tributo di raffinatezza con ampie rotazioni del collo. I glutei si serrano per permettere l'inarcamento della schiena e il bacino non solo si ritrae, ma viene accantonato su un lato dando al corpo dei Nobili una forma a spirale. Le gambe si sviluppano rigide e tese come nella danza classica, le ginocchia si chiudono eliminando ogni pulsione erotica, i piedi a squadra solleticano il suolo solo nella parte interna della pianta per mettendo così al mellino di alzarsi e di essere investito di una rara importanza. La figura del Nobile si propaga verso l'alto, espande le sue romantiche affettività dal petto glorioso, riceve la benedizione delle divinità più illustri e limpide che regolano il funzionamento dei cieli. Non è un caso che i Nobili non calzino la maschera, essi sono specchio del candore ultraterreno, il loro volto è riflesso di luna. Tanta bellezza genera in loro una profonda



sofferenza, un male di vivere che trova origine nell'insoddisfazione dei sentimenti più nobili: quelli, cioè, più inutili. Il malessere si manifesta principalmente nelle camminate e negli svenimenti che colpiscono i giovani innamorati sopraffatti da sovrumane emozioni. La camminata più dolorosa “procede nella direzione cui è rivolto il bacino ed è composta da un passo sostenuto seguito da una sorta di scivolata incrociata dell'altro piede, con un conseguente 'melodrammatico' cedimento della schiena all'indietro; al contempo le braccia gesticolano ritmicamente secondo precise geometrie e facendo rimbalzare alternativamente i polsi al centro della fronte, come a voler picchiare le angosciose sofferenze che ottenebrano la mente nobile” (Contin 1999: 195). Il Capitano viene inserito tra i Nobili anche se indossa la maschera. Egli è in realtà un militare che si atteggiava da nobile in virtù delle sue magnifiche avventure in cui ha sconfitto eserciti sterminati. Come il Dottore è un ciarlatano, si vanta di imprese che non ha mai compiuto, afferma di essere il più valoroso combattente di tutti i tempi ma, al contrario, è un codardo e pauroso comandante di sventura in pensione. Questo Carattere è uno tra i più antichi della Commedia dell'Arte tant'è che “già prima del 1521 era stata pubblicata una farsa popolare in cui il personaggio del Capitano figura con tutte le sue caratteristiche più tipiche, mentre nelle *Sacre rappresentazioni* del Medio Evo troviamo a volte il Bravo, predecessore del Capitano” (Miklasevskij 1981: 55). Nella ricodificazione queste qualità vengono tradotte in precise composizioni delle fasce corporee che fanno del Capitano una delle Maschere più comiche e grottesche. Egli assorbe contemporaneamente caratteristiche dei Nobili e dei Servi, trasformandosi repentinamente da valoroso guerriero a tremante pulcino. Degli Innamorati indossa la postura dei piedi, perpendicolari tra loro, delle gambe, sempre rigide come sciabole, e del bacino, con i glutei tenuti in tensione. Il busto è torto e allungato ma, contrariamente a ciò che avviene per i Nobili, non è proteso verso la luce, si rattrappisce anzi su se stesso chiudendo lo sterno in una morsa corazzata. Ne fuoriesce una vigliacca gobba che viene accentuata dalle spalle che si sollevano tentando di toccarsi e dai gomiti piegati che puntano verso avanti. Le mani si aggrappano lateralmente alla cintura, come nella posizione tipica del *toreador* spagnolo, sempre pronte a sfoderare la spada qualora ce ne fosse bisogno. Il collo è incassato tra le spalle e ruota continuamente in costante allerta con conseguente abbassamento della testa. Come si è detto il Capitano è una Maschera “doppia” e quando il timore e la paura lo assale, egli modifica tutto l'assetto fisico mostrando la sua vera identità di codardo. Ecco allora che le gambe si piegano con le



ginocchia tremolanti che si abbracciano, anch'esse spaventate si fanno coraggio, il busto perde la rigidità e si piega in avanti come fosse stato colpito da un fendente, le braccia diventano ali senza piume di avvoltoio, con i gomiti piegati e gli avambracci che si contorcono fino ai polsi, il collo si rintana tra le spalle come una tartaruga impaurita si rifugia nel guscio. Delle sfavillanti gesta rimane un vibrante gesto, gesto di terrificata paura. La maschera del Capitano porta il volto di un anziano con i baffi e un grande naso adunco e appuntito.



Bibliografia

APOLLONIO, MARIO

1930 *Storia della Commedia dell'Arte*, Sansone Editore, Firenze, 1982.

ARTONI, AMBROGIO

1999 *Il teatro degli Zanni. Rapsodie dell'Arte e dintorni*, Costa & Nolan, AnconaMilano.

AZZARONI, GIOVANNI

2006 *Teatro in Asia: Nepāl – Bhutan – India – Śrī Laṅkā*, vol. IV, CLUEB, Bologna.

BARBA, EUGENIO

1985 *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano, 1996.

BARBA, EUGENIO - SAVARESE, NICOLA

2005 *L'arte segreta dell'attore: un dizionario di antropologia teatrale*. Edizione riveduta e integrata in occasione del 25° anniversario dell'ISTA, Ubulibri, Milano.

CONTIN, CLAUDIA

1995 *Viaggio nella Commedia dell'Arte*, in "Prove di Drammaturgia", anno I, nn.1/2, Bologna.

1999 *Gli abitanti di Arlecchinia. Favole didattiche sull'arte dell'attore*, Campanotto Editore, Pasion di Prato.

2001a *Il Mondologo di Arlecchino*, Campanotto Editore, Pasion di Prato.

2001b *Commedia dell'Arte e Teatro cinese*, in "Progetto Sciamano 2001: incontri col teatro cinese", a cura di, anno 2001, Edizioni provincia di Pordenone, Pordenone.

DE MARINIS, MARCO

1982 *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.

1988 *Capire il teatro. Lineamenti di una teatrologia*. La Casa Usher, Firenze.

2000 *In cerca dell'attore: bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma.

ECO, UMBERTO

1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1985. 1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.

ELAM, KEIR

1980 *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London (trad. it. *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1988).

FO, DARIO

1987 *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino.



GAMBELLI, DELIA

1993 *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Bulzoni, Roma.

1997 *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli* (parte prima e seconda), Bulzoni, Roma.

GRECO, FRANCO CARMELO

1990 *Pulcinella, la maschera del mondo*, Electa, Napoli.

MIKLAŠEVSKIJ, KONSTANTIN MIHAJLOVIC

1914-17 *La commedia dell'arte ili Teatr ital'janskich komediantov XVI, XVII, XVIII*, Sirius, Petrograd (trad. it. *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII, XVIII*, Marsilio, Venezia, 1981).

MOLINARI, CESARE

1996 *Storia del teatro*, Laterza, Milano, 2002.

1985 *La Commedia dell'Arte*, Mondadori, Milano.

SCAFOGLIO, DOMENICO - LOMBARDI SATRIANI, LUIGI M.

1990 *Pulcinella. Il mito e la storia*, Leonardo, Milano.

TAVIANI, FERDINANDO - SCHINO, MIRELLA

1982 *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La Casa Usher, Firenze, 1992.

Abstract – IT

Questo articolo è il frutto di una tesi di Laurea triennale in Antropologia dello Spettacolo. In particolare viene analizzato il percorso che Claudia Contin e Ferruccio Merisi hanno compiuto per giungere ad una ricodificazione corporea delle Maschere della Commedia dell'Arte. Attraverso lo studio dei documenti disponibili, sia scritti che di tipo iconografico, i due artisti si soffermano dapprima sul personaggio di Arlecchino per poi espandere la ricerca a tutti i restanti Caratteri. Lo scopo è quello di ritrovare la struttura archetipica di ogni personaggio della Commedia dell'Arte, cioè di trasformare ogni atteggiamento psicologico, e quindi soggettivo, in atteggiamento corporeo, più universale. Diventa quindi fondamentale la costruzione di una maschera corporea che possa tradurre in deformazioni fisiche quelle caratteristiche che i personaggi di Commedia dell'Arte si trascinano da secoli. Ciò richiede un enorme lavoro sul corpo dell'attore, il quale deve letteralmente indossare questa maschera corporea prima ancora della maschera di cuoio. Il viaggio nel mondo di Arlecchino si compone di molteplici tappe che arricchiscono ciascuna la qualità del lavoro, così che si evidenzieranno in alcuni personaggi tratti di codificazioni provenienti da altre culture. Ecco che, per esempio, elementi del Kathakali e delle *Tarante* del "nostro" Sud possono convivere con sereno conflitto all'interno di uno stesso Carattere. Si tratta di acquisire precisione da chimico affinché si renda possibile la reazione tra sostanze profondamente diverse. Il lavoro più che ventennale dell'attrice friulana ha portato alla costituzione di un linguaggio diverso per ogni Carattere, linguaggio insegnabile, trasmissibile e codificato. In una parola: duraturo.



Abstract – EN

This article is the result of an undergraduate thesis in Anthropology of the Show. Particularly, it analyzes the path covered by Claudia Contin and Ferruccio Merisi to reach a corporal recodification of the Masks of the Comedy of Art. Through the study of the available documents, both written and iconographic, the two artists firstly dwell upon the character of Arlecchino (Harlequin) and subsequently they expand the research to all the others Characters. The purpose is find again the archetypal structure of every character of the Comedy of Art, hence to transform every psychological attitude, and therefore the subjective one, in a corporal attitude, more universal. So, it becomes fundamental the construction of a bodily mask which can translate in physical deformations those features that the characters of Comedy of Art have kept for centuries. All this implies an enormous job on the actor's body, who literally has to wear this corporal mask even before the leather one. The journey into the world of Arlecchino is composed by various steps; each of these enriches the quality of the job, therefore in some characters have been highlighted traits of codifications which come from other cultures. And so, for example, certain elements of *Kathakali* and Southern Italy's *Tarante* can live together with serene conflict inner the same Character. It deals with acquiring chemist precision to make possible the reaction among deeply different substances. A more than twenty years long job by this Italian actress has brought the creation of a different language for every Character, a teachable, transmissible and codified language. In one word: lasting.

RICCARDO BENFATTO

Ha conseguito la laurea triennale presso il Dipartimento di Arte Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna con una tesi in Antropologia dello Spettacolo. È coautore del libro *La Settimana Santa nella Valle d'Agrò* (a cura di G.Azzaroni, C. Leonardi, G. Lipani, CLUEB, 2010). È tra i fondatori del gruppo *Amethèa 24°/7°* che si occupa di ricerca attoriale e teatrale, in particolar modo attraverso lo studio della Commedia dell'Arte. Dal 2008 fa parte della Compagnia *Gli Amici di Luca* che agisce con persone con esiti di coma all'interno della struttura della "Casa dei Risvegli Luca De Nigris".



ARTICOLO

Anna Pavlova, danzatrice eurasiatica?

di Silvia Mei¹

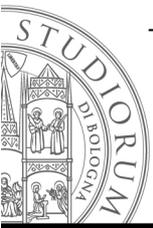
Parte prima

Saltato fuori da chissà dove, ecco che uno strano essere comincia a ballare davanti al recinto del piccolo altare, sul tappeto stinto e strappato. È un nano, maschio, ben adulto e peloso, ma vestito da nana: una grande sottana gialla e un corpetto verde; braccialetti ai polsi e alle caviglie: collane e orecchini luccicanti. Tra le dita agita dei sistri, che si uniscono al suono degli altri strumenti, ossessivi. All'assordante ritmo dei suoi sistri, il nano balla vorticosamente, ripetendo sempre gli stessi gesti: rotea su se stesso, facendo fare alla gonna una specie di ruota, si ferma, si rigira, va verso la folla, fa l'atto di prendere qualcosa sul palmo della mano aperto e teso, e va a gettare questo qualcosa verso l'altare. Ripete questi gesti, senza posa, coi sistri che ronzano e ringhiano come un alveare di api furenti.

L'espressione del nano ha qualcosa di osceno, di maligno. Tra tutte quelle facce dolci di indiani, è l'unico a sapere cos'è la bruttezza. Lo sa in modo infantile e bestiale, chissà per quale ragione: e compie la sua danza sacra e antica, come facendone la caricatura, deturpandola con la sua inspiegabile perfida volgarità.

(Pier Paolo Pasolini, *L'odore dell'India*, 1961)

¹ Questo articolo è la premessa di un lavoro in corso sui nessi di senso sottesi alle prassi e teorie che ordinano i rapporti tra classico e moderno nella cultura teatrale occidentale, sullo stile trascendentale nella presenza e nell'essere scenico della donna europea fin de siècle e sulle connesse manifestazioni mistiche legate all'Oriente. Nel tracciare la figura di Anna Pavlova, ancora poco esoterizzata nei suoi risvolti eurasiatici e confinata per lo più in un immaginario angusto, cui hanno contribuito il collezionismo e la ballettomania, non si è potuto fare a meno di uno smarginamento necessario e contingente in ambiti specialistici che ha richiesto questa prima ricognizione, partita da un'indagine iconografica. Il repertorio visivo di Anna Pavlova è più che cospicuo ma ridotto di solito a poche immagini, più che note, abusate e mal contestualizzate, anche in ragione delle collezioni, talora preziose e datate, in cui si trova raccolto. Tuttavia una selezione di fotografie degli anni Venti, proposte se non incidentalmente rispetto ad altri temi conduttori o nelle più diverse biografie, costringe a ripensare quei miti e quei luoghi comuni prodotti in più di un secolo dalla celebre interpretazione del *Cygne* su coreografie di Michail Fokine. In questo senso, le pagine che seguono si sottraggono alla divulgazione biografica della danzatrice, che rimane in filigrana, mentre molti passaggi rimandano ad un sottotesto di argomenti piuttosto conosciuti e studiati, che non ho ritenuto di dover riproporre, per non eludere il centro argomentativo, salvo laddove risultasse indispensabile. Inoltre, nel livello testuale delle note, si è optato per semplici rimandi bibliografici, quando necessari o chiarificatori, al fine di esplicitare e riconoscere quel panorama di riferimenti che integra gli inevitabili sottintesi. Vorrei esprimere la mia gratitudine al dott. Matteo Casari per il lessico indumentario suggeritomi che ha illuminato di nuovo senso le immagini "giapponesi" di Pavlova. Doveroso poi il ringraziamento alla Fondazione Cini nella figura della dott.ssa Maria Ida Biggi, direttrice del Centro studi per la ricerca documentale sul teatro e il melodramma europeo, che mi ha messo a disposizione il materiale a stampa depositato nel ricchissimo Fondo Milloss, malgrado i lavori di ristrutturazione dell'ala che avevano temporaneamente chiuso la biblioteca. Grazie anche alla dott.ssa Marinella Menetti della Biblioteca del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna che è riuscita ad avere in prestito e anche ad acquistare materiale prezioso, consentendomi di lavorare senza la fretta delle missioni fuori porta.



Imponderabile Pavlova

Nella notte del 23 gennaio 1931 Anna Pavlovna Pavlova, figlia illegittima di una lavandaia e di un banchiere, nata nel 1881 a Ligovo, sobborgo pietroburghese, spira a L'Aia nella frenesia di una tournée europea, non più terribile di altre, in direzione di Londra, dove aveva comprato una sontuosa e storica dimora subito rifunzionalizzata in accessoriato rifugio per i troppo brevi riposi tra un transatlantico e una transiberiana.

La sua morte appariva tutt'altro che inaspettata, non tanto per la cagionevole salute della fragile Nura, suo diminutivo, ma per le diverse premonizioni ed eventi sinistri che sembravano averla annunciata. Uno dei suoi ultimi partner di scena, Harcourt Algeranoff, affettuosamente Algy, che aveva condiviso con Pavlova le prime, estenuanti trasferte asiatiche – quelle nell'Oriente più estremo in stagioni tra le meno turistiche – e danzato un intero repertorio “di carattere”, aveva presagito l'imminente scomparsa, che racconta come un sogno interrotto dal triste annuncio:

'Sul corriere serale c'era un trafiletto su Pavlova che non avrebbe potuto danzare per influenza. Sapevo che non doveva essere niente di serio. Pavlova danzava sempre malgrado l'influenza, non le importava. Le scrissi subito un augurio di pronta guarigione e arrivarono aggiornamenti sul suo peggioramento. [...] Nella notte, poi, sognai di trovarmi in teatro pronto per *Oriental Impressions*. Il programma era appeso nei camerini, come avveniva ad ogni performance. Guardai e lessi *Krishna e Radha*: [...] “Che cosa strana”, esclamai, “Potrei capire se dimenticassero di mettere il mio nome nel programma, ma come è possibile dimenticare quello di Madame?” La mia governante mi chiamò il mattino e portandomi il vassoio del tè disse molto delicatamente: “Mi dispiace, sir, ho una pessima notizia per voi”. “Lo so”, risposi destandomi dal sogno premonitore. Nel mio studio di Londra una statuetta di Kali cadde misteriosamente dal suo ripiano finendo in frantumi sul pavimento' (Algeranoff 1957: 208-209)².

² “In the evening paper there was a report that Pavlova had influenza and was unable to dance. I knew at once that this must be serious. Pavlova always danced through influenza, she ignored it. I wrote at once, wishing her a speedy recovery. News came that she was worse.[...] Then one night I dreamt I was in a theatre getting ready for *Oriental Impressions*. The programmes were brought into the dressingroom, as was the custom at every performance. I looked and saw *Krishna and Radha*: [...] ‘How extraordinary,’ I exclaimed, ‘I can understand them forgetting to put my name on the programme, but how could they possibly forget Madame’s?’ My landlady called me in the morning, and as she brought the teatray she said very gently, ‘I’m afraid I have very sad news for you, sir.’ ‘I know,’ I answered, waking from the dream which had forewarned me. In my London studio the little Kali image fell mysteriously from its shelf and lay shattered on the floor”. Le traduzioni, d’ora in poi, sono a mia cura.



Di ritorno dal funerale a Londra per una performance a Torquay, Algeranoff porta con sé un libro, per il viaggio, sulla mitica figura di Krishna, commentando: “Il soggetto ineriva la vita eterna e sono sicuro che colui che me ne aveva fatto dono non poteva immaginare il sollievo che mi avrebbe procurato”³.

Tuttavia la morte non rappresentava certo per la divina danzatrice un’interruzione alla sua attività, piuttosto una sua naturale trasfigurazione: il cigno immortale – come recita il titolo del film commemorativo prodotto dal suo agente e compagno, Victor Dandré⁴ – che ad ogni nuova platea riviveva la tragica e rassegnata, quasi pacificata morte, non poteva aspirare ad un volo più alto, quello simbolista dell’anima così poeticamente cantato da Aleksandr Puškin: “J’aime l’envol plein d’âme de la Terpsichore russe”, predicava di Istomina lo scrittore. La stessa Pavlova aveva un rapporto tutt’altro che superstizioso con la morte, tanto da destare stupore e produrre humor nero nei compagni, come racconta Walford Hyden nei suoi souvenirs:

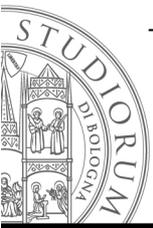
“Quando, a Calcutta, facemmo visita al forno crematorio, vedemmo il corpo di un vecchietto bruciato senza pietà dai suoi figli. Anna Pavlova vi trovò qualcosa di molto bello e si augurò che anche il suo corpo fosse distrutto dal fuoco dopo la sua morte. Molti tra i presenti protestarono e le dissero che non doveva parlare della sua morte” (Hyden 1932: 101)⁵.

Sempre Hyden intercala nella sua biografia “non autorizzata” osservazioni personali che hanno oggi il sapore di sapide e felici intuizioni. In particolare, il direttore d’orchestra inglese, che intratterrà a diverse riprese un rapporto professionale con la compagnia di Pavlova, soprattutto nelle spedizioni

³ “Its theme however was everlasting life, I’m sure the donor had no idea of the comfort it was to bring me” (ivi: 210).

⁴ *The Immortal Swan*, nasce dal diverso assemblaggio, tra il 1935 e il 1936, di materiale documentario per iniziativa di Victor Dandré all’indomani della scomparsa di Anna Pavlova. Nel “memorial film” sono alternati a stralci di danze con Pavlova momenti di riposo a Ivy House ed esecuzioni di Algeranoff e di Paul Petroff. Vi è inclusa anche la ricostruzione di *Invitation to the dance*, balletto in un atto del 1913 su coreografie di Zajlic, mai entrato nel repertorio della compagnia e recuperato da Pavlova nel 1925 in occasione di una stagione al Royal Opera House (con nuove scenografie di Nicholas Benois e i costumi di Barbier). Keith Money (1982: 411-413) ha redatto una scheda piuttosto dettagliata sui contenuti effettivi del film di Dandré e sugli esperimenti filmici di Pavlova, di cui avrò modo di riferire brevemente in seguito.

⁵ “Quand, à Calcutta, nous visitâmes le four crématoire, nous vîmes le corps d’un veillard brûlé avec piétié par son fils. Anna Pavlova trova cela très beau et souhaite que son propre corps fût aussi détruit par le feu après sa mort. Plusieurs de personnes qui étaient présentes protestèrent et lui dirent qu’elle ne devait pas parler de sa mort”.



asiatiche⁶, mette a parte il lettore, con evidente tono d'ammirazione, del fascino che le dottrine orientali esercitavano su quell'anima slava. Diversi gli episodi ricordati che attestano il misticismo di Pavlova e che ricorrono in altre biografie travestite da memorie: la più nota è la terribile notte della sua scomparsa in Egitto, passata nella disperazione generale della troupe e sdrammatizzata l'indomani dall'imperturbabile rientro dell'étoile dopo un notturno e solitario *tête-à-tête* con la Sfinge (Hyden 1931: 57). Aneddoto che fa il paio con le meditazioni – rigorosamente serali per non sottrarre tempo alle répétitions e alla lezione – nei templi di Agra, le “imbarazzanti” domande nella città santa di Benares sulla religione *hindoo* e le stupite descrizioni del Taj Mahal a Bombay:

“Mi disse che il Taj Mahal era “un sogno di fredda pietra blu”. Venni dopo a sapere che aveva contemplato il celebre monumento dalla finestra di una vecchia casa a diverse miglia di distanza [...]. C'era un bel chiaro di luna mentre se ne stava in estasi e, ciò che forse è più sorprendente nelle nostre concezioni dell'India, faceva un freddo pungente.” (Hyden 1931: 101)⁷

Il direttore non esita allora a giustificare questi intermezzi di colore che tuttavia provano “come Pavlova rinnovasse le sue forze in se stessa attraverso mezzi esoterici”⁸ (ivi: 100). E anche il mancato marito Dandré – che rivendica l'autorità e la competenza per scrivere una biografia, autorizzata, a suo dire, dalla stessa Anna⁹ – con piglio meno celebrativo e con l'oggettività del testimone che

⁶ Victor Dandré minimizza la collaborazione di Hyden con la compagnia, relegandolo a figura intermittente e marginale. La sua strategia risponde alla necessità di avvilire il concorrente, sebbene con compostezza anglosassone, sul piano del rapporto “musicale” con Pavlova, con lo scopo, evidente, di obliterare l'attendibilità delle sue memorie (di certo successo). (Cfr. Dandré 1932: 103-104).

⁷ “Elle me dit que le Taj Mahal était “un rêve de froide pierre bleu”. Je sus plus tard qu'elle avait contemplé le monument célèbre de la fenêtre d'une ville maison à plusieurs milles de là [...]. Il faisait un beau clair de lune tandis qu'elle était là en extase, et ce qui est peut-être le plus étonnant pour nos conceptions de l'Inde, il faisait un froid très vif”.

⁸ “comment Pavlova renouvelait ses forces en elle-même par des moyens ésotériques”.

⁹ Circa le fonti primarie su Pavlova, possiamo contare su innumerevoli documenti di varia natura, in particolare interviste, articoli di quotidiani, reportage giornalistici, copiose immagini fotografiche e pellicole girate tra la California e Londra, compreso il suo unico film del 1916. Pavlova ha scritto brevi memorie, *Pages de ma vie*, pubblicate nel 1922 nel volume a lei intitolato dall'allora influente critico Valerian Svetloff. Le poche pagine erano state scritte in inglese – forse a partire da un manoscritto in russo – tradotte da Sébastien Voirol per l'edizione francese finemente illustrata dall'originale in inglese. Paola Torrani (1999: 144n) fa riferimento ad una versione italiana della vita di Pavlova pubblicata su “Comoedia”, tra il gennaio e il febbraio 1928, in occasione del suo quarto soggiorno in Italia, con parti coincidenti, benché dichiarata inedita, ad Anna Pavlova, *Vers un rêve d'art. Souvenirs d'une princesse de la danse*, tradotte sempre da Voirol ma senza indicazione di testata e data (Bibliothèque de

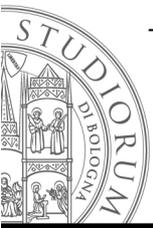


riporta i fatti senza interpretare, scrive: “la misteriosa semioscurità, il profumo dei petali di gelsomino cosparsi davanti agli altari, la luce delle candele e le figure di donne indiane inginocchiate in preghiera davanti alla statua del Buddha – tutto ciò la toccava nel profondo del suo cuore riempiendola di ineffabile pace” (Dandré 1932: 306)¹⁰.

l’Opéra, Paris) e collocabili nel 1913, vale a dire prima della versione contenuta in Svetloff. Sempre nel 1928 appare invece un’autobiografia, presto sconfessata dalla ballerina, in tedesco, *Tanzende Füße: Der Weg meines Lebens*. Il modello è sicuramente da riconoscersi nella versione del 1913 e, dai riferimenti nel testo del 1922, possiamo collocare alcuni episodi al 1908 e alla sua prima tournée in Nord America (1910). Tuttavia i suoi contenuti non sono particolarmente utili, si tratta piuttosto, come osserva Torrani (ibidem), di “memorie pubblicate a fini divulgativi”. Parte delle vicende sceniche, degli incontri e delle vicende private di Pavlova come preziose osservazioni intorno a particolari episodi, incontri e coreografie, possono essere ricostruiti a partire dalle memorie dei suoi partner, dei collaboratori musicali e dal consulente artistico, compagno e agente Victor Dandré, che hanno diversamente scritto della loro vita dietro lo schermo di Pavlova e viceversa. La danzatrice è stata del resto una diva celebrata anche oltre la morte, un vero e proprio personaggio, ad esempio, nella storia della cultura inglese al pari di Mary Stuart, Shakespeare, Edmund Kean, per citare i più illustri, come si evince dalla collana Nelson’s Picture Biographies per la quale Helen May è autrice del volume sulla danzatrice. In questo senso il primo contributo, oltre alle raccolte di interventi critici del già citato Svetloff o di André Levinson (1924; 1990), è quello di Theodore Stier, *With Pavlova Round the World*, Harst and Blackett, London, 1927ca. (con ristampe successive fino al 1929), maestro d’orchestra di origini austriache che instaurò con Pavlova un rapporto di amicizia, oltre che professionale, durato quattordici anni a partire dalla prima tournée in Nord America. Muore nel 1927. Più interessante, per il sottotesto di riflessioni messe a parte al lettore in un racconto non lineare della vita di Pavlova, è il volumetto di Walford Hyden, *Pavlova. The Genius of the Dance*, 1931, tradotto nello stesso anno in francese, edizione da cui estraggo le citazioni. Money (1982: 415) lo giudica un contributo “suspect” (inattendibile) e “careless” (disattento), più disposto a mettere in risalto la propria figura che a rendere servizio all’immagine della danzatrice. Ad arginare questi tentativi opportunistici e in parte non aderenti alla realtà, nel 1932 appare la biografia ufficiale per mano di Dandré, *Anna Pavlova in Art and Life*, che legittima il volume riccamente illustrato secondo due principali motivazioni: la sua indiscussa vicinanza, in quanto consigliere e “marito” di Pavlova, che lo renderebbe miglior giudice di qualsiasi altro sul valore e bellezza di quella eccezionale personalità; quindi, il compimento del desiderio della stessa ballerina, che più volte nel corso della sua vita aveva suggerito al compagno di scriverla, riconoscendo in lui l’unico in grado di farlo. Tuttavia, benché ricca di particolari, è piena di inesattezze temporali, confusionaria nello svolgimento tematico che favorisce molti sottintesi e lacune. Inoltre lo spirito celebrativo e il taglio conservatore dell’arte della Pavlova insabbiano, quando non falsificano, alcuni episodi centrali nella vita della danzatrice riducendo a puro contorno figure di rilievo nella danza teatrale del primo Novecento, come avrò modo di argomentare, ad esempio, per il noto Uday Shankar. Molto più ricca e aderente alla realtà, la bella biografia di Harcourt Algeranoff, partner inglese molto legato a Pavlova, che nelle sue memorie *My Years with Pavlova*, 1957, si pone come ottima fonte per gli anni centrali compresi tra il 1921 e il 1930 – fase che possiamo riconoscere come la terza vita artistica di Pavlova, quella eurasiatica, per l’appunto. Oltre a queste fonti dirette, dobbiamo includere anche le memorie di altri danzatori che l’hanno conosciuta e hanno lavorato con lei in maggior ordine e grado.

Una riscoperta della figura di Pavlova avviene intorno agli anni Ottanta, ad altezza della ricorrenza del centenario dalla nascita, in cui escono tre volumi di diversissimo taglio, tra il divulgativo e la biografia complessiva, ad opera di John e Rita Lazzarini (*Pavlova. Repertoire of a Legend*, 1980; *Pavlova Impressions*, 1985), fondatori della Pavlova Society e principali conoscitori e collezionisti, insieme al ponderoso Keith Money (*Anna Pavlova. Her Life and Art*, 1982) che riunisce le diverse fonti con amplissimo uso di tutto il materiale documentario a disposizione. Per una bibliografia complessiva e ragionata, benché ad oggi riduttiva e che non tiene conto della prospettiva qui adottata, rimando ai già citati Money e Lazzarini (1985).

¹⁰ “The mysterious semidarkness, the scent of jasmín petals strewn before the altars, the light of candles and the figures of praying Indian women on their knees before a statue of Buddha – all this touched her to the depths of her heart and filled her with ineffabile peace”.



“Penso che credesse alla reincarnazione, con tutta certezza ci credeva e praticava questa trasfigurazione nell’estasi mistica che è propria delle religioni orientali” (Hyden 1931: 100)¹¹ – osserva a sua volta Hyden, lanciandosi in una constatazione che fugge ogni dubbio.

“Non rivedremo più Anna Pavlova. Alla fiamma che era in lei si è aggiunta la febbre che in qualche giorno ha consumato la sua fragile forma. Si è spenta in una camera all’Hotel dell’Aia, dove l’aveva condotta l’itinerario della sua ultima tournée, la dura strada della nomade. Lontano, molto lontano dal paese natale, lontano anche da quel rifugio in Inghilterra, dove talvolta amava riposarsi. So bene che devo al lettore un necrologio della sublime vagabonda. Non è mia abitudine confinarmi nel dolore. Ma oggi mi farete grazia, dell’articolo di fondo. Sono veramente troppo addolorato per raccontare l’arte della Pavlova con il distacco proprio dello storico. Come farò?” (André Levinson 1931, ora in Savarese 1997: 118)

Non ci sono dubbi, Anna Pavlova era già diva ancora prima di diventarlo. Quando Diaghilev travolge Parigi nella rutilante avventura teatrale dei Ballets Russes, i manifesti che tappezzano la *Ville Lumière* disegnano nell’arabesco di Alexandre Benois la Pavlova come silfide, simbolo del balletto moderno già espresso nella sua originaria forma da Fokine ai Teatri Imperiali. È il 1909 e dopo solo qualche replica Pavlova si affranca dal capocomicato dell’affarista Serge e prende la via di Londra, sulla scia dei successi scandinavi che l’avevano portata in trionfo l’anno prima al cospetto del re Oscar di Svezia. Eppure Anna sembrava avere un altro destino appena uscita dalla scuola dei Balletti Imperiali, e cioè la solista in cammei da *divertissement*: Regina delle Willi in *Giselle*, Fata Canarino o Principessa Florina in *La Belle au bois dormant*, Juanita la venditrice di ventagli in *Don Quichotte*, Ramse in *La Fille du Pharaon...* Chi pensava che non possedesse le *physique du rôle* o la tecnica *terreàterre* necessaria ad una virtuosa, non faceva i conti con la dote sublime di una danzatrice *d’élévation* o *aérienne*, per dirla nel lessico romantico, che la apparentava all’indimenticata Maria Taglioni, o meglio ne faceva l’erede più pura¹².

¹¹ “Je pense qu’elle croyait à la réincarnation, certainement même elle y croyait et pratiquait cette transfiguration par l’extase mystique qui est propres des religions orientales”.

¹² Cfr. Levinson (1990: 4548; 1991: 84-88) e anche Dandré (1932: 350-356), che esprime la sua posizione in merito, riportando le opinioni di diverse personalità.



Tra i detrattori e gli scettici figurava anche la stella del Marijinski Mathilda Kshesinskaja, secondo la fonte russa Liubov Egorova:

"Nel 1902, a causa della sua gravidanza la Kshesinskaja, dovendo trovare una sostituta al suo ruolo nella *Baiadera*, certamente avrebbe pensato a qualcuno che non la mettesse in ombra in questo suo cavallo di battaglia. Per questo scelse la Pavlova che semplicemente disprezzava come ballerina [...]. Comunque la Kshesinskaja stessa incominciò a preparare la Pavlova per la parte e questo gesto di generosità causò una tempesta di approvazioni da parte dei critici. Kshesinskaja era fermamente convinta che Pavlova avrebbe fallito; ma contrariamente alle sue aspettative la Pavlova ebbe un enorme successo." (Smakov 1987: 4)

Per la prima volta, commenta Smakov, "il ruolo di Nikja non era concepito come una combinazione di sequenze danzate unite a scene di mimo, ma come un'unità drammatica, permeata di tragica intensità" (ibidem). L'Oriente comincia così a fare la sua comparsa nel repertorio di danze che la accompagneranno fino alla morte. Non poteva del resto essere diversamente in tempi di furore coloniale e deliri esotici, tra un'Esposizione Universale a Parigi e i nuovi ritrovamenti archeologici in area mediorientale. La via dall'India era già stata aperta nella vita artistica di Pavlova dalle *Devadāsī*¹³, non rimaneva che *La Fille du Pharaon* (1902) per consacrare la propria fama e diventare un'icona.

Con queste premesse Pavlova inizia una carriera da "ballerina assoluta" che la porta, dopo pochi anni di orientamento teatrale, a fondare una propria compagnia, la Pavlova Company, una delle prime, se non la prima in assoluto nella tradizione coreutica classica, guidate e animate da una donna, ponendosi come sua precipua missione l'esportazione nel mondo della grandezza della scuola russa. Tuttavia non produsse allieve, almeno non nel senso di eredi di un magistero trasmesso attraverso una riconosciuta pedagogia e un codificato repertorio stilistico. Pavlova era unica, senza eredi né epigoni, era semplicemente incomparabile (come la Duncan e la Duse, del resto).

Così recitavano i titoli d'apertura del suo unico film, interpretazione in costume della muta, e quindi

¹³ Sull'adattamento nella danza teatrale occidentale di figure e lemmi importati dalle Indie, cfr. il complessivo Savarese (1992) e, con taglio specialistico, Leucci (2005).

realisticamente danzante, Fenella alle origini del cinema americano, *The Dumb Girl of Portici* (1916)¹⁴: “Pavlova The Incomparable”. L’emblema sarebbe potuto essere proprio questo, a commento dell’eterea danzatrice vestita alla greca in volo al centro del programma – come lo aveva pensato Bakst nella locandina del 1916 per la *Belle* in tournée americana (fig. 1).

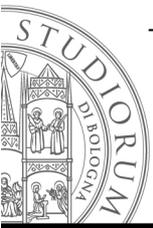


1. Anna Pavlova in *Orpheus*. La figura è qui ruotata di 90° in senso orario, come fece Bakst per la locandina del 1916.

Certamente, il critico conservatore Levinson, al pari del cerbero Svetloff, non poteva vedere nella Pavlova la danzatrice olistica, ovvero sacra¹⁵, così come appariva ad Hyden, per il quale gli effetti che il misticismo orientale esercitavano su di lei avevano un potere indiscusso e una fenomenologia agevolmente riscontrabile nelle sue danze, in particolare nei due balletti *Egyptian Ballet* (1917) e

¹⁴ Il film è sceneggiato a partire dalla celebre opera lirica in cinque atti *La muette de Portici*, musica di Daniel Auber su libretto di Eugène Scribe, nota anche col titolo del suo protagonista *Masaniello*, la cui rivolta a Napoli nel 1647 contro il vicerè di Spagna fa da sfondo storico alla vicenda di Fenella, sorella dell’eroe apulo. La ragazza, muta, viene incarcerata da Alfonso, figlio del vicerè, per non aver ceduto alle sue profferte amorose. Riuscita ad evadere, trova protezione presso Elvira, in procinto di sposarsi con Alfonso. Fenella scappa allora a Portici presso il fratello che infammerà la città di Napoli contro il vicerè. Masaniello verrà alla fine giustiziato mentre il Vesuvio in eruzione sigilla il finale con la morte della piccola Fenella, gettatasi nella colata di lava. Prodotto dalla Universal Film e girato negli stabilimenti californiani, la regia fu condotta da Phillips Smalley e Louis Weber; Anna Pavlova, guest star, è Fenella e si accompagna all’esordiente Boris Karloff – attore statunitense di origine inglese, prestato dal teatro al cinema, dove portò al successo la maschera di Frankenstein, di cui regalò diverse versioni, impegnandosi nel genere horror.

¹⁵ Parlando di danza sacra, faccio riferimento allo scenario teorico e agli esempi disposti, secondo una prospettiva filosofica, da Sinibaldi (1997; 1999; 2009).



Ajanta Frescoes (1923)¹⁶. Ma quello stile trascendentale¹⁷ che unisce lo spirito alla carne e si incanala nei sentieri del romantico sublime, cui allude Levinson ammirando *La Mort du cygne*, viene da molto più lontano. Levinson scrive le più intense pagine su Pavlova nel 1929, quando la vede al Théâtre des Champs-Élysées con la sua compagnia. Non era la prima volta ma come per vari titoli e parti del suo repertorio, il trattamento e le soluzioni interpretative subivano variazioni sottili negli anni, come rimarca la documentazione iconografica¹⁸. Si dice che al suo ritorno in India, nell'anno 1924/25, Pavlova volesse rimettere mano a quella *Bayadère* cui tanto era legata la sua fama¹⁹. Come osserva sempre Levinson a proposito di *La Mort du cygne* in un insuperato esempio di *ekphrasis* poetico descrittiva, Pavlova opta per una morte pacificata, così in *Giselle*, dove sceglie una soluzione finale improntata al perdono (già proposta in *La Bayadère*)²⁰

Anche il cigno, sua seconda pelle, muore di una fine ineluttabile ma in estasi. I diversi fotogrammi che filmano e documentano l'interpretazione pavloviana della coreografia, se proprio vogliamo chiamarla così, di Fokine²¹, rendono ancor più plastico e vivido il prosimetro del critico franco-russo:

¹⁶ Hyden in realtà porta come esempio *La Momie Égyptienne*, tuttavia si inferisce dalle sue descrizioni e dai crediti che si tratta di *Egyptian Ballet*. *La Momie Égyptienne* era uno "story-ballet", variamente intitolato (anche *The Romance of a Mummy*), su speciale commissione musicale a Nicholas Tcherepinine, risentendo pesantemente dei soggetti di Gautier e della *Fille du Pharaon*, di cui era praticamente una riduzione (cfr. Kerensky 1973: 97). Le coreografie sono di Clustine, mestierante spesso impiegato da Pavlova, su adattamenti e montaggi musicali da vari compositori europei. Come avrò modo di approfondire più avanti, questi balletti erano una pallidissima imitazione, una contraffazione, nel vero senso della parola, delle danze "classiche" dei paesi cui si volevano riferire, malgrado il richiamo a fregi e papiri antichi.

¹⁷ Mutuo l'espressione dal noto studio di Schrader (2002) sulla stilistica dei cineasti Ozu, Bresson, Dreyer. Tuttavia, in questo contesto, uso la formula in senso più estensivo e dinamico che non nella rigida griglia e analisi dello sceneggiatore americano.

¹⁸ Cfr. Lazzarini (1980: 15-20).

¹⁹ Ne accenna Smakov (1987: 9), che, programmaticamente, non cita le fonti se non nominalmente.

²⁰ Sulla poetica di Levinson, si veda la prefazione di M.-F. Christout a Levinson (1929, ora in 1990), in particolare per il retroscena filosofico, specie l'influenza di Paul Valéry, nel pensiero e nel lessico del critico: "La linea di Pavlova è non solamente decorativa o espressiva, essa è simbolica. Così decifriamo l'arabesque della ballerina come il segno visibile di un indicibile messaggio"; "È così che la danza di Pavlova, strana e complessa sotto l'uniforme di scuola, resa più grande dalla accettazione della propria servitù innalzata, bruciante e alta come la fiamma di un cero che balla a volte al soffio della passione, si spoglia di una definizione pragmatica" ("La ligne de Pavlova est non seulement décorative ou expressive. Elle est symbolique. Aussi déchiffrons-nous l'arabesque de la ballerine comme le signe visible d'un indicible message", p. 45; "C'est ainsi que la danse de Pavlova, étrange et complexe sous l'uniforme d'école, que sa personnalité grandie par sa servitude consentie, brûlante et haute comme la flamme d'un cierge qui ondule parfois au souffle de la passion, se dérobe à la définition pragmatique", p. 46). Quindi anche l'introduzione all'edizione inglese, a cura di J. Acocella e L. Garafola, che seleziona interventi degli anni Venti, in Levinson (1991).

²¹ Sulla documentazione filmica rimando al dettaglio delle appendici di Money (1982: 408 e 411-413). Esistono almeno due diverse versioni del *Cygne*: una girata negli studi di Douglas Fairbanks a Hollywood nel 1925, di mediocre qualità, quindi quella, negli stessi anni, presso lo studio di Mary Pickford (e anche nella sua abitazione l'attrice aveva predisposto un set per le riprese usato da Pavlova), considerata di migliore qualità sebbene con qualche lieve



“Questa imperitura immagine, elevata a cammeo, in gesso bianco su un blu cobalto, niente la può scalfire. Uccello, sì – e il leggero fremito dei polsi e la livrea impiumata lo evocano –, ma Pavlova si mostra ancora, in questo poema, simile ad un calice di vetro opaco [...]. E quando, per morire in bellezza, il Cigno, a terra, lascia cadere la testa e le ali piegate, quale Santa Teresa di quale Bernini potrebbe eguagliare la straziante voluttà di questo svenimento? Mai corpo è stato più delicatamente cristallizzato dal sogno.” (Levinson 1990: 55)²²

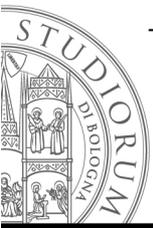
Tornando all'articolo di fondo dell'affranto Levinson e alle sue domande, quale sarebbe il registro da storico per poter degnamente parlare di Pavlova e stendere il suo necrologio con distanza critica? Cosa consegnare alla memoria postuma della folgorante stagione raminga della “sublime vagabonda”? Se la giusta distanza rispetto al proprio oggetto di scrittura è quella che ricerca Levinson, indispensabile ad un necrologio che renda conto dell'arte di una delle più grandi artiste del XX secolo e, aggiungerei, del Novecento teatrale²³, allora lo sforzo dovrà essere doppio: cosa ha lasciato Pavlova di sé, cosa è arrivato fino a noi. Se stiamo al suo lascito, il suo mito non ha eredi, la sua danza rimane dimidiata dal mezzo cinematografico per gli insuperabili limiti tecnici che non restituivano fluidità all'immagine e producevano un'accelerazione nel movimento snaturandolo²⁴. Ma Pavlova sceglie cosa filmare, cosa imprimere su pellicola, e dal suo repertorio seleziona le icone di tutta una carriera: *La Mort du cygne* (1907), *La Nuit* (1909), *Dragonfly* (1914), *Rondino* (1916) e pochissimi altri pezzi di bravura. Del trittico orientale, delle danze esotiche, come dei quadri giapponesi – premesse ai *divertissements* finali dei suoi spettacoli, cioè a danze nazionali, di

sfasatura temporale. Benché inizialmente insoddisfatta, Pavlova si convinse del progresso tecnologico e si mise a disposizione con la sua danza per i primi film sperimentali sulla cattura del movimento con la macchina da presa (in Usa, Australia e anche a Berlino).

²² “Cette image impérissable, enlevée en camaïeu, à la craie blanche, sur un bleu de cobalt, rien ne peut l'entamer. Oiseau, soit, et le léger frémissement des poignets et la tunique empennée la rappellent, mais Pavlova se montre encore, dans ce poème, pareille à un calice de verre laiteux [...]. Et quand, pour mourir en beauté, le Cygne, abattu, laisse tomber sa tête et ses ailes pliées, quelle sainte Thérèse de quel Bernin égalerait la navrante volupté de cette défaillance? Jamais corps n'a été plus délicatement pétri par le rêve”.

²³ Sulla definizione di Novecento teatrale come paradigma storiografico che riordina i rapporti storici del “secolo breve” con la rifondazione teatrale, si veda De Marinis (2000: 9-12).

²⁴ Lo riconosce, ad esempio, nelle sue memorie Charlie Chaplin, amico stretto della danzatrice conosciuta sui set della Universal nel 1916: “Fu un peccato che il ritmo accelerato del cinema di una volta non riuscisse a catturare il lirismo della sua danza; e per questo il mondo ha perduto la possibilità della sua arte stupenda” (Chaplin 1964: 232). Ovviamente l'attore ha impresse nella sua memoria le sequenze di *The Dumb Girl of Portici*, non avendo conoscenza dei primi “film sperimentali” del decennio successivo che hanno solo in parte preservato l'arte di Pavlova.



carattere, che restituissero colore ad un repertorio prevalentemente “in bianco”²⁵ – non rimangono che fotografie. Ma è proprio così? Nei programmi souvenir che assemblavano i ritratti di una diva, riunendone le maggiori interpretazioni in immagine, Pavlova è, per i nordamericani anni Venti, divisa in due (fig. 2): nella parte sinistra è la Pavlova di un repertorio neosettecentesco (*Californian Poppy* 1916, *Coquetterie de Colombine* 1912, e al centro *The Fairy Doll* 1914), a destra è in posa *en indienne*, col costume per *Radha e Krishna* (1923), ovvero mimetizzata nella turba di un apparente baccanale con fauni e spiritelli (si tratta in realtà del raggruppamento di *Les Ondines*). Tra le lettere del nome Pavlova, secondo una traslitterazione di marca esotica che vuole la w, un fregio da Partenone che si fa cartiglio e schizza in figure scene dal suo *Dionysus* (1921), come si può evincere dalla documentazione fotografica della coreografia insieme al partner Novikoff. Il programma nordamericano è decisamente improntato al manierismo da una parte, al colore dall’altro: le danze *à la grècque* avevano già cavalcato l’onda del loro successo nell’anno in questione (1924/25) e vivevano la stagione di risacca; Ruth St. Denis aveva spopolato prima in Europa, poi di ritorno negli States fondava a Los Angeles la Denishawn School (1915); si avvicinava il 1927, anno fondativo della modern dance con le performance di Doris Humphrey e Martha Graham, mentre Isadora Duncan veniva colta da morte violenta sulle tortuose discese nizzarde. Niente di nuovo sotto il cielo americano, solo un programma paccottiglia che riuniva diversi gusti e tendenze stabilizzatisi sulla scena e nel pubblico, unito al virtuosismo di una compagnia di eccellente formazione e levatura tecnica.

²⁵ Come riferisce minuziosamente Hyden (1932: 137 sgg.) sulla struttura delle serate, un programma tipo della Pavlova Company si componeva di tre parti di cinquanta minuti ciascuna, divise da intervalli. Le prime due sezioni erano in genere balletti completi e indipendenti (per la prima parte balletti ridotti ad un atto, per la seconda balletti in un atto); la terza era composta da circa sette danze, *morceaux* a solo (tra gli altri, *Dragonfly*, *Californian Poppy*, *Cygne*), o *divertissements* (come *Danza russa*, *Danza messicana*, *Bacchanale*).

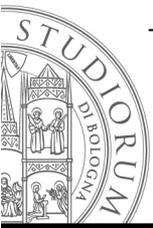


2. Programma-souvenir della tournée nordamericana della Pavlova Company (1924/25).

Questa lettura darebbe ragione ad una storiografia che mortifica quella dimensione eurasiatica della danzatrice che sto qui cercando di mettere in luce. Pavlova in realtà, vorace di conoscenza e assetata di alterità, si avvicina alle danze tradizionali dei diversi paesi che attraversa assimilandone strutture e pensiero (aveva letto Tagore – il quale nel 1917 vide danzatori del Manipuri – e forse conosceva, probabilmente attraverso letture dei primi compendi storici sul teatro dell’Est, le danze giapponesi)²⁶. Tuttavia, il punto di domanda nel titolo vuol come porre in dubbio l’accostamento di Pavlova al fenomeno euroasiatico primo novecentesco, che con lei non sembra spartire a prima vista granché. La domanda nasce come da uno sconcerto, quello, appunto, per una bizzarra e inaspettata combinazione. Sicuramente non è abbastanza noto, o non è stato valorizzato a dovere, il suo connubio professionale, benché breve, con Uday Shankar, pioniere della danza moderna indiana, che fece una sua prima illustre apparizione da solista nella nota Esposizione parigina del 1931, divenendo oggetto delle passioni, critiche e poetiche, di René Daumal²⁷. Pavlova assecondò le sue propensioni artistiche, avviandolo alla pratica scenica con lettere di raccomandazione che gli fecero

²⁶ Come punto di partenza per il panorama informativo sulle vicende eurasiche di Pavlova, sebbene in rassegna, si veda l'imprecindibile Savarese (1992: 397-400).

²⁷ Cfr., per la ricostruzione del contesto e la preziosa raccolta diacronica e sinottica delle fonti, Savarese (1997); sulla ricezione di Shankar da parte di Daumal, che funziona da confronto teatrale con la ricerca metafisica di Antonin Artaud, si rimanda al principale sull’argomento Ruffini (1996: in part. 122-127).



abbandonare una carriera nelle arti visive da cui il giovane, appena ventiduenne, proveniva dopo il trasferimento a Londra – stava qui frequentando il Royal College of Art. Anna non volle mai introdurlo alla tecnica classica e lo incentivò ad apprendere le danze indiane nascoste in templi e corti di provincia e che il ragazzo non conosceva in verità, avendo partecipato nella sua infanzia a danze *folk* dei villaggi vicino alla natale Banaras (cfr. Abrahams 2007: in part. 372382). Con lui traduce in coreografia musiche e danze d'ispirazione indiana così come Duncan aveva ricostruito le danze attiche dai marmi Elgin. E già prima Algeranoff, dietro indicazione di Pavlova e Dandré, aveva trascorso pomeriggi di studio nelle collezioni museali, quelle del Victoria and Albert Museum, e dalle figurazioni dei templi Mogul erano stati riprodotti passi, pose, passaggi per *Ajanta Frescoes*²⁸. È in seguito che Uday progetterà una danza senza trama sul tema dell'amore tra Radha e Krishna (1923) e successivamente seguirà l'indicazione di Pavlova trovando una propria strada che lo apre alla modernità.

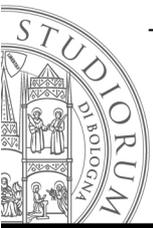
Per il Giappone, la storia è molto diversa e forse più intrigante. Pavlova apprende il *kabuki*, siamo nel 1922/23, da un noto maestro del Teatro Imperiale, Kikugoro VI. Si avvicina ai rituali della società giapponese e si esibisce in uno spettacolino privato. Chiede a Fujima, moglie del maestro Koshiro VII, da cui prendeva lezioni a pagamento Algeranoff, una coreografia che danzerà eccezionalmente a Londra col suo personale kimono in *Japanese Dances*²⁹. Per tutta la tournée fu affiancata da Algy che dietro suo suggerimento apprende una danza da onnagata "tradotta"³⁰ in solo, *Kappore*. Pavlova visita in ogni località in cui si ferma le scuole di danza di tradizione occidentale, ma con spirito anticolonialista incentiva la valorizzazione delle tradizioni sceniche locali. La sua missione era mostrare al mondo il valore della scuola russa, come la più alta espressione della danza occidentale, non promuovere la sua mera esportazione e imitazione.

Questo semplice abbozzo ci pone nella condizione di riconsiderare quelle danze, solo in apparenza

²⁸ Rimando al paragrafo sulla vicenda indiana per ulteriori precisazioni. Al momento, cfr. Algeranoff (1957: 103 sgg.).

²⁹ Pavlova non vestirà mai all'orientale, secondo i dettami della moda parigina che promuoveva tendenze esotiche nell'abbigliamento e negli accessori. Come nelle linee del noto *couturier* Paul Poiret, per il quale si veda l'autobiografia, recentemente tradotta in italiano (Poiret 2009). Nel paragrafo dedicato al Levante, analizzerò con precisione le immagini relative alle danze giapponesi di Pavlova e la sua reale partecipazione al trittico che le componeva.

³⁰ Rimando a Erdman (1987), uno dei principali riferimenti per l'arte scenica di Shankar e le relative prassi esecutive, circa la similitudine tra performance e traduzione nelle danze e nelle partiture musicali indiane per l'Occidente. L'argomento sarà oggetto di più dettagliata trattazione nei paragrafi successivi.



esotiche, o comunque non semplicemente esotiche (piuttosto d'ispirazione orientale), per fornire nuove chiavi di lettura dell'arte di Pavlova e porla all'attenzione come una danzatrice, non riduttivamente una ballerina, capace di stabilire un filo rosso con l'espressione moderna (e contemporanea)³¹ della danza sacra³². Ma anche di riconsiderare il rapporto tra classico e moderno alle origini della modernità secondo le nozioni perno di "naturale", "spontaneo" e di "bellezza".

Come osserva Deborah Jowitt, a proposito della danza al tempo di Fokine nella cultura occidentale europea *fin de siècle*,

"Benché lavori come *Cléopâtre* e *Shéhérazade* venissero accolti come autentici, non erano più 'autentici' dei balletti orientali di Petipa. La fedeltà di Petipa riguardava la bellezza del

³¹ Duncan del resto puntualizzava di non essere una "dancer", nell'accezione comune del termine, vale a dire, nella vulgata, ballerina (classica) o vedette da varietà: "Uso il mio corpo come mio medium al pari di uno scrittore che usa le sue parole. Non chiamatemi ballerina" ("I use my body as my medium just as the writer uses his words. Do not call me dancer". Jowitt 1988: 81). E del resto in inglese, la parola "dancer" non conosce la sensibile distinzione che in italiano si stabilisce tra ballerina (termine non tradotto ma importato in altre lingue per la sua forza e origine tutta italiana) e danzatrice.

³² "Da giovane mi domandavo quale fosse il mestiere possibile per cercare l'altro da me stesso, per cercare una dimensione della vita che fosse radicata in ciò che è normale, organico, persino sensuale, ma che oltrepassasse tutto questo [...]: un'altra dimensione più alta che ci oltrepassa. In fondo è stato questo interesse per l'essere umano, negli altri e in me stesso, che mi ha portato al teatro ma avrebbe potuto portarmi alla psichiatria o agli studi di yoga" (Jerzy Grotowski nell'intervista di Marianne Ahrne a Pontedera, 1992, ora in "Teatro e Storia", nn. 20-21, 1998-1999, pp. 429-430). Il rapporto tra la scena e il sacro è evidentemente antico e ricorrente nella storia del teatro occidentale – molto più compromesso invece in quello asiatico, a partire dal quale, anche in questo aspetto, la rifondazione teatrale vuole approntare un percorso di conoscenza e di ascesi attraverso il training e nella rappresentazione scenica. Di tale relazione, stabilitasi su più livelli e componenti, e diversa nelle sue ricorrenze storiche, è marcatamente più interessante e quantitativamente attestata, in riferimento allo spettro temporale preso in considerazione in questo contributo e allo sguardo al femminile adottato, la professione di fede delle attrici/danzatrici e relativa aspirazione alla santità, che le porta, spesso e con successo, a praticare sulla scena e dopo la scena percorsi mistici e/o cammini di fede negli ordini monacali (non escludendo, a volte, scelte radicali quali la clausura). È certamente da distinguere la gnosi e l'esoterismo teatrali praticati a fini pedagogici ed estetici (è il caso di Gurdjieff e di Grotowski, tra i principali) per la creazione di quello che è stato variamente definito l'attore santo (Grotowski) o l'attore martire (Artaud), dai veri e propri casi di abbandono delle scene e del proprio mestiere per un percorso di fede che rimette in discussione la prassi scenica (sia strettamente teatrale che di danza) al servizio di un'entità numinosa, come altro da sé o in sé. La scelta del chiostro sembra acquistare i tratti di un contrappasso o di un riequilibrio nella vita raminga, sradicata e debosciata cui era identificata solitamente la professione del teatrante e della danzatrice. Emblematico esempio è sicuramente Eleonora Duse e la svolta religioso-cristiana del ritorno alle scene (1921-24) dopo anni di ritiro artistico, come quella della ballerina francese Mireille Négre, da cui si orienta l'interrogazione filosofica di Sinibaldi sulla danza sacra contemporanea (1997; 1998). La vicinanza all'olismo orientale degli uomini di teatro novecenteschi funziona del resto da nuova metafisica sperimentale per l'attore di cui produce un'ascesi visibile e tangibile dallo spettatore. Ed è in questo senso che deve essere letto l'attraversamento orientale di Pavlova. Sulla relazione scena-convento, secondo un lemmario comune (vocazione, chiamata, confessione, fede, rivelazione, conversione, etc.), ricavato a partire dalle memorie degli attori/attrici, si veda l'analitico e fondativo sull'argomento De Marinis (2004: in part. 167-169).



vocabolario classico; la missione di Fokine era la riforma del balletto. Inoltre, questi e i suoi collaboratori organizzarono un assetto organico che creasse un'apparenza di precisione" (Jowitt 1988: 118)³³.

A proposito di *Shéhérazade*, Fokine stesso riconosce che le sue coreografie non provengono dall'Oriente, cioè non sono *originarie*, ma aggiunge che per restituire loro valore di autenticità avrebbe dovuto procurarsi veri musicisti orientali: "L'Oriente," – precisa Fokine – "basato su autentici movimenti arabi, persiani e indù, era ancora l'Oriente dell'immaginazione. [...] danzatori a piedi scalzi, che muovevano per lo più braccia e torso, rappresentavano un'idea distante dal balletto orientale del tempo"³⁴.

Nell'ordine di una scala di autenticità delle danze orientali o balletti (in senso estensivo) esotici correnti rispetto alle forme sceniche e stilemi di movimento delle danze tradizionali dell'Asia, le danze di Pavlova devono essere collocate a uno stadio di legittimità superiore agli esperimenti dei Ballets Russes e dei suoi primi coreografi³⁵: più legittimate nello sforzo filologico ma più inautentiche delle proposte di Shankar negli anni Trenta, il quale fa una riduzione delle danze indiane (prevalentemente attingendo dal Baharata Natyam) per un pubblico europeo, parigino nella fattispecie, operando un adattamento narrativo, musicale e stilistico (cfr. Erdman 1987: in part. 77-86).

In questa prospettiva un aggiornamento e una riconsiderazione delle danze orientali interpretate (con un forte concorso autoriale) da Pavlova devono essere compiuti. Se i balletti esotici di Petipa

³³ "Although works like *Cléopâtre* and *Shéhérazade* were acclaimed as authentic, they were no more 'authentic' than Petipa's Oriental ballets. Petipa's allegiance was to the beauty of the classical vocabulary; Fokine's mission was the reform of ballet. Still, he and his collaborators concentrated on a consistency vision, which created a semblance of accuracy".

³⁴ "The Orient, based on authentic Arabic, Persian, and Hindu movements, was still the Orient of the imagination. [...] dancers with bare feet, performing mostly with their arms and torsos, constituted a concept far removed from Oriental ballet of the time" (Fokine in *ibidem*). Tra i suoi balletti orientali, includiamo, oltre ai già citati e noti *Cléopâtre* e *Shéhérazade*, le Danze Polovesiane dal *Prince Igor*, i minori *Les Orientales*, *Islamey*, *Le Dieu bleu*, *Thamar* e, per certe componenti legate al folklore russo, anche *L'uccello di fuoco*.

³⁵ In un'ipoetica scala di attendibilità rispetto alle danze tradizionali originarie dell'Asia, specie quelle indiane, si troverebbe al livello più basso i balletti esotici di Petipa, si proseguirebbe nell'orientalismo dei Ballets Russes, posizione condivisa in parte da Pavlova che, col trittico *Oriental Impression*, procede su Fokine, stando dietro le riduzioni occidentali di Uday Shankar, molto prossime alle danze classiche indiane riscoperte e ricostruite a partire dagli anni Trenta. Sulla prossimità tra le produzioni dei Ballets Russes e quelle della Pavlova Company, si veda la valutazione critica di Philip Page del 1927 sull'"Evening Standard" di Londra in occasione della presenza in successione delle due compagnie (ora in Kerensky 1973: 98-99).



funzionavano da vaso di raccolta delle paure dell'uomo europeo di fine Ottocento, proiettate in un Oriente mitico, onirico, riparatore delle profonde angosce di trasformazione della società, confermando la donna eroina, virtuosa e casta, sulle ceneri dei fantasmi femminili romantici (sia Nikiya che Zulma sono o diventano spiriti riesumati da dimenticati balletti romantici); il balletto moderno di Fokine e della compagnia di Diaghilev contribuisce a un'immagine di donna, nuova essenzialmente, seducente e glamour, fatale e voluttuosa, che tanto deve alla linea sinuosa dell'Art Nouveau e alla pittura simbolista francese (Gustave Moreau, *in primis*)³⁶, nell'obiettivo di rinnovare il balletto russo traendo nuova linfa dall'alterità orientale, dal diverso *tout court*: "Il mito del Teatro Orientale, ovvero il Teatro Orientale come mito, ha funzionato in Europa fra Ottocento e inizi del XX secolo, come vero e proprio *modello di alterità*, cioè come un modello radicalmente alternativo rispetto al teatro di tradizione occidentale (o più esattamente al teatro dell'istituzione in Occidente)" (De Marinis 2003: 188).

I balletti di ispirazione e a tematica orientale di e con Pavlova non appartengono interamente alle precedenti categorie, e comunque non tutti: parte di questi, come *Ajanta Frescoes, Egyptian Ballet*, o i balletti *à la Duncan* come *Orpheus* e *Bacchanale* del mestierante Ivan Clustine, sono operazioni in linea con gli orientamenti teatrali europei, non vi è dubbio; tuttavia lo spirito che le anima non soggiace al languore delle morbide linee che Akim Volynsky riconosce nella Nikiya di Pavlova del 1902 (Volynsky 2008: 4850), o dal quale rimane affascinato Jean Cocteau per la Cleopatra interpretata da Ida Rubinstein. Questo discorso vale a maggior ragione per le danze indiane di e con Uday Shankar, il trittico *Oriental Impressions*, la cui rappresentazione nel 1924 in India sollecita un movimento di recupero delle antiche danze classiche. Ram Gopal lo pone infatti alle origini del revival di una tradizione morta e sofferente, in via d'estinzione, come la danza indiana, riattivata proprio grazie alla valorizzazione del potenziale teatrale tradizionale ad opera di Pavlova (incisiva soprattutto con gli strumenti pubblicitari del tempo, come interviste e reportage giornalistici. Cfr. Kerensky 1973: 96).

³⁶ Si veda, al proposito, l'influenza esercitata dal simbolismo e dalla cultura figurativa e letteraria francese fine Ottocento sul movimento Mir Iskutssva, animato da Diaghilev insieme ai suoi principali collaboratori in seno ai Ballets Russes come Benois e Bakst. Cfr. sulla formazione del Mondo dell'arte, almeno, in italiano, *Mir Iskusstva. La cultura figurativa, letteraria e musicale nel Simbolismo russo*, atti del convegno (Torino, 1982), edizioni e/o, Roma, 1984.



In questo senso è opportuno ripensare tale insieme secondo una prospettiva eurasiatica che superi la divaricazione tra Est e Ovest, tra esotismo e orientalismo europei, valorizzando la simmetria degli apporti e della comunicazione tra i due ambiti culturali. Pavlova fu praticamente una *globe trotter*, non osservante con rigidezza le mode del tempo: la danza indiana diventa nella sua poetica un *objet trouvé* riordinato nei rapporti del suo repertorio e delle sue esigenze, fisiche e animistiche, quando la moda indiana si stava avviando sui binari della scoperta delle danze “classiche” e il furore esotico di una St. Denis era già stato ampiamente celebrato in Europa e si era attestato negli Usa.

Che Anna Pavlova vada inserita nella schiera delle artiste eurasiatiche è un fatto che non può essere sottoposto a giudizio o a rettifica: per la scuola di pensiero cui la scrivente si sente di appartenere, è sufficiente l’inclusione della danzatrice tra i principali esponenti eurasiatici del primo Novecento da parte di Nicola Savarese e di Marco De Marinis. Tuttavia il punto di domanda provocatorio del titolo intende aprire squarci a nuove indagini e sguardi inediti. Alcuni interrogativi richiedono nuove risposte, o meglio, nuove domande devono essere poste per mettere meglio a fuoco l’arte di una delle donne più celebrate del Novecento.

È ormai diventata una fondamentale acquisizione degli studi sull’attore e sul teatro novecentesco l’abbattimento dei confini tra teatro europeo e teatro asiatico, verità ripetutamente espressa da Eugenio Barba (1993: 74) e orizzonte epistemologico dell’antropologia teatrale, fondamentale disciplina da lui animata e posta in essere.

L’attore eurasiatico, rimarca puntualmente De Marinis “è l’attore nuovo del Novecento che arriva a scoprirsi tale, e cioè euroasiatico, soltanto verso la fine di questo secolo, ma in realtà lo era già stato prima, molto prima” (De Marinis 2003: 185). Pavlova non si riconosce esotica, orientale, sacra, non ha il grado di consapevolezza operativa e analitica di un Fokine, il quale si rapporta ad un preciso universo scenico che è anche un *modus operandi* estetico e commerciale. Pavlova è eurasiatica così come lo erano altre sue coetanee che non potevano definirsi tali ma operavano chiaramente secondo questa linea. “L’unità eurasiatica” – precisa più avanti sempre De Marinis – “è [...] nello stesso tempo, un dato di fatto storico novecentesco e una prospettiva critico-operativa, un’“unità attiva”” (2003: 188)³⁷. Un’ “idea attiva”, aggiunge Savarese nel suo essenziale *Il teatro eurasiatico*,

³⁷ Un volume che offrirà un contributo critico ed esaustivo sull’argomento è Marco De Marinis, *Il teatro dell’Altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, la Casa Usher, Firenze (in corso di stampa), nato da anni di militanza ideologica e indagine storico-antropologica in seno all’ISTA.

“nella cultura teatrale moderna, uno dei risultati del pensare il teatro non come letteratura ma come crogiuolo di esperienze innovative ed essenziali alla definizione della scienza teatrale e delle tecniche creative dell’attore” (Savarese 2002: IXX). Basterebbe forse un’immagine della collezione privata di Pavlova per valutare l’orizzonte onnicomprensivo, *transculturale*, in cui si è sempre mossa la sua arte. Si tratta di una foto (fig. 3) di non particolare interesse, in apparenza, per il soggetto in sé – una foto di gruppo che attesta il passaggio in Giappone e la vicinanza ai suoi teatri tradizionali – e che tuttavia arriva a essere profondamente commovente e pregnante. Ad un primo sguardo il centro della massa che le quattro figure costruiscono converge nella dolcezza della (mancata mamma) Pavlova, la quale dondola fra le braccia il cadetto del maestro kabuki Kikugoro VI, chino alle sue spalle accanto alla moglie. Anna è in bianco con un abito da pomeriggio al polpaccio, maniche corte per la stagione caldoumida, e l’immancabile cappello, in paglia a larghe tese; Kikugoro indossa un abito di fattura occidentale non formale, il *sutsu*, mentre la moglie veste un kimono da giorno, senza particolare qualità; solo il piccolo è in abito “da festa”, per così dire, con una fantasia stilizzata, rompendo la scala di grigi che ordina la foto. Lo sfondo è in parte identificabile, ci troviamo in un giardino, probabilmente il patio di una abitazione, come si può inferire dalla vetrata sul retro e dalla sponda di grossi ciottoli in primo piano dove siedono le due donne.



3. Pavlova col maestro Kikugoro VI, sua moglie e il figlio più piccolo (1922).



L'immagine vuole coscientemente restituire molto più dell'intimità e della confidenza – lo dice la scelta della posa, l'organizzazione dei ruoli, la vicinanza dei soggetti, l'abbraccio di Pavlova al bambino, gli abiti informali – col maestro e la sua famiglia. La foto fa trapelare spontaneità e preparazione nella composizione del gruppo, compostezza e improvvisazione (la mano di Kikugoro pare allontanare una sigaretta ancora accesa), frutto forse di un momento, di un guizzo di spirito che si fa vezzo nel particolare rivelatore dell'arte aperta di Pavlova. È qui che tutta la forza dell'immagine si condensa: nel primo piano del suo piede destro, accuratamente accessoriatato per lo scatto fotografico. La scarpina, forse in seta, con tre cinturini alla greca, senza tacco, usata come calzatura di moda negli anni Venti e anche come scarpetta di scena per le danze "classiche", d'ispirazione duncaniana, "calza" il *tabi*, saldalo in legno con infradito usato in Giappone sulla scena (e fuori scena).

Non si potrebbero meglio esprimere e sintetizzare l'incontro e il confronto di culture così distanti e le modalità e gli esiti di simile intesa: Pavlova guarda con rispetto alle tradizioni teatrali degli altri mondi, prendendo le distanze dall'etnocentrismo occidentale produttore di gusti passeggeri e di colonizzazioni estetiche. In quel piede, così spontaneamente e nello stesso tempo sofisticatamente esposto, è descritto un mondo, anzi una cultura, quella teatrale russa che ha stabilito fecondi rapporti con la tradizione nipponica, ma anche quella teatrale del XX secolo, una cultura, appunto, eurasiatica, se non *orientecentrica*, senza vincitori né vinti.

Quando il Cigno inventò la Pavlova. Intermezzo

Pavlova è una grande spontanea, un'istintiva, che si manifesta nella danza.

(André Levinson, *Anna Pavlova e la leggenda del cigno*, 1929)

Pavlova è una grande spontanea, un'istintiva, che si manifesta nella danza. (André Levinson, *Anna Pavlova e la leggenda del cigno*, 1929)



4. Pavlova con Jack nel parco di Ivy House.

L'interpretazione del celebre assolo, trasumanato di lì a poco in un'icona dell'arte sua e di questa rimasto unico superstite insieme a *Les sylphides*, era per Pavlova molto più di una semplice danza – basti pensare al rapporto, per così dire, carnale che era riuscita a conquistare coi cigni di Ivy House, ai quali si stringe in sensuali abbracci che ricordano la mitica copula di Leda con Zeus in forma anatide (figg. 34). L'aura mitica di cui è circondato non lascia molto spazio alla sua profanazione essendo diventato da una parte un oggetto di culto, in virtù della celebre pellicola che lo registra in una interpretazione matura, dall'altro il banco di prova e la consacrazione di ogni grande ballerina³⁸. Diverse anche le versioni sulla sua genesi: Fokine non l'avrebbe pensato per Pavlova, scrive Levinson (1990: 54), ma per un'altra, imprecisata danzatrice che lo rifiutò con disprezzo. Tuttavia il noto critico parla di Pavlova come della vera creatrice del solo e in questo senso anche il più (auto)accreditato Dandré ne precisa l'apporto decisivo ricordandone l'impulso originario: *La morte del cigno* "era il lavoro di un momento di ispirazione [...]. L'idea venne in mente a Pavlova e in circa un'ora Fokine lo compose" (Dandré 1932:32)³⁹. L'idea, dunque, la prima impressione avevano

³⁸ Il cammeo è stata salvato dall'oblio grazie alle interpretazioni di Galina Ulanova, Yvette Chauviré e Maja Plisetskaja, cui potremmo aggiungere oggi, nelle sue più alte e memorabili esecuzioni, i nomi di Natalia Makarova e Susan Jaffe, la quale performò il solo nel varietà televisivo di festeggiamento del nuovo Presidente degli Stati Uniti nel 1989 (era, allora, George Bush) riconnettendosi alle performance di Pavlova nei vaudeville americani e all'Hippodrome londinese – quest'ultimo, in particolare, le costò il vilipendio pubblico di Diaghilev (cfr. Smakov 1987: 5-6; Scholl 1994: 46-47).

³⁹ "The dance was the work of a moment of inspiration [...]. The idea appealed to Pavlova and in about an hour Fokine composed".



guidato la composizione a partire da costrizioni formali come la scelta musicale.

In rapporto all'idealità espressa negli atti bianchi del *Lago* da Odette, interpretata a più riprese e in diverse soluzioni nell'arco della sua vita scenica, l'elegia di Fokine-Pavlova, ispirata pare dai versi di Bal'mont sull'omonimo componimento (*Umirajuščij lebed'*, "La morte del cigno"), apparve da subito audace e originale, sebbene ironica e quasi blasfema per la sintesi anti-narrativa e antivirtuosistica del capolavoro tardo-romantico di Petipa-Ivanov, dal quale attingeva un medesimo vocabolario sottraendolo all'orizzonte di senso fornito dalla storia di amor fatale ed eterne opposizioni.

"Il cigno di Fokine – malgrado la brevità – è uno studio in eccesso", osserva Tim Scholl nel suo studio sul revival classico e l'apertura del balletto alla modernità,

"una calcolata storia strappalacrime la cui autoparodia occhieggia sotto la superficie della performance stessa. [...] *Il Cigno* non è altro che il manifesto del nuovo balletto, il cui solletico al vecchio non dovrebbe durare più a lungo [...]. Il balletto 'bien fait', evolutosi solo in tempi recenti, viene effettivamente tagliato a favore di una composizione più organica di parti espressive." (Scholl 1994: 47)⁴⁰

Donatella Gavrilovich, a proposito della "sezione aurea" del balletto pietroburghese di cui Fokine rappresentò la frangia radicale, parla per la miniatura coreografica di abbandono del virtuosismo e degli sterili clichés in favore della "creazione di immagini poetiche affidate nella loro resa all'abilità tecnica della ballerina cui Fokine chiese di rendere espressiva ogni parte del corpo e non solo, come era solito, delle gambe" (Gavrilovich 1997: 171). E noto è l'intervento di Fokine in forma di lettera sul "Times" londinese del 6 luglio 1914, dove sintetizza i 5 fondamentali punti della nuova coreografia, tra cui l'essere espressivi con tutto il corpo, "dalla testa ai piedi".

Nella registrazione tarda del cameo solistico è fin troppo chiara, ad una prima e anche ingenua visione, la sua qualità intuitiva, impressionistica. Il gesto di Pavlova è fresco e spontaneo, quasi *naturale*, e suggerisce a tratti un'invenzione poetica subitanea e personale su una partitura musicale

⁴⁰ "Fokine's Swan – brevity notwithstanding – is a study in excess "a calculated tear-jerker whose self-parody lurks below the surface of each performance. [...] *The Swan* amounted to a manifesto of the new ballet: no longer would the titillations of the old ballet [...]. The ballet 'bien fait', only recently evolved, was effectively truncated in favour of a more organic assemblage of expressive parts" .



fissa e una coreografia mobile e componibile aperta all'improvvisazione.

Non è stato abbastanza valorizzato l'aspetto immediato e spontaneo di questa danza che molto risente della viva visione di Isadora Duncan, come è tra l'altro documentato: la valorizzazione espressiva ed emotiva delle spalle, la morbidezza delle linee, quasi flou, del corpo che si adagia mollemente a terra, o l'incedere in punta con le braccia tese e sollevate, sono tutti tratti di perfetta marca isadoriana.

La stessa Pavlova in un'intervista del 1913 non insabbia il nobile riferimento e legittima l'interpretazione plastica e "libera" di quello che la storica Vera Krasovsakiya e Galina Dobrovolskaia chiamavano "monologo", con riferimento alla drammaturgia cechoviana⁴¹. Sarà infatti Pavlova stessa a confessare ad Anna Duncan, una delle tante figlie adottive della grande danzatrice americana, che la liquidità delle sue braccia come ali del cigno veniva da Isadora, amica con la quale stabilì un rapporto durato nel tempo e basato su stima e ammirazione reciproca⁴². Krasovskaya, che ha confutato le retrodatazioni di Fokine a proposito delle sue creazioni più debitorie dello stile Duncan (*Acis e Galatea* e *Daphnis et Chloé*), rimarca inoltre la qualità impressionistica legata alla natura spontanea delle danze di Isadora, provando che l'improvvisazione e la "music visualization" erano possibili anche dentro i confini dell'idioma classico. Kay Bardsley rintraccia ulteriori elementi duncaniani nella *Morte del cigno*, in particolare in relazione al movimento delle braccia e del busto, riferiti al Preludio n. 20, op. 28 di Chopin (ancora oggi nel repertorio delle Isadoriane), ed eseguito da Isadora nel primo soggiorno a Pietroburgo del 1904 (il *Cigno* di Fokine debuttò solo due settimane dopo la seconda visita di Duncan in quella città nel 1907). Il preludio romantico, intitolato da Maria Theresa Duncan *The Clouds* (Nubi), faceva da tappeto emotivo ad una danza di dolore dove il movimento delle braccia conferiva enfasi al gesto di allontanare i tristi pensieri. Quando Duncan lo eseguì nel 1904 Nikolai Shebuev ne riferì come di una "danza funebre" (Krasovskaja in

⁴¹ Circa le prossimità e i paralleli, quando non veri e propri contatti e scambi, con le vicende teatrali e la drammaturgia europea, da rimarcare sono le isomorfie con la rarefatta e spartana scena simbolista.

⁴² Cfr. Duncan (2003: 117-118). L'unico motivo di contrasto tra le due, ma consumatosi a distanza e mai di persona, si registra in occasione del celebrato rientro in America nel 1922 di Isadora dopo un ennesimo viaggio nella Russia sovietica, in concomitanza con la tournée orientale di Pavlova (che si trovava allora a Hong Kong). Le principali testate americane titolavano "Il ritorno di Isadora" e "Duncan va in rosso", con riferimento alla sciarpa scarlatta che sventolava davanti al suo pubblico e ai motti rivoluzionari che intonava. Per la prima volta Pavlova era rimasta indignata da simile iniziativa della collega e amica e del resto già i bolscevichi la stimavano una simpatizzante dell'Occidente, incapace di restituire un'immagine adeguata della nuova Russia (cfr. Algeranoff 1957: 87-88; Money 1982:).



Souritz 1999: 111).

La musica, in particolare secondo la funzione di cui la investiva Fokine, svolge anche per Pavlova l'importante ruolo di paesaggio emotivo, creatore di un'atmosfera e di un clima spirituale, dalla fase creativa fino alla disposizione spirituale della sala (cfr. Lazzarini 1980: 89)⁴³. Le possibilità sinfoniche del balletto classico non furono però da lei esplorate con convinzione, almeno non con i risultati di *Chopiniana* (poi *Les sylphides*) del partner Fokine; tuttavia la tendenza alla fluidità degli arti superiori e quello che Lubov Blok, moglie del poeta simbolista Aleksandr Blok, chiama "movimento cantilena", l'ondoso moto ipnotizzante, particolarmente adatto alle composizioni romantiche, contribuiscono alla creazione di uno stile personale, da Yury Belyaev definito "danza melodeclamazione", con riferimento a quella forma di recitazione drammatica con accompagnamento musicale in voga nella San Pietroburgo del tempo. Esempio nel conciliare le due tendenze, ritmico e melodico, classico e plastico, libero e strutturato, è *Rondino*, rara coreografia ascrivibile alla stessa Pavlova e realizzata in Sud Africa su musica di Beethoven-Kreisler. Qui delle emozioni fuggitive avevano preso forma in idiomi classici, come testimonia Dandrè:

"La danza prendeva forma in modo spontaneo e semplice, nella maniera più naturale possibile d'esprimere la sua idea. [...] Non ho mai visto Pavlova lavorare davanti ad uno specchio. La danza si formava nella sua anima, se posso così esprimermi; e quando la percepiva dopo aver ascoltato la musica suonata e risuonata diverse volte, come se gradualmente la danza si fondesse con le figure concepite dalla sua mente, lei cercava di esprimerla, prima attraverso il movimento delle braccia che erano marcatamente eloquenti, poi, come se ascoltasse il canto nella sua anima, lentamente traduceva il movimento in danza." (Dandrè 1932: 35)⁴⁴

Se non sapessimo di chi si stesse parlando, saremmo autorizzati a pensare a Isadora Duncan.

Una certa aria di famiglia: la Duncan e le altre

Il suo bel viso aveva i lineamenti seri di una martire.

⁴³ Sull'estensione sinfonica delle possibilità del balletto, si vedano le note di Lubov Blok in Souritz (1999: 110).

(Isadora Duncan, *La mia vita*, 1927)

Si racconta che a uno spettatore complimentoso con la Duse per la sua dorata voce, che l'aveva trasportato in un mondo di fiaba, l'attrice avesse replicato: "Ah, invece io quel mondo incantato l'ho visto proprio ieri, era Anna Pavlova" (cfr. Dandr  1932: 321). Sfogliando i repertori fotografici della nostra ballerina si viene colti spesso da una vertigine accompagnata da spaesamento: le sovrapposizioni e interferenze con l'attrice divina e la danzatrice libera (figg. 67), gi  intimamente legate da medesime divoranti passioni e amicizie artistiche, potrebbero sembrare molto pi  di semplici concomitanze: l'indipendenza professionale, la svolta operativa nel modo di praticare e intendere l'arte, le morti anzitempo senza preavviso, per lo pi  consumate tragicamente. C'  un'intima tensione che le lega, un'aria di famiglia in superficie, una corrispondenza poetica nella sostanza⁴⁵.



5. e 6. Anna Pavlova e Isadora Duncan posano per il richiestissimo fotografo Arnold Genthe.

Dell'influenza di Duncan su Pavlova si   in parte riferito, svariate furono le coreografie che a lei si ispirarono nei soggetti, nelle forme, nelle scelte musicali: *La Nuit*, *Orpheus*, *La rose mourante* (che gi  nel titolo riecheggia *Rose Petals* di Duncan, oltre al ben pi  celebre *Le Spectre de la rose* di

⁴⁴ "The dance shaped itself spontaneously and simply as the most natural way of expressing her ideas. [...] I've never seen Pavlova at work before a mirror. A dance formed itself in her soul, if I may say so; and when she felt it, a after hearing the music played through several times as if gradually merging it into the figures formed in her mind, she would endeavour to express it, first by the movements of her arms which were remarkably eloquent, and then, as if listening to the song in her soul, she would slowly translate the movements into dance".

⁴⁵ Sulle concomitanze poetiche e le analogie stilistiche di Duse-Duncan, si veda la proposta di Franco (2009).

Fokine) e poi il repertorio russo attinto da Gorskij via Mordkin, il partner ideale di Pavlova, che fu assistente del *régisseur* moscovita: *Bacchanale*, *Narcissus* e altre coreografie alle origini della riforma moderna del balletto⁴⁶. Come *En Orange*, duetto romantico del 1911, su musica di Ernest Guiraud, allestito da Pavlova nel parco di Ivy House, la maestosa dimora a Golden Greens di Londra, abitata dal pittore Turner, da lei acquistata nel 1912. Per inaugurarla scelse la soluzione di una pastorale danzante. La stampa trasforma il party in evento, parlando della salita per Ivy House come “la via del paradiso” e della splendida scenografia che Lincoln Green avrebbe potuto fornire al programma di danze. L'anonimo cronista del “Daily Exspress” fornisce il resoconto più dettagliato di quel pomeriggio di giugno descrivendo una sorta di bacchanale dove Pavlova, avvolta in panneggi di mussolina color arancia, si abbandonava nelle braccia di un pastore ricoperto di pelle di montone (Lazarini 1980: 133). La documentazione fotografica è semplicemente fantastica, duncanismo allo stato puro (figg. 89).



7. Pavlova e Novikoff in un passaggio di *En orange* eseguito nel parco di Ivy House per l'inaugurazione del 1912.

Del resto il nome di Pavlova, nel bene o nel male, non riesce a tenersi lontano da quello di Duncan.

⁴⁶ Cfr., almeno, Scholl (1994), Lo Iacono (1995: 350-361), Gavrilovich (1997), Souritz (1999).

Se Levinson le pone agli antipodi – la primitiva fauvista e l’alessandrina mallarmeana – Hyden trova necessario il paragone per pari grandezza di genio:

“Non sarebbe conveniente comparare l’arte di Anna Pavlova a quella di qualsiasi altra ballerina di oggi. Tuttavia un confronto deve essere fatto tra la sua arte e quella di una grandissima danzatrice il cui nome è sinonimo in qualche modo di perfezione: Isadora Duncan. Il confronto non è facile, poiché le due donne appartengono a due distinti universi. [...] Tralasciando inutili paragoni tra i due rispettivi geni, possiamo terminare con una riflessione che mette a punto la questione: si può constatare che Anna Pavlova, avendo una volta visto Isadora Duncan, imitò in seguito la sua danza nel più piccolo dettaglio; non si può comunque negare che anche Isadora Duncan imitò Pavlova.” (Hyden 1931: 20)⁴⁷

Hyden chiude senza precisare il contributo della russa all’arte dell’americana, ma la frequentazione delle due donne, che dal 1904 continuarono a incrociarsi e incontrarsi tra Europa e Stati Uniti, va al di là della polarità delle loro manifestazioni (furore divistico, da una parte, rinascita ellenica dall’altra).



8. Anna Pavlova à la grecque nel giardino di Ivy House.

⁴⁷ “Il ne serait pas raisonnable de comparer l’art d’Anna Pavlova à celui d’aucune autre danseuse actuellement vivante. Mais il y a une comparaison qui doit être faite entre son art et celui d’une très grande danseuse dont le nom est synonyme d’une sorte de perfection – Isadora Duncan. La comparaison n’est pas facile, car les deux femmes appartiennent à deux univers différents. [...] Sans faire de comparaison inutiles entre le genie de ces deux grandes danseuses, nous pouvons terminer sur une réflexion qui met la question au point: On ne peut contester qu’Anna Pavlova, ayant vu une fois Isadora Duncan, imita ensuite sa danse dans le moindre details, mais on ne peut non plus nier qu’Isadora Duncan imita Pavlova”.



Per entrambe la danza era una religione, tradotta in differenti manifestazioni ma medesime intenzioni. Shankar nell'anno e mezzo di avviamento professionale che svolge al fianco di Pavlova annota il duro lavoro in cui tutta la troupe era impegnata, un lavoro innalzato a divinità ("To them, work was like their God". Kerensky 1973: 95). Prima di lui Edward Caton, danzatore in compagnia, era rimasto straordinariamente colpito e ammaliato dalla metamorfosi di Pavlova in *Oriental Impressions*, arrivando a esclamare: "Si trasforma in una danzatrice orientale" (ibidem). Pavlova assorbe molto di più di semplici movimenti da Duncan, ne travasa la visione religiosa, ne rende concreta la forza spirituale in un altro idioma che usa una tecnica (contro natura), ne applica i principi. Ma soprattutto è attraverso Duncan che comprende lo spirito della danza, che ne rende evidente a se stessa l'essenza, come si deduce dall'esortazione mossa al suo partner Algeranoff: "Sii la tua parte, non eseguirla soltanto" ("be your part, don't just do it". Algeranoff 1957: 73)⁴⁸.

In una preziosa intervista sulla rivista americana "The Dance" del 1926, che potrebbe essere bollata di *naïveté*, Pavlova promuove a diversi gradi definizioni della danza (non parla mai di balletto) e, secondo un lessico apparentato con quello di Duncan ma imbevuto di simbolismo russo, ricorre spesso alla metafora del volo e dell'elevazione verso il regno dei sogni, al di sopra del grigiore della vita e della sua triste realtà:

"L'Arte non è meramente un mezzo per soddisfare i capricci di una generazione o ritrarre la vita così com'è. L'Arte è preghiera, amore, religione. L'Arte esprime il bisogno di una libertà più grande di quella che i mortali possiedono e di una maggiore bontà di quella conosciuta dall'uomo. Se queste cose possono essere espresse attraverso "la naturalezza", allora "la naturalezza" è arte. Ma se qualcosa di più naturale è necessario per parlare del volo della fantasia, del tessuto dei sogni, del luminoso sorgere di gioiosi pensieri, del nostro stupore e gioia nella magnificenza dell'universo, del nostro arrampicarsi verso stelle, e se questo qualcosa esprime pienamente questi sconosciuti e remoti desideri, certamente questo qualcosa è l'Arte."
(Kerensky 1973: 102)⁴⁹

⁴⁸ Algeranoff riporta l'imperativo di Pavlova collegandolo alle strategie immedesimative del teatro Nō, in relazione al passaggio nella Stanza dello Specchio (Mirror Room), dove l'attore ordina gli ultimi dettagli e accessori del suo costume prima di entrare in scena. Algeranoff coglie l'essenza, o meglio, interpreta quel passaggio come la fase determinante di ogni attore giapponese per entrare con tutta naturalezza nel personaggio, guardandosi trasformato nel costume e dal trucco che richiede la sua parte (Algeranoff 1957: 72).

⁴⁹ "Art is not merely a medium for catering to the whims of one generation or of portraying life as it is. Art is prayer,

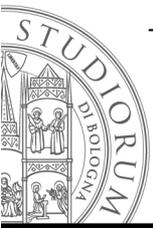


Il primo marzo 1931 sulla rivista edita a New York “Novoe Russkoe Slovo” esce il resoconto di diverse serate organizzate da Mr. John Martin per Miss Graham. Si trattava di dimostrazioni spettacolo con dibattito, autorevolmente animate dal critico del “New York Times” e della rivista “School of Social Reserch”, per il cui istituto promuoveva ogni venerdì incontri con artisti emergenti. Il minuzioso “verbale”, con trascrizione di domande e risposte, è a firma di M. (Michail) Fokine, che all’epoca aveva cinquant’anni e arrancava artisticamente tra New York, Buenos Aires e Parigi, prima degli ultimi fuochi accanto a Ida Rubinstein e ai Ballets Russes de Montecarlo di René Blum. L’articolo si intitola *A melancholy art*⁵⁰ e prende avvio da alcune riflessioni sull’espressione del dolore nella danza per approdare ad una proposta del modernismo come “condizione temporanea”, un periodo dell’evoluzione dell’arte che ha interessato anche il balletto. Naturalmente l’oggetto del contendere era la posizione che la nuova danza, qui rappresentata da Graham, voleva rivendicare nella scala dei valori artistici banalizzando il linguaggio del balletto, riconosciuto come desueto, innaturale e soprattutto “orribile” quando tenta innesti con la danza greca. Fokine osserva con grande attenzione ogni singolo atteggiamento e registra parola per parola le risposte date da Miss Graham che, alla domanda di una spettatrice su cosa pensasse del balletto, risponde con certa involontaria irriverenza: il balletto è una delle forme in cui si dà la danza, in quel caso non ci si può sottrarre al fascino di Pavlova, soprattutto quando la ballerina si inchina al termine delle sue danze: “Si inchina benissimo...”, rincara la madrina della modern dance.

Fokine era ormai arrivato al limite della sopportazione e la sua apertura mentale non poteva reggere oltre: sbotta e dà lezioni di stile e di storia all’inebetita Graham che cercava di arginare l’indiavolato uditore impegnato in bizzarre dimostrazioni, suscitando ammirazione e divertimento nel pubblico, il suo (di lei) pubblico. Finché Mr. Martin non interviene da buon arbitro pacificatore: “Mr. Fokine non possiamo continuare questo argomento. Il balletto ha il suo posto così come la danza modernista; ha avuto l’opportunità di dir le sue cose per tre secoli, l’arte moderna lo farà

love, religion. Art expresses the need for greater freedom than mortals possess and greater goodness than is known to man. If these things can be conveyed by “naturalness”, then “naturalness” is art. But if something more than natural is necessary to tell of the flight of fancy, of the fabric of dreams, of the bright surging of joyous thoughts, of our wonder and delight in the magnificence of the universe, of our grasping toward the stars, and if that something successfully expresses these strange and remote desires, certainly it is Art”.

⁵⁰ Riportato in Dandré (1932: 270-276).



forse in tre settimane” (Dandré 1932: 275)⁵¹. Dopodichè Miss Graham, al suono del nome dello sconosciuto, esclama: “Non sapevo di parlare con Mr. Fokine” – e subito dopo – “Non ci saremmo comunque compresi” (Dandré 1932: 276).

Anna Pavlova partecipò come molti altri all’euforia euritmica del neonato istituto di Jaques Dalcroze a Hellerau. Lo visitò con tutta probabilità negli stessi anni in cui la compagnia di Diaghilev frequentava gli incriminati circoli con l’intermediazione del principe Volkonskij⁵². Ricostruendo le tournées europee, Pavlova passò da Dresda nel 1912, quindi nel 1914, mentre fervevano i preparativi bellici, tanto che con difficoltà riuscì a rientrare a Londra da Berlino. Dandré riferisce di due sue missioni nella città giardino, da *ballerina assoluta* e ormai celebre. Dalcroze stesso l’accolse per una visita guidata alla struttura tecnologicamente all’avanguardia, poi, sotto il suo severo sguardo, Pavlova poté assistere a due lezioni in corsi di diverso grado: risoluzioni di problemi ritmici da tradurre in movimento, quindi esercizi ginnici al battito ritmico del maestro. Ne rimase ammirata. L’applicazione di quel metodo di istruzione ai ballerini poteva dispiegare benefici effetti sulla comprensione e resa musicale delle forme coreografiche, pensava Pavlova, e nello studio di Dalcroze domandò quanto tempo fosse necessario per rendere visibile una simile pedagogia nel lavoro in scena. La risposta fu quantomeno amara nelle prospettive di Pavlova: “non meno di cinque anni” (ivi: 264). Nel 1914 tornò a Dresda e non mancò di passare da Hellerau per vedere gli allievi della scuola e le loro lezioni. Ne uscì ulteriormente rafforzata nella sua prima impressione e la conoscenza di musicisti che impiegavano le loro vacanze nel noto istituto per apprendere la ritmica e diventarne docenti fece fantasticare l’ospite sull’efficacia di tale insegnamento nei compositori per balletto e nei suoi direttori d’orchestra: la comprensione delle composizioni di danza si sarebbe immediatamente resa chiara e comunicabile⁵³.

Dopo undici anni di assenza torna in Germania accolta da una temperie artistica molto diversa

⁵¹ “Mr. Fokine we cannot continue this argument. The ballet has its own field and so has modernist dance. The ballet has had the chance of saying its say for three centuries. Modern art will perhaps say it in three weeks”.

⁵² Cfr. il fondamentale, al riguardo, Calvarese (2002-2003: 167-233).

⁵³ Di tutt’altro parere la collega Bronislava Nijinska, sorella di Vaslav Nijinskij, la quale fece visita all’istituto di Hellerau su invito di Diaghilev. Qui farà la conoscenza di Miriam Rambert (poi Marie Rambert), la futura collaboratrice del fratello per il *Sacre*, scrivendo nelle sue memorie di quell’episodio (1992: 454-455): “Il ritmo non può essere insegnato, si può soltanto sviluppare. Non c’è un singolo ballerino che non abbia un innato senso del ritmo, altrimenti egli sarebbe una frana e difficilmente danzerebbe in una compagnia di balletto. L’istituto di Dalcroze è un sanatorio per bambini che hanno bisogno di aiuto per sviluppare la loro coordinazione corporea e il loro senso del ritmo”.



rispetto agli anni in cui l'aveva frequentata. L'isolamento e l'embargo postbellico avevano prodotto un microclima altamente fertile per lo sviluppo di un'arte nazionale moderna nei diversi campi di espressione. Il balletto vegetava in istituzioni che sopravvivevano a loro stesse e il nuovo credo di Laban aveva riscosso successo di critica e riconoscimenti istituzionali: la scuola di Mary Wigman a Dresda riceveva sovvenzioni municipali ed era il tempio della nuova danza in Europa. Tuttavia Pavlova non conosceva Wigman e alle domande insistenti dei giornalisti in conferenza stampa fece attendere la risposta dopo una visita ufficiale alla suddetta scuola. Pavlova contattò Wigman per ricevere da lei un invito a visitare l'istituto e a presenziare ad alcune lezioni. L'invito non tardò ad arrivare come la ressa di giornalisti all'uscita della scuola in attesa del verdetto della diva russa. Ancora una volta Pavlova rinviò il giudizio in attesa di apprezzare le allieve in scena in un vero e proprio spettacolo che riuscì a vedere soltanto a Monaco, tempo dopo, in una performance notturna. Assistendo alle lezioni aveva subito pensato alle concordanze con gli esercizi di Dalcroze e apprese dai giornalisti la filiazione delle due scuole di pensiero, pur tuttavia, a detta di Dandré, Pavlova fu lapidaria sulla danza della tedesca: "Non posso dire niente della sua arte perchè non è di arte che si tratta. Wigman dovrebbe essere considerata un esperimento, una ricerca successiva a nuove aperture, che alla fine non produce niente di veramente grande perchè manca dell'elemento fondamentale: la bellezza" (Dandré 1932: 268)⁵⁴.

Keith Money riporta una versione dei fatti più sintetica ma decisamente diversa e sicuramente più attendibile⁵⁵ – Dandré era troppo preoccupato nella sua biografia di restituire un'immagine della danzatrice foriera di un nuovo gusto nel popolo tedesco, rieducatrice del pubblico e soprattutto promotrice della rinascita del balletto in Germania. Secondo Money, Pavlova e il suo team tornarono dalla scuola di Dresda con grande sorpresa e un effetto positivo contrariamente ai loro pregiudizi – e del resto dall'altra parte non mancava chi aveva potuto apprezzare l'espressività liquida delle braccia della russa nel suo *Cigno*. Wigman offrì a Pavlova in segno di riconoscenza l'insegnamento di un suo solo "moderno" e, a quella sfida, educatamente la russa restituì la pariglia

⁵⁴ "[I] could say nothing of her art, for there was no art, and what Wigman did must be considered an experiment, a quest after new paths, which was not likely to end in anything really great because it lacked the chief element – beauty".

⁵⁵ Cfr. l'impressione ed esperienza di Algeranoff presso la Wigman Schule dove si reca su indicazione di Max Terpis, coreografo svizzero allo Staatsoper, che aveva frequentato la scuola di Dresda (Algeranoff 157: 130, 156).



ponendo la condizione che anche lei facesse la stessa cosa con una sua danza.

Aldilà dell'amichevole scontro tra le due divaricate scuole di pensiero, di cui non si è più parlato, 'Pavlova – prosegue Money – rimase profondamente impressionata da Wigman e i suoi stessi danzatori le dissero “Potremmo veramente restare qui tre anni”. Dandré era terrorizzato che tale entusiasmo facesse saltare la tournée in corso' (Money 1982: 347)⁵⁶.

⁵⁶ “Pavlova was very impressed by Wigman and told her own dancers, ‘We should really stay here three years’. Dandré was terrified that an enthusiasm such as this would actually result in a tour being halted”.



Bibliografia

ALGERANOFF, HARCOURT

1957 *My years with Pavlova*, William Heinemann LTD, MelbourneLondonToronto.

BARBA, EUGENIO

1993 *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna.

CALVARESE, ORNELLA

2002/03 *Russia anni Dieci. Il principe Sergej Volkonskij e l'antropologia bioritmica dell'attore*, "Teatro e Storia", n. 24.

CHAPLIN, CHARLES SPENCER

1964 *La mia autobiografia*, Mondadori, Milano.

DANDRÉ, VICTOR

1932 *Anna Pavlova in Art and Life*, Cassel & Co. Limited, London.

DE MARINIS, MARCO

2000 *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma.

2003 *L'attore eurasiatico: dall'esotismo al transculturalismo*, "Revista de Estudos Orientais", n. 4, pp. 185-194.

2011 *Il teatro dell'Altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze.

DUNCAN, ISADORA

2003 *La mia vita*, a cura di E. Casini Ropa, Dino Audino Editore, Roma.

ERDMAN, JOAN L.

1987 *Performance as Translation. Uday Shankar in the West*, "The Drama Review", n. 1.

FRANCO, SUSANNE

2009 *Eleonora Duse e Isadora Duncan. Soggettività, immaginari, rappresentazioni*, in M.I. Biggi, P. Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture, Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma.

GAVRILOVICH, DONATELLA

1997 *Introduzione a L'officina permanente: Russia e URSS tra riforma della danza e rivoluzione del corpo*, in S. Carandini, E. Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo Editore Roma, pp. 147-185.



HYDEN, WALFORD

1931 *La Pavlova*, Gallimard, Paris, 5° ed. (tr. francese dall'originale inglese, *Anna Pavlova. The Genius of Dance*, 1931).

JOWITT, DEBORAH

1988 *Time and the Dance Image*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles.

KERENSKY, OLEG

1973 *Anna Pavlova*, E.P. Dutton & Co., New York.

LAZZARINI, JOHN E RITA

1980 *Pavlova. Repertorie of a Legend*, Schimer Books New York, Collier Macmillan, London.

1985 *Pavlova Impressions*, Gorge Weidenfeld & Nicolson LTD, London.

LEUCCI, TIZIANA

2005 *Devadāsī e Bayadères tra storia e leggenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII-XX sec.)*, Clueb, Bologna.

LEVINSON, ANDRÉ

1929 *Danse aujourd'hui*, Actes Sud, Arles.

André Levinson on Dance. Writings from Paris in the Twenties, a cura di J. Acocella, L. Garafola, University Press of New England, Hanover & London.

LO IACONO, CONCETTA

1995 *Il balletto in Russia*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V, *L'arte della danza e del balletto*, Utet, Torino, pp. 297-390.

MONEY, KEITH

1982 *Anna Pavlova. Her Life and Art*, Collins, London.

NIJINSKA, BRONISLAVA

1992 *Early Memoirs*, Duke University Press, Durham London.

PAVLOVA, ANNA

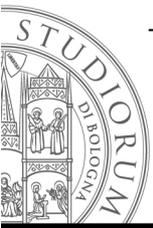
1922 *Pages de ma vie*, in V. Svetloff, *Anna Pavlova*, Brunoff Éditeur, Paris, pp. 115-130.

POIRET, PAUL

2009 *Vestendo la Belle Epoque*, excelsior 1881, Milano (ed. or. *En habillant l'époque*, Grasset, Paris, 1930).

RUFFINI, FRANCO

1996 *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpomente*, Il Mulino, Bologna.



SAVARESE, NICOLA

- 1992 *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Laterza, RomaBari.
1997 *Paris/Artaud/Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale del 1931*, Textus, L'Aquila.
2002 *Il teatro eurasiatico*, Laterza, RomaBari.

SCHOLL, TIM

- 1994 *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*, Routledge, London-New York.

SCHRADER, PAUL

- 2002 *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer, Donzelli*, Milano (ed. or. *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer* [1972], Da Capo Press, New York, 1995).

SINIBALDI, CLARA

- 1997 *Il corpo spirituale. Sulle tracce della danza sacra contemporanea*, in "Teatro e Storia", n. 19, 1997, pp. 131-159.
1998 *Danza sacra in Occidente?*, in "Rivista Liturgica", n. 23, 1998, pp. 391-402.
1999 *Idee per una filosofia della danza*, in "Comunicazioni Sociali", Anno XXI, n. 3, pp. 381-415.
2009 *Filosofia e danza in dialogo. Quando la filosofia illumina la danza come pensiero dell'essere ed esperienza del divino*, in "Danza e Ricerca", Volume I, n. 0, pp. 79-106.

SMAKOV, GENNADY

- 1987 *Anna Pavlova*, in *I grandi danzatori russi*, a cura di S. Trombetta, Gremese Editore Roma.

SOURITZ, ELIZABETH

- 1999 *Isadora Duncan and Prewar Russian Dancemakers*, in L. Garafola, N. Van Norma (a cura di), *The Ballets Russes and Its World*, Yale University Press, New Haven-London, pp. 97-115.

SVETLOFF, VALERIAN

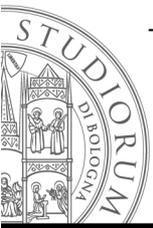
- 1922 *Anna Pavlova*, Brunoff Éditeur, Paris.

TORRANI, PAOLA

- 1928 *La tournée italiana di Anna Pavlova: 30 marzo-9 maggio*, in P. Veroli e J. Sasportes (a cura di), *1900-1950. Alla ricerca dell'Ottocento perduto*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 143-165.

VOLYNSKY, AKIM

- 2009 *Ballet's Magic Kingdom. Select Writings on Dance in Russia 1911-1925*, Yale University Press, New Haven-London.



Abstract – IT

Prima diva nella costellazione di nuove star dello spettacolo novecentesco, Anna Pavlova visse unicamente nello spirito e nella missione della danza come forma d'arte e stile di vita. Senza temere i rischi del solipsismo, si lancia nell'avventura di una compagnia tutta sua dopo il clamore parigino dei Ballets Russes. Il suo coraggio, la sua curiosità, il suo genio artistico la portano a viaggiare per i cinque continenti senza sosta, a scoprire danze tradizionali, a praticarle essa stessa, come quelle *kabuki*, apprese non senza sofferenze in Giappone nel 1922. Presentata nella vulgata come paladina della tradizione classicoaccademica, Pavlova può ostentare una biografia degna delle grandi danzatrici moderne a lei contemporanee, come una Duncan o una Ruth St. Denis (con quest'ultima in rapporto di competizione a distanza intorno al soggetto di Radha). Insieme ad una figura controversa e intrigante come quella del danzatore indiano Uday Shankar, crea un trittico di danze di ispirazione orientale all'insegna del rigore filologico e dell'integrazione linguistica, traccia della sua apertura e del rispetto di tradizioni teatrali altre.

Abstract – EN

Anna Pavlova, the first diva within the stars firmament of the 20th century, spent her life exclusively in the spirit of dance, intended as an art form and a life style, as if it were a mission. She threw herself into the adventure of leading her own company, after the Ballets Russes' European acclaim. Her courage, curiosity and artistic genius took her through five continents, endlessly searching for traditional dances that she learned with tremendous physical suffering, as in Japan with *kabuki* in 1922. She's not simply a paladin of the academic tradition. She can in fact claim a biography and dance practice worthy of the most famous modern dancers who lived in her age, such as Duncan and St. Denis (with whom she was in a special competition, though after years, on the subject of Radha). With Uday Shankar, an interesting Indian "classical" dancer, she made the choreographic triptych *Oriental Impressions*, that was characterized by a strict philological and syncretic poetry testifying to her opening and respect of different theatrical and cultural traditions.

SILVIA MEI

Ricercatrice in Performing Arts presso il Dottorato di ricerca in Storia dell'arte e dello spettacolo dell'Università di Pisa, è borsista alla Fondazione Cini di Venezia con un progetto sull'azionismo fotografico fine XIX secolo. Secondo un'ottica multilineare e transdisciplinare si occupa di teatro e di danza nelle loro relazioni novecentesche e nel contemporaneo. È membro di AIRDanza e fa parte del comitato di redazione delle riviste "Culture Teatrali" e "Danza e Ricerca".



ARTICOLO

Identità reali in situazioni di rappresentazione

di Stefano Masotti

I biologi riconoscono che il bisogno di esprimersi è poco meno importante del bisogno di sopravvivere: l'inibizione dell'espressione emozionale porta alla perdita di sensibilità e vitalità. L'espressione di sé, come manifestazione dell'individualità, conduce all'auto-percezione e all'auto-consapevolezza, intese come aspetti interiori o psichici dell'esistenza individuale. Qualsiasi forma di espressione di sé ha elementi creativi e produce piacere e soddisfazione. L'esperienza è il migliore e, forse, l'unico vero maestro. Se l'esperienza è tutto ciò che accade dentro l'organismo, che potenzialmente diviene cosciente, il teatro è un'opportunità per ri-conquistare fiducia nell'esperienza del corpo, per rivivere quelle emozioni che un contesto discriminante può avere escluso dalle vite di alcune persone. L'obiettivo può essere quello di ampliare la gamma delle abilità, per potenziare competenze espressive, sostenute da sentimenti autentici.

Il percorso fatto con la compagnia teatrale Gli amici di Luca¹ ha permesso a chi vi ha partecipato un'attività densa di contenuti affettivi ed espressivi, e talvolta di recuperare la fiducia nel proprio organismo e in se stessi. "Perché ci occupiamo d'arte? Per abbattere le nostre frontiere, trascendere i nostri limiti, riempire il nostro vuoto - realizzare noi stessi" (Grotowski 1970: 28).

Teatro è il termine-definizione di una pratica complessa in continua metamorfosi; può divenire itinerario di conoscenza e strutturazione dell'identità, singola e collettiva, tramite l'esplorazione creativa e lo sbocco nella rappresentazione. Educare alla teatralità facilita l'empowerment del soggetto e può divenire volano di nuove competenze relazionali e qualità psico-fisiche, che normalmente non vengono elicitate. Si tratta di un'opportunità altamente educativa in quanto percorso strutturato di confronto con se stessi, l'altro e la società, con limiti ed inibizioni. Può comportare il superamento della solitudine: tramite l'incontro alimenta vissuti e sentimenti veri, che stimolano una maggiore comprensione di se stessi. Il microcosmo teatrale, paradossalmente, può essere più onesto della vita, in quanto può rendere consapevoli della finzione, delle maschere sociali portate senza coscienza, di limitazioni create da durezze caratteriali e fisiche, e può mostrarci

¹ <http://www.amigidiluca.it/>



aspetti della nostra realtà.

Teatro è luogo del giusto tempo per i sentimenti, da esperire ed esprimere in un contesto accogliente, protetto e rassicurante, e si propone come dimensione in cui tendere ad una piena e spontanea vitalità. Far teatro con persone disabili e in situazione di handicap significa tener presente la centralità e peculiarità della persona e la molteplicità e potenzialità degli strumenti a disposizione, per un incontro ottimale tra questi elementi.

Nel 2003 pensammo di proporre il teatro a persone con esito di coma, con l'obiettivo di limitare la marginalizzazione operata dalla società nei confronti di chi ha incontrato il trauma e una metamorfosi della propria condizione, non più rispondente ai canoni di bellezza e perfezione propinati dalla cultura contemporanea fortemente narcisistica. Ci accorgemmo presto che oltre a ciò avevamo attivato una formazione alla persona, finalizzata a benessere, prevenzione della salute, riabilitazione di risorse, espressione e consapevolezza del sé. Questo può fare il teatro per noi.

E questo ha fatto.

Questa esperienza ha segnato profondamente il mio pensiero teatrale. In questi anni si è corroborata in me la convinzione che lo sguardo sul teatro debba sempre essere pedagogico; lapalissiano quando operiamo nel disagio, ma credo lo debba essere anche quando lavoriamo con persone in agio. Ritengo inoltre che l'agire pedagogico dei linguaggi teatrali possa tendere all'arte e produrre arte, cioè che si possa fare un teatro utile, per un pubblico pagante, anche con attori-non attori, come quelli della compagnia Gli amici di Luca. Pedagogia e arte, sguardi e intenzioni apparentemente distanti ma, dal mio osservatorio, perfettamente compatibili e conciliabili.

Ma cosa possiamo fare noi per il teatro? Penso che il teatro per l'interazione sociale, attualmente, possa suggerire qualcosa di interessante all'altro teatro, quello dei 'sani', e non viceversa. Mi pare che il 'teatro professionistico' non stia intuendo e cogliendo una possibile indicazione dalle esperienze fatte con attori non-attori. Nel nostro ambito, il lavoro con l'identità reale della persona - da conoscere e con cui confrontarsi - è obbligatorio, quasi l'unica strada percorribile. Dal mio punto di vista non avrebbe senso lavorare esclusivamente sulle competenze teatrali, che possono produrre nell'attore una forza poetico/narrativa. Con soggetti con esiti di coma, infatti, obiettivo centrale e imprescindibile è quello della restaurazione dell'identità della persona, che permetta l'integrazione degli aspetti del cambiamento post-traumatico. Il corpo è fonte di verità assoluta,



senza menzogna: il suo linguaggio non può ingannare. La condizione umana, qualunque essa sia, è sempre una comunicazione con il mondo esterno: non si può non comunicare. Perciò la condizione psico-fisica ed emotiva dell'attore entra, imprescindibilmente, nella comunicazione teatrale. Ognuno è la somma delle proprie esperienze di vita, ciascuna delle quali è strutturata nel corpo e registrata nella personalità. Mostriamo, costantemente, tratti autobiografici irriducibili, che proiettano un'immagine esterna che si fa narrazione. Compito di un attore in agio è ammorbidire questi tratti, trovare una neutralità nell'espressività del corpo che possa essere pagina pulita, su cui scrivere racconti differenti.

Nei nostri non-attori questi tratti sono spesso evidenti, difficilmente attenuabili e con facilità emerge il loro racconto. Sul palcoscenico la disabilità più si tenta di nascondere più si vede, e il tentativo di insegnare tecniche teatrali al non-attore produce quasi sempre uno scimmiettamento grottesco della recitazione, e sentimenti di pietismo e buonismo nel pubblico, che inficiano il prodotto estetico e la dignità della persona. A prescindere dalla possibilità di acquisire qualità tecniche, per entrambe le 'categorie' di attori, ritengo che la credibilità sulla scena dipenda molto dal raccontare senza mistificare, senza fingere. Dipenda dalla ricerca di una condizione corporea sincera che si presti alla narrazione e penso sia particolarmente inficiata dal tentativo di descrivere, con didascalie, affetti che non si provano realmente, nel qui e ora. La verità è sempre la miglior invenzione. In teatro c'è bisogno di "fare la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità. Non cedere, non fingere, non ingannare, non cadere nei trucchi psicologici" (Grotowski 2006: 51). "La creatività, soprattutto per quanto riguarda la recitazione, è sincerità senza limiti benché disciplinata" (Grotowski 1970: 302).

"Avanzerei l'ipotesi che l'individuo in contatto col suo corpo e con i suoi sentimenti non mente [...]. Se un uomo si presenta a se stesso in modo non veritiero, crea un conflitto interiore fra l'immagine proiettata e la realtà individuale" (Lowen 1968: 306). L'espressione, essendo segno universale, viene immediatamente compresa dall'interlocutore - il pubblico dei teatri - il quale coglie gli elementi di incongruenza della comunicazione, che risulta posticcia e non convincente in quanto inautentica. "La sincerità non è possibile se ci nascondiamo dietro abiti, idee, segni, effetti scenici, concetti intellettuali, ginnastica, rumore, caos" (Grotowski 2006: 72), se ci nascondiamo dietro un personaggio.



Nella seconda metà del '900 alcune importanti compagnie abolirono il lavoro sui ruoli e il concetto di personaggio: gli attori portavano loro stessi sulla scena. Nella rappresentazione dell'altro da sé è come se l'attore "dovesse di continuo saltar fuori dalla propria pelle e dentro quella del personaggio e viceversa. Si viene a trovare in una situazione tragica" (Moreno in Valenti 2006: 158). Nel teatro delle persone diviene centrale la determinazione a spogliarsi della maschera sociale e a mettere se stessi in gioco nell'esperienza espressiva. Il lavoro sul personaggio si contrappone alla ricerca della propria reale unicità, integrità ed interezza, e può aumentare la dimensione del vuoto interiore, producendo smarrimento, frammentazione e solitudine nella vita della persona.

Dietro la maschera della falsa coscienza individuale e collettiva, nel teatro attuale si utilizzano ancora metodologie di lavoro che fanno esercitare persone ad essere 'come se...' fossero qualcun altro, pensando di poterlo narrare incarnandolo. Un bambino crede alla storia che la mamma racconta, i personaggi prendono vita nella sua immaginazione e il racconto diventa reale, nonostante la mamma continui a fare la mamma. Così come per il bambino, il personaggio nasce nelle teste del pubblico, che necessita di costruirsi un sistema interpretativo che dia senso all'azione dell'attore/narratore. L'attore può lavorare su se stesso, fedele a se stesso, al servizio di una narrazione che si compie nelle menti in platea. I personaggi si costruiscono in luoghi non abitati da attori, non pertinenti al lavoro dell'attore: il personaggio è il mestiere dello spettatore. Occorre alimentare la cultura di un corpo sincero, che sveli la sua poetica autenticità dell'essere, capace di raccontare con emozioni incarnate, e non mentalmente ipotizzate.

È questa la strada percorsa con 'Gli amici di Luca'.

"Penso che ci sia un bisogno urgente di un luogo dove non ci nascondiamo e siamo semplicemente come siamo, in tutti i sensi possibili della parola" (Grotowski 2006: 68). "Quello che importa non è come assicurarsi l'approvazione dello spettatore. Non si deve cercare l'approvazione dello spettatore, ma accettarsi [...]. Cosa vuol dire non nascondersi? Semplicemente essere interi - sono come sono - allora la nostra esperienza e la nostra vita si aprono" (Grotowski 2006: 70).

E' sufficiente essere quello che si è, basta esserlo. "La formazione dell'attore è la formazione dell'uomo [...], si tratta di formare un uomo nuovo, capace di essere compiutamente se stesso e di esprimersi superando gli ostacoli che all'espressione oppongono le abitudini e i divieti della società" (Molinari in Savarese - Brunetto 2004: 44).



L'equilibrio tra esperire ed esprimere è l'elemento centrale del lavoro su di sé che il teatro può offrire, come esperienza trasformativa. Ciò che interessa è il vissuto corporeo fatto di sensazioni corporee, schemi corporei, immagine corporea, affetti: teatro come luogo dove ripristinare una libera funzione espressiva e una concomitanza, o maggiore sovrapponibilità, tra identità esperita ed identità espressa. Quello che noi possiamo dare al teatro è mostrare che l'autenticità, la sincerità, la reale identità di attori disabili produce, in situazione di rappresentazione, una comunicazione convincente che può farsi poetica. Possiamo insinuare il dubbio che il lavoro sulle verità personali, sul ri-conoscimento di se stessi, come obiettivo pedagogico, esplicito o implicito, sia una tappa per tendere alla credibilità e all'estetica della narrazione, obiettivi sempre espliciti in teatro. Gli attori non-attori della Compagnia Gli amici di Luca, interpreti di se stessi, incapaci di enfasi didascalica, obbligati a ri-conoscersi dopo l'esperienza traumatica, tesaurizzando l'esperienza del dolore mostrano verità che si fanno racconto. Un potenziale poetico dovuto all'inconfutabilità della condizione vera, della disabilità, che come la fatica e il dolore è incapace di falsità, menzogna e finzione. In un mondo sempre più affascinato dall'illusione che successo, bellezza, denaro e potere possano essere regno di felicità, abbiamo bisogno di risvegliare il valore della semplicità e del mostrare come le verità di qualsiasi corpo siano dignità, e potenzialmente poesia e bellezza.

Il teatro è uno solo, da frequentare per un tempo che si auspica proficuo, luogo che da sempre nutre l'ambizione di contribuire all'ordine sociale, diffondere precetti, far nascere buoni quesiti, per una realtà migliore. Ma ancor prima di questi importanti obiettivi credo sia nostro compito formare persone vere, consolidare autenticità e identità reali da rendere eventualmente, in forma poetica, al servizio della situazione di rappresentazione.

*In televisione si vede piccolo,
al cinema si vede grande,
in teatro si vede vero.*
bambino anonimo



Bibliografia

GROTOWSKI, J.

1970 *Per un teatro povero*, Mario Bulzoni Editore, Roma.

GROTOWSKI, J.

2006 *Holiday e Teatro delle fonti*, La Casa Usher, Firenze.

LOWEN, A.

1968 *Amore e orgasmo*, Universale Economica Feltrinelli, Milano.

MORENO, J.L.

2006 *Teatro della spontaneità*, in C. Valenti, *Altri teatri - Animazione teatrale e linguaggi della diversità*, Alma Mater Studiorum Bo, Bologna.

MOLINARI, C.

2004 *Le antiche scuole di teatro*, in N. Savarese e C. Brunetto, *Training*, DinoAudino Editore, Roma.

Abstract – IT

Una riflessione sulla necessità di considerare la centralità della persona, il lavoro sull'identità reale, sul ri-conoscimento e maggior conoscenza di se stessi, anche nell'ambito del teatro professionistico e non solo con attori-non attori, in cui lo sguardo pedagogico è imprescindibile. Il dubbio che l'approfondimento delle verità personali, della condizione di un corpo che sia sinceramente se stesso, e non simulacro di un personaggio, entri sempre nel gioco della comunicazione teatrale e della credibilità poetica dell'attore contemporaneo.

Abstract – EN

A reflection about the necessity to consider the centrality of the person, the work on real identity, about re-cognition and best self-knowledge, also in the professional theater and not just with "actors-not actors", in which the pedagogical look is essential. The doubt that the deepening of personal truth, the condition of a body that is truly himself, and no semblance of a character, always enter in the game of the theater communication and in the poetry credibility of the contemporary actor.



STEFANO MASOTTI

Nasce e vive a Bologna; si specializza (2011, S.I.A.B) come PsicoTerapeuta in Analisi Bioenergetica; si Laurea in Psicologia Clinica e di Comunità (2004, UNIPD); frequenta, ricevendo una borsa di studio, il Corso di Alta Formazione per "Operatori di teatro sociale" dell'Università La Cattolica del Sacro Cuore (Mi); si forma e lavora come attore e regista teatrale con Antonio Viganò, Francesca Mazza, Cathy Marchand, Mirko Artuso, HERN Duplan, Rena Mirecka, Enrique Vargas, Carlos Maria Alsina, Luciano Leonesi, Enzo Toma, Gabriele Marchesini, Guido Ferrarini, Matteo Belli, Teri Janette Weikel, Fulvio Ianneo, Giulio Pizzirani, Francesca Mazza, Akemi Yamauchi, ...; si forma in Danza Movimento Terapia, Analisi del movimento Laban-Bartenieff e Kestenberg Movement Profile con Peggy Hacney, Susan Loman, Patrizia Pallaro e Frances LaBarre (ATI); da 12 anni conduce laboratori teatrali con disabili, adolescenti, studenti e attori in formazione mettendo in scena oltre 30 spettacoli; lavora come operatore teatrale con pazienti in fase di coma post-acuta alla Casa dei Risvegli Luca de Nigris di Bologna, realizzando una ricerca che si aggiudica il premio SIMFER 8/2004 per l'innovazione della riabilitazione italiana; Socio fondatore della Soc. Coop. Soc. "PerLuca"; Socio fondatore dell'Associazione NoProfit "Zerofavole"; ha partecipato a progetti di cooperazione internazionale allo sviluppo; si occupa di formazione collaborando con CISL/FIT Bo, Università LaCattolica del Sacro Cuore di Milano, Università di Bologna, Università di Pavia, Teatro Stabile delle Marche, Futura SpA, CadiAi, Ass. Gli Amici di Ale, VolaBo, Scuola di Teatro di Bologna A. Galante Garrone, AUSL Bo.



RECENSIONE

Francesco Remotti, *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp.149

di Gaetano Mangiameli

«L'identità non è uno strumento per spiegare (un *explanans*): non dovrebbe quindi essere fatta entrare nella cassetta degli attrezzi. È invece un oggetto di spiegazione, di analisi, di descrizione, un atteggiamento che va capito nelle sue motivazioni e colto nelle sue implicazioni (un *explanandum*)» (pp. 117-118). È probabilmente questo il passaggio nel quale Francesco Remotti formula nella maniera più sintetica e incisiva la proposta contenuta nel suo ultimo volume, significativamente intitolato *L'ossessione identitaria*: escludere l'identità dal novero degli strumenti concettuali dell'antropologia e avviare una riflessione costruttiva volta a individuare un'attrezzatura adeguata agli scopi analitici delle scienze sociali.

L'analisi critica del concetto di identità non è l'obiettivo principale del volume, per quanto ne occupi una porzione significativa, ma solo il suo punto di partenza. Da un lato, è agevole riscontrare nella storia e nell'attualità numerosi esempi di circostanze in cui il "clima identitario" ha dato luogo a discriminazioni, ingiustizie e violenze. Dall'altro, il pensiero filosofico e quello antropologico non hanno fatto mancare riflessioni sul carattere illusorio dell'identità. Nonostante questo, gli antropologi continuano a farvi ampio ricorso, come Remotti sottolinea ripetutamente senza peraltro lesinare elementi di autocritica: in effetti, sembra che il primo bersaglio de *L'ossessione identitaria* sia un altro volume dello stesso autore, quel *Contro l'identità* del 1996 nel quale Remotti, pur mettendo in discussione il concetto di identità, lo dichiarava irrinunciabile.

Quasi quindici anni dopo, l'autore riesamina la questione partendo da una constatazione: per agire nello scenario del mondo odierno, sembra inevitabile fare uso della parola 'identità' (p. IX). Apparentemente, l'antropologia può entrare nel dibattito solo accettandone i termini e dunque utilizzando il concetto di identità. Così facendo, però, ci si sforza, forse vanamente, di impostare una presa di posizione restando all'interno del medesimo orizzonte discorsivo che si vuole sottoporre a critica, con l'effetto di depotenziare la critica stessa. Su questo punto Remotti è estremamente chiaro: «non è nell'aderire al mondo qual è, ma è nel contrastarlo [...] che l'antropologo da sempre affina i suoi strumenti di analisi e di critica costruttiva» (p. 141). Tale azione di contrasto deve avere



immediatamente a che fare con il “clima identitario” o, in altre parole, con quel predominio dell’identità che farebbe «riemergere un orientamento di pensiero verso ciò che si ritiene essere per noi “sostanza” o “essenza”» (p. 111), e dunque verso la fallacia dell’identità. Sfidando le certezze del discorso quotidiano sull’identità, Remotti afferma che essa va lasciata nel luogo che le compete, cioè al di là dell’esperienza umana. L’identità non è reale, mentre sono reali gli sforzi umani volti a «ottenere effetti di unificazione e stabilizzazione» (p. XXII). A questo proposito, il volume contiene la proposta di una distinzione tra le richieste di riconoscimento di tipo identitario e quelle di tipo non identitario: «l’identità trova posto tra le richieste di riconoscimento; e tuttavia, non ogni richiesta di riconoscimento è identitaria» (p. 124). Se all’antropologia spetta il compito di denunciare la confusione tra le due categorie di richieste di riconoscimento, e se questo compito va assolto evitando di riprodurre le precondizioni che favoriscono tale confusione, la denuncia non può passare attraverso l’uso dell’identità “tra virgolette”, cioè facendo accompagnare la parola ‘identità’ da aggettivi quali ‘labile’, ‘debole’, ‘approssimativa’, volti a edulcorarne l’impatto. Per Remotti non basta prendere le distanze dal concetto di identità, ma bisogna rinunciare a considerarlo uno strumento esplicativo.

L’autore non si illude che questa operazione sia di facile realizzazione. Piuttosto, egli sottolinea l’urgenza di avviare un lavoro volto a reperire gli strumenti concettuali utili a spiegare l’ossessione identitaria. La proposta che occupa l’ultimo capitolo, a ben vedere, non è che un primo tentativo di mostrare un possibile percorso, attraverso la nozione di impoverimento culturale. L’uso del concetto di identità sarebbe una risposta all’impoverimento culturale indotto dal capitalismo globale (p. 139). Si tratterebbe di una risposta povera, appunto, a causa del prevalere della logica delle entità sulla logica delle relazioni (e a questo proposito, di contro, risulta quanto mai opportuno il riferimento di Remotti ai sistemi complessi, pp. 43-45).

Non si tratta tanto di stabilire se la parola ‘identità’ possa essere pronunciata senza incorrere in questa sorta di “avvelenamento” paventato da Remotti, ma di accettare o meno l’idea secondo cui l’identità non serve a spiegare, ma va semmai spiegata. Se le cose stanno così, gli antropologi devono lavorare per «dotarsi di strumenti appropriati» (p. 118) e non accontentarsi di usare gli strumenti disponibili attualmente né rassegnarsi a contemplare l’impasse (ammesso che questa condizione sia riconosciuta come tale). Gli antropologi sono disposti a impegnarsi in questa attività



creativa? Sono pronti a tracciare un bilancio e a riconoscerne le eventuali implicazioni per il lavoro futuro? Il sapere dell'antropologia è cumulativo? Sembra che siano questi i quesiti che Francesco Remotti pone alla comunità scientifica di cui fa parte.



RECENSIONE

Roberto Alonge, *Goldoni Libertino. Eros, violenza, morte*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp.152

di Paola Bignami

Bisogna ammettere che la grandezza di alcuni dei nostri maggiori studiosi di teatro si esplicita, recentemente, nella stesura di saggi, divertenti come romanzi. Si pensi, per fare un esempio calzante, al libro su Arlecchino di Siro Ferrone [*Arlecchino, Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, 2006], e al nuovo *Goldoni Libertino* [*Eros, violenza, morte*, Laterza, 2010] di Roberto Alonge che è uno degli scritti più piacevoli che si possano leggere senza, per questo, perdere lo scopo di ritrovare o di imparare, secondo i casi e l'età del lettore, notizie e competenze sullo scrittore veneto e sulla sua drammaturgia. Coloro che preferiscono lo studio dello spettacolo in scena, vi troveranno un'interessante e inconsueta lettura di alcune tra le messinscene più famose e più accurate del Novecento italiano, le edizioni della *Locandiera* e quella de *L'amante militare* rispettivamente di Visconti e di Ronconi.

Per apprezzare pienamente queste pagine – non è obbligatorio ma consigliabile - che il lettore conosca o approfitti dell'occasione per recuperare il Goldoni borghese [Goldoni, *Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*] pubblicato da Alonge nel 2004, di cui questo è l'ideale *sequel*, come si potrebbe dire di un film di successo. In entrambe le pubblicazioni sono frequenti i rimandi a coloro che hanno, nel passato, studiato il commediografo veneziano, dalle edizioni critiche di Marzia Pieri ai saggi ormai storici di Mario Baratto degli anni cinquanta che fecero da breviario per le regie Strehleriane. Se nella precedente monografia, l'autore tributa riconoscenza ai valori di realismo goldoniano esaltati dalle messe in scena di Mario Missiroli e Giancarlo Cobelli, nelle pagine più recenti, dopo i doverosi elogi rivolti ai grandi Luchino Visconti, Giorgio Strehler, Luca Ronconi e a Massimo Castri, Alonge considera di pari importanza gli incisori settecenteschi, Pasquali e Zatta le cui stampe sono state riedite sotto la cura di Cesare Molinari, in virtù del loro essere fedeli testimoni dell'immaginario visivo coevo. Questi ultimi, appunto, sarebbero capaci di rapportare in giuste dosi la maniera dei comici dell'arte e la riforma goldoniana. Infatti, nell'analisi dei testi, Alonge tende a privilegiare le stesure più antiche rispetto a quelle più vicine a noi – comunemente



riconosciute come ufficiali - in virtù di una serie di maliziosi doppi sensi, di allusioni sessuali, di gesti (perduti ma intuibili in quanto teatralmente usuali, in epoca pregiacobina) che le stesure primitive non censurate consentono di rilevare: e qui sta il divertimento evidente che l'autore si impegna a trasmettere al lettore. Difficile dire quanti i lettori accoglieranno l'invito a sorridere dello storico che si fa critico dell'antico, i più saggi ed i più maturi tra di loro e le *donne di garbo* si allieranno certo, cogliendo come annuncia il sottotitolo, *Eros, violenza, morte* tra le righe di un autore comunemente e banalmente ritenuto lieve e quasi roccocò; i più moralisti e le più femministe ferventi (che le donne non fanno una gran bella figura, secondo le trame più antiche: seduttrici impudiche, caste per opportunismo, rapaci quasi sempre) si arrabbieranno, forse non poco.

Altrettanto consigliabile è confrontare queste pagine con la ricca pubblicistica di Paolo Bosisio su Goldoni [dopo aver pubblicato *Carlo Gozzi e Goldoni : una polemica letteraria con versi inediti e rari*, (1979), nell'anno del centenario ha edito *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento* (1993); oltre ad aver curato nello stesso anno, la mostra e relativo catalogo, in Palazzo Bagatti Valsecchi, 15 dicembre 1993-23 gennaio 1994 su *Goldoni e il Piccolo Teatro, 1947-1993*. Di recente Bosisio è tornato al rapporto Tra Goldoni e Strehler: *Arlecchino e la Commedia dell'arte, 2007*], poiché l'autore fa riferimenti continui ai propri scritti proprio come alla saggistica del collega con il quale sembra aprire una sorta di dibattito – a volte condividendone la posizione critica, altre opponendo una sua inconsueta e perfino opposta interpretazione.

Alla fine di tutto si colloca il panorama, tratteggiato da Alonge, in tono piuttosto positivo, sulla condizione di Goldoni durante gli ultimi anni del suo soggiorno Parigino. Attraverso una lettura dei *Mémoires*, Bosisio vi aveva scorto un drammaturgo, stanco, povero e pudicamente allusivo ad una impossibilità di ritornare in Patria per intuibili condizioni economiche. Alonge, invece, vi trova la dimostrazione di quanto il riconoscimento internazionale finalmente ottenuto dal veneziano in terra francese, fosse importante e, del fatto che tale approvazione fosse così coinvolgente ed appagante da impedirgli di rinunciare alla grande città. La Francia aveva presentato ad uno straniero quale Goldoni a Parigi, all'inizio certamente difficoltà ma alla fine, sapeva offrire innumerevoli opportunità. Un'interpretazione così diversa sulle medesime parole scritte da Goldoni, deriverebbe secondo Alonge, da una diversa età e condizione tra i due critici al momento della lettura dei *Mémoires*: l'occhio di Bosisio era (nel 1993) quello di un aitante quarantenne sprezzante delle



prudenze di un uomo brillante ma appagato rispetto ai piaceri materiali, sebbene insaziabile di godimenti intellettuali e sociali.

Alonge quando scrive il suo secondo libro su Goldoni è studioso affermato e maturo al punto da essere ormai apprezzato in Italia come a Parigi. L'amore per la vitalità della capitale Francese, priva di provincialismi, ricca di abitanti, capace di apprezzare il *merito* anche nei non nativi (argomento attuale e spinoso, dibattuto tra politici, giornalisti e professori relativamente alle carriere nell'università italiana di cui Alonge ha esperienza e competenza pluriennale) trasuda dalle righe alongiane. È del tutto evidente – notiamo noi - un'identificazione che Alonge fa di se stesso con il saggio Goldoni: esule e onusto di riconoscimenti in patria cerca - non per denaro - ma quell'amore a porsi dei traguardi difficili, a cimentarsi in una sfida (verso se stesso più che con altri) che allo studioso torinese non ha mai fatto difetto. Il tutto condito da quella sottile ironia che non gli è mai mancata.



RECENSIONE

Paola Bignami - Charlotte Ossicini, *Il quadridimensionale instabile - Manuale per lo studio del costume teatrale*, Novara, UTET, 2010, pp.183

di Giovanni Azzaroni

Dopo *Storia del costume teatrale: oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società* (2005), la prima storia completa in italiano del costume teatrale, Paola Bignami con il suo nuovo libro ne propone uno studio innovativo postulandone la quadridimensionalità: altezza, larghezza, profondità (ingombro) e temporalità. L'intuizione è preziosa perché consente di collocare il costume sulla scena, di dargli vita, di coglierlo nel momento dell'azione, nel tempo dello spettacolo, che "è quello che vede il vestito divenire costume teatrale" (p. XIV). Con un preciso approccio antropologico, l'attore è definito "persona eccezionale ma non avulsa dall'ambiente" (p. XVI), e pertanto ci si deve chiedere se e quanto l'abito di scena diverga da quello abitualmente portato. E ancora: l'autrice, attingendo alle neuroscienze, suggerisce l'ipotesi che il costume "susciti oltre che emozioni e pensieri anche comportamenti *mirror* nello spettatore" (p. XVIII), con la conseguenza di una doppia influenza comportamentale, il pubblico sull'attore e l'attore (e il costume) sullo spettatore. Sono questi gli affascinanti temi attorno ai quali si articola la ricerca di Paola Bignami, che definisce il costume un pre-testo che trae origine da un coacervo di codici comunicativi, formativi e materiali. Indagando la storia del costume teatrale, giustamente, per temi ed esempi (gli abiti portati in scena da attori e attrici famosi) e non per percorsi cronologici, Bignami parte dal presupposto che un costume sia un abito di scena "mentre è in uso, nel tempo preciso della rappresentazione" (p. 9). Conseguenza diretta di questa impostazione critica è la singolare analogia che si struttura confrontando le rappresentazioni ai balli in maschera in costume storico. Dai numerosi esempi suggeriti si evince che il costume storico è un abito di fantasia perché, pur attingendo a fonti documentarie, può risentire del gusto sia dell'autore che del committente. In teatro il costume è strettamente connesso al tempo in cui il regista ambienta il dramma, che non è sempre quello degli eventi narrati, nella quotidianità diviene preminente la volontà del committente, che spesso richiede un costume che esalti la sua importanza sociale. L'abito storico è quindi una polisemica affermazione di principio che riflette la sensibilità estetica del costumista, il quale, anche se tiene



conto della realtà storica, la reinventa secondo canoni e prospettive personali che affondano le radici nelle sue competenze culturali.

Attualmente il costume nasce “da una perfetta sintonia tra il direttore artistico, lo scenografo, il costumista e il sarto teatrale: una poetica e una pratica di lavoro che contemplano un accordo collegiale seppure sotto il dominio del regista” (p. 19), mentre per molti secoli gli attori andavano in scena scegliendo abiti storicizzati o fantastici, verosimili o consuetudinari. Un esempio illuminante è fornito dalla *mise en scène* della tragedia classica, sulla quale si sono esercitati, nel tempo, registi e costumisti: abbandonati pepi e chitoni rigorosamente bianchi (un tradimento poiché gli eroi e le eroine della tragedia classica indossavano vesti colorate), relegata a pochi esempi la proposta filologica, i costumisti hanno attinto alla fantasia, alla storia rivisitata, al folklore, al ruolo sociale e lavorativo, alla militarizzazione, a materiali poveri e naturali, all'a-temporalità, sino a giungere ad ispirarsi all'Oriente con *Les Atrides* di Ariane Mnouchkine nel 1990 e, per fare solo un esempio tra i tanti proposti da Bignami, all'emblematico *Le Trachinie* di Thierry Salmon del 1998, “che aveva tutte le caratteristiche di un dramma classico in lingua originale, raccontato in modi assoluti (extra-temporale e de-localizzato)” (p. 27).

Fondamentali nella storia del costume teatrale sono stati i primi anni del secolo scorso. Nel 1914, in Francia, Giacomo Balla pubblica il manifesto *Le vêtement masculin futuriste* con il quale propone abiti che cambino forma, con colori dinamici, fosforescenti e aggressivi: a questo proposito, acutamente, Bignami rileva che “sembra evidente la continuità di questi colori con gli attuali colori elettronici” (p. 35); un anno dopo, in Italia, Marinetti pubblica il manifesto *Il vestito antineutrale*, che assume “una forte tendenza irredentista” (p. 35). È futurista l'invenzione della tuta, adottata in teatro da Meyerhold, a Mosca, nel 1922, per la messa in scena di *Le Cocu Magnifique* di Cocteau. La storia dei Ballets Russes, un fondamentale *topos* nella storia della danza e del costume, dal 1909 al 1929, ha testimoniato le più significative esperienze musicali, interpretative, scenografiche e coreografiche. Le travagliate vicende delle scene e dei costumi dei Ballets Russes conseguenti alla fine di quella straordinaria esperienza e culminate nell'acquisizione dei materiali rimasti (originali e/o rifatti), nel 1939, dalla fondazione Russian Ballett Development Company Ltd suggerisce a Bignami una interessante considerazione: “non è corretto estrapolare i costumi teatrali dalla loro pertinenza spettacolare e dal rapporto acquisito e inscindibile col performer in scena” (p. 48).



Gli studi sul costume teatrale - l'invenzione della professione del costumista, datata prima metà dell'Ottocento, è attribuita al drammaturgo inglese James Robinson Planché - devono fondarsi su documenti attendibili "almeno per la comunità teatrale del momento" (p. 50), con la consapevolezza che la *serendipity* può essere una costante. Tra i repertori vanno indicati i cataloghi, le lettere, le fonti letterarie o pittoriche, le incisioni, le stampe, le biografie di attori e di attrici, i trattati, i bozzetti e, epoca più recente, le fotografie, i film e le sartorie teatrali. Intuendo, in un'ottica antropologica, che uno studio oggettivo sul costume si fondi su costanti rilevabili esclusivamente con una ricerca di campo, Paola Bignami ha promosso (e raccontato nel libro) una esperienza nata dalla collaborazione della Fondazione Teatro Comunale di Bologna con l'Università di Bologna, avente per oggetto i costumi depositati nel magazzino del teatro bolognese, e conclusasi con la creazione di un catalogo informatico presso il sito del Dipartimento di Musica e Spettacolo.

Il volume è arricchito da due saggi: il primo di Charlotte Ossicini, coautrice con Paola Bignami del libro, che racconta la ricerca di campo proponendone le strutture metodologiche nella consapevolezza che "il costume teatrale può presentare interesse di studio solo nel momento in cui si fermi il suo ciclo di vita sul palcoscenico" (p. 94); il secondo di Paolo Bonora sul processo relativo all'elaborazione di un sistema informatico per la catalogazione, che formula l'interessante e condivisibile auspicio che i metodi delle discipline umanistiche possano "trovare nella controparte informatica la possibilità di realizzare modelli formalmente attendibili del proprio oggetto di studio" (p. 143).

Valenza scientifica hanno le quattro *Appendici* che corredano il volume: *Glossario minimo informatico* a cura di Paolo Bonora; *Glossario essenziale degli elementi decorativi, sartoriali e merceologici* a cura di Charlotte Ossicini; *Corredo iconografico*; *Scheda Vac* (Vestimenti Antichi e Contemporanei), strumento base della ricerca di campo.