



N.2 - 2011

Indice

ARTICOLI

Alfonso Romaniello.....	1
<i>Ritorno al futuro: memorie, orizzonti e riflessi dell'antropologia - Intervista a Ugo Fabietti</i>	
Giovanni Azzaroni.....	16
<i>Il mare della fertilità - Una analisi antropologica della tetralogia di Mishima Yukio (I parte)</i>	
Franco Sale.....	51
<i>Storia, analisi e valutazioni sui mamuthones (II parte)</i>	
Stefano Masotti.....	75
<i>Il corpo emotivo e poetico: l'insegnamento della Bioenergetica per la formazione dell'attore</i>	
Diana Costa.....	140
<i>I Passiuna tu Christù – Rito e teatro di una cantica popolare della Grecia Salentina</i>	
Mario Dessolis.....	170
<i>Puntualizzazioni sulla maschera dell'Issohadore</i>	
Giada Russo.....	181
<i>Teatro comunitario in Argentina. Trasformazione sociale, memoria collettiva e identità</i>	
Cristian Mautone.....	205
<i>Mthong grol. La liberazione attraverso il vedere nelle danze con Padmasambhava</i>	
Matteo Casari.....	226
<i>Mishima jo ha kyū</i>	

RECENSIONI

Stefano Allovio, <i>Pigmei, europei e altri selvaggi</i>	241
di Luca Jourdan	
Fabio Morotti, <i>Teatro e danza in Cambogia</i>	243
di Matteo Casari	



Claudio Longhi, <i>Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia</i>	246
di Laura Mariani	
Linda Pasina, <i>Takku Ligey: Un cortile nella savana - Il teatro di Mandiaye N'Diaye</i>	252
di Giovanni Azzaroni	
Stefano Casi, <i>Non io nei giorni felici. Beckett, Adriatico e il teatro del desiderio</i>	256
di Giulia Tonucci	

ARTICOLO

Ritorno al futuro: memorie, orizzonti e riflessi dell'antropologia.

Intervista a Ugo Fabietti, di Alfonso Romaniello

Ugo E. M. Fabietti è nato a Milano nel 1950. Dopo gli studi universitari a Milano e Pavia, dove si è laureato nel 1975 in Filosofia teoretica, ha studiato Antropologia all'EHESS di Parigi proseguendo gli studi di Filosofia a Pavia. Le sue ricerche si sono svolte tra i beduini nomadi dell'Arabia Saudita (1978-80), in Iran (1984) e, dal 1986 al 1994, tra gli agricoltori del Baluchistan pakistano. Ha compiuto viaggi di studio in altri paesi del Medio Oriente, dell'Africa settentrionale, equatoriale e australe. I suoi interessi comprendono temi quali i processi di stratificazione sociale, l'identità etnica, la costruzione della memoria, la mimesi nella cultura, nonché argomenti di epistemologia e di storia dell'antropologia. Ha organizzato alcuni convegni internazionali e fa parte del "GRECSA" (*Groupe de recherche sur la construction de l'objet anthropologique*); ha fatto parte della redazione di *Nomadic Peoples*. È stato Professeur Visitant presso l'EHESS di Parigi. Ha diretto per due anni il Dipartimento di Studi Sociali dell'Università di Firenze e per cinque quello di Scienze Umane dell'Università di Milano Bicocca. Professore ordinario di Antropologia culturale, è Presidente della Scuola di Dottorato in Scienze Umane e Coordinatore del Dottorato in "Antropologia della contemporaneità", con sede entrambi presso l'Università degli Studi di Milano-Bicocca. Dirige l'Annuario "Antropologia".

Tra i suoi lavori:

Il popolo del deserto. I beduini Shammar del Gran Nefud, Arabia Saudita, Laterza Bari 1984.

Storia dell'antropologia, Zanichelli, Bologna 2011 (3a ed.) pp.315.

Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione, Laterza, Roma 1999.

Culture in bilico, Antropologia del Medio Oriente, Bruno Mondadori, Milano 2011 (2a ed.).

Elementi di Antropologia culturale, Mondadori Università, Milano 2010 (2° ed.).

Ethnography on the frontier. Space, Memory and Society in Southern Balochistan, Peter Lang, Zurich 2011.

Con F. Remotti ha curato il *Dizionario di Antropologia*, Zanichelli 1997.

D - In "Esotismo e Alterità", Francis Affergan scriveva che "il compito dell'antropologia dovrebbe essere quello di porre le condizioni di un sapere dello sguardo anziché di tentare di studiare l'oggetto". A chi non sapesse nulla di antropologia, come definirebbe la sua professione?

R - Francis Affergan, con le sue parole, coglie un tema che è stato molto dibattuto soprattutto negli ultimi trent'anni in antropologia, ovvero una revisione critica e continua delle categorie interpretative con le quali noi leggiamo le esperienze culturali altre. In questa espressione troviamo quindi il condensato di quella che è la grande questione metodologica: gli altri sono degli oggetti,



dei fossili in una teca di un museo?...O sono piuttosto i produttori di significati autonomi che hanno quindi un ritorno ermeneutico sull'azione del soggetto, come potrebbe dire Geertz nella sua visione della cultura. In parole povere, noi oltre che studiare criticamente le nostre categorie, come avrebbe detto Ernesto De Martino, dobbiamo porci anche un altro problema che è quello di sapere quanto lo sguardo dell'altro incida sul nostro modo di comprenderlo.

È molto difficile spiegare cosa sia l'antropologia ad un profano, in quanto si finisce sempre per dare delle definizioni sostanziali: una volta si poteva dire con grande tranquillità che l'antropologia era lo studio delle società primitive, poi è diventato lo studio delle società altre, poi lo studio delle società esotiche e poi ancora lo studio dell'inconscio strutturale... Oggi personalmente tendo molto ad accentuare l'elemento critico della disciplina, ovvero, facendo tesoro della strumentazione teorica che la disciplina è venuta accumulando, discutendo, ri-discutendo e correggendo nel corso della sua storia, *l'antropologia deve fornire gli strumenti critici per una lettura della realtà contemporanea*. Ciò significa adottare nel nostro stile di ragionamento tutti quei metodi o punti di vista che sono stati tipici dell'antropologia. Ne enuncio un paio. Innanzitutto il principio fondamentale di quello che in filosofia si chiama *epoché* ovvero la sospensione del giudizio di fronte a qualunque manifestazione culturale che ci colpisce. Noi dobbiamo assumere un atteggiamento critico di cautela che consiste nell'astenerci dal proiettare le nostre categorie immediatamente familiari su ciò che ci sta davanti per interpretarlo. Successivamente adottare un atteggiamento metodologicamente relativista, dico metodologicamente per sgombrare il campo da ogni equivoco in quanto si ritiene che il relativismo sia in realtà un modo per, come diceva Gellner, "*fare quattro chiacchiere con tutti e poi andarsene ognuno a casa propria*".

Il relativismo è invece il tentativo di considerare metodologicamente l'espressione culturale altra in un contesto di senso in maniera tale da poterla comprendere. L'antropologia poi, proprio perché ha questa vocazione universalista, in quanto sicuramente figlia dell'Illuminismo e forse anche di un più lontano Umanesimo, deve cercare di estendere questa sua capacità critica al di fuori dell'accademia e cercare di pronunciarsi tutte le volte che sia possibile o che le sia in qualche modo consentito, perché poi alla fine bisogna essere anche in grado di saper prendere la parola. Deve denunciare, ovunque trovi nel mondo, le ingiustizie e le sperequazioni, laddove colga disparità e diseguaglianze che in qualche modo avviliscano in maniera palese la dignità umana.

D - Un'antropologia applicata?

R - Antropologia applicata è un termine molto ampio perché con esso si intende anche la partecipazione attiva ai cosiddetti progetti di sviluppo e in questo caso si può mettere a disposizione una conoscenza analitica di una certa realtà socio-culturale e poi abbandonare questa conoscenza alle scelte di coloro che gestiscono tali progetti oppure vagliare questi progetti in maniera critica in modo che la progettazione non espropri, diciamo così, i soggetti interessati da quelle che sono le loro vere esigenze o le loro vere possibilità di intervento. È un compito molto delicato questo, non facile da portare avanti, in quanto, come è noto, coloro che chiedono la collaborazione dell'antropologia spesso la chiedono per sentirsi fortificati e rassicurati nel progetto che sono intenzionati a sviluppare...

D - Un problema di committenza?

R - Certamente è un problema di committenza. Io personalmente ho avuto a che fare con una cosa del genere e da allora ho deciso che non avrei mai più partecipato...(ride)

D - Nel suo libro *Antropologia Culturale. Esperienza e Interpretazione*, il primo capitolo è intitolato *Viaggiare*, a sottolineare come le radici dell'antropologo vadano ricercate anche nel viaggiatore. Siamo di fronte all'antropologo come "viaggiatore addestrato"?

R - In un certo senso l'antropologo rimane un viaggiatore addestrato anche se oggi tutti viaggiano; si viaggia sia realmente che virtualmente. In un tale contesto l'antropologo rimane una figura che, paradossalmente, restando a casa sua, può viaggiare come viaggiano tanti altri, ma nello stesso tempo può portare il suo contributo critico e di sapere disciplinare che non è qualcosa che sta in un vuoto pneumatico, ma qualcosa che è fondato sulle esperienze personali di incontro di diversità culturali, diversità umane. Il viaggio è tanto una realtà concreta, da cui appunto l'antropologia nasce, quanto una metafora che rimanda all'attraversamento di esperienze culturali altre.

D - Antropologia e ricerca sembrano, nella storia della disciplina, essere diventati sinonimi. Quando ad André Gide, nel suo *Voyage au Congo* gli si chiede "*Che cosa va a cercare laggiù*" lui replica saggiamente "*Aspetto di essere lì per saperlo*". Professore, cos'è il campo e come l'ha vissuto nelle

sue esperienze di ricerca? Ci racconta la sua prima esperienza di ricerca di campo?

R - Il campo è tante cose, naturalmente nella storia della comunità antropologica il campo ha rappresentato quasi un rito di iniziazione. Si diventa antropologi quando si va sul campo. Naturalmente andare sul campo ha un valore relativo, nel senso che si può rimanere sul campo per un tempo lunghissimo e darne un resoconto dettagliatissimo; però questo campo deve essere innanzitutto in qualche modo reso pubblico. Il sapere che nasce da questa esperienza, l'elaborazione intellettuale che una persona può svolgere sulla base di questa sua esperienza deve diventare un fatto pubblico, altrimenti rimane un fatto privato. Andare sul campo è una bellissima esperienza o bruttissima esperienza, perché come si sa non tutti i campi sono esaltanti. Tuttavia se non diventa un fatto pubblico non diventerà mai antropologia, nel senso classico del termine. La battuta di Gide si attaglia a tanti aspetti all'esperienza dell'antropologo, perché se è vero che spesso gli antropologi si preparano per il campo, e questo succede oggi molto meno che in passato, a volte le condizioni di instabilità dei campi sui quali si fa ricerca, soprattutto in territori extra-europei, fanno sì che diventa difficile poter sapere se la preparazione può trovare le condizioni di applicazione. Il campo è in effetti un luogo che è stato molto idealizzato dagli antropologi, come un luogo ideale in cui si sbarca e poi si sta altrove come "si sta a casa propria", ovvero un ambiente sicuro dove si instaurano delle relazioni amichevoli e tutto scorre felicemente in questo dialogo con l'alterità culturale. In realtà, il campo è un contesto molto diverso, almeno dal momento in cui è caduta la protezione coloniale incarnata dall'immagine dell'etnologo che intervista il nativo sulla veranda del bungalow del governatore. Mutate le condizioni, il campo è diventato un'area attraversata da una miriade di forze che si incrociano, che contrastano, che colludono a volte e che fanno sì che l'antropologo si trovi al centro di una rete di aspettative o di rifiuti che contribuiscono a complicare enormemente il suo lavoro di ricerca. Quindi il campo non è un vuoto assoluto dove l'antropologo è libero di muoversi a suo piacimento, ma è uno spazio sicuramente sempre negoziato tra gli antropologi e gli interlocutori, dove spesso i ricercatori si trovano costretti a prendere vie che almeno all'inizio nelle loro intenzioni non avrebbero voluto o potuto, in via teorica, prendere. Non è detto che poi queste vie di fronte alle quali l'antropologo si trova costretto, come ad esempio direzioni di ricerca, temi su cui è possibile indagare piuttosto che altri, ecc. si risolvano in maniera negativa. Sono numerosi i casi di antropologi che hanno raccontato di come inizialmente

le loro esperienze negative si siano poi tradotte nella possibilità di approfondire temi invece molto interessanti che non si sarebbero mai aspettati di poter o voler approfondire.

D - Come ricorda la sua prima esperienza di campo?

R - Con gli occhi di trent'anni dopo la ricordo come un'esperienza per un verso entusiasmante, per un altro di grande fatica mentale e per un altro ancora come un'esperienza affrontata in maniera abbastanza ingenua. Il livello di consapevolezza che un ricercatore ha, non solo nella prima esperienza sul campo - ma l'età in cui di solito si fanno queste cose -, ovviamente è molto inferiore a quello che si può elaborare nel corso degli anni successivi continuando a praticare la stessa disciplina. E quindi, se posso dire, la mia prima ricerca sul campo in Arabia Saudita che vedo, ripeto, come un bellissimo ricordo e allo stesso tempo come un'esperienza faticosa e anche ingenua per certi aspetti, è stata una ricerca sul campo diversa da quella di sette/otto anni dopo, che affrontai in Baluchistan. Quest'ultima fu affrontata con ben altra consapevolezza. Anche se riconosco che, con gli occhi di oggi, anche il mio campo in Baluchistan ebbe le sue ingenuità che di sicuro non avrei oggi (ride). Ma questo fa parte della crescita intellettuale di un docente di antropologia.

D - Con l'esperienza accumulata in tutti questi anni, se dovesse partire oggi per il campo cosa cambierebbe?

R - Cambierebbero molte cose. Innanzitutto, e questo lo raccomando a tutti coloro che aspirano ad intraprendere questo tipo di percorso, mi concentrerei sullo studio della lingua, la quale è una chiave fondamentale che consente non solo una comprensione oggettiva dei fenomeni, dei dialoghi, ma consente anche la possibilità di instaurare una forma di confidenza che è infinitamente superiore rispetto a quella che si può instaurare magari parlando lingue veicolari o conoscendo abbastanza poco la lingua locale. Attenzione però, perché in alcuni contesti politicamente sensibili, come quelli che ho affrontato nel corso delle mie vicende etnografiche, conoscere bene una lingua suscita anche dei sospetti, e i sospetti si riducono poi sempre a quello, che l'antropologo possa essere una spia. Questo sospetto può venire sia dai locali, coloro che si vogliono studiare, sia da parte delle autorità che rilasciano i permessi. Questo perché i locali possono pensare che la figura dell'antropologo sia un emissario del governo centrale, oppure succede che il governo centrale

possa pensare che l'antropologo sia o un emissario delle potenze straniere, interessate a sobillare i locali contro il governo centrale stesso, oppure che sia un personaggio estremamente ambiguo arrivato per sollecitare uno spirito indipendentista o autonomista di popolazioni che hanno già problemi con il governo centrale.

D - Da ciò si evince che sono molte le forze e le dinamiche in gioco con cui l'antropologo deve "giocare" per attestare la sua autorità di studioso.

R - Infatti diversamente da quello che accadeva in passato ovvero negli anni tra la fine dell'800 e gli anni 1950, gran parte del lavoro iniziale di campo è dedicato alla negoziazione della propria posizione sul campo. Quando si arriva sul campo bisogna costruirsi una rappresentazione di sé che sia accettabile tanto da parte delle autorità, quanto da parte di coloro con cui poi si interloquisce. Naturalmente questa rappresentazione di sé non deve essere lontana da quelli che sono realmente i nostri scopi, però è una cosa da raggiungere, cioè non è data per scontata perché nessuno o quasi dei nostri interlocutori ha in mente che cosa sia studiare, come diciamo noi ingenuamente, la cultura di un popolo, di una comunità. Le domande che mi facevano i Beluchi del Pakistan Meridionale, presso i quali feci la mia seconda ricerca significativa, erano: Chi sei? Da dove vieni? Ma anche: chi ti paga per fare questo (all'inizio incomprensibile) mestiere?

D - Essendo una ricerca di campo finalizzata il più delle volte alla pubblicazione di un elaborato scritto e alla conseguente divulgazione delle nuove conoscenze acquisite, dall'alto delle Sua esperienza di ricercatore, riesce a definire, qualora esista, il limite, il confine tra un'esperienza antropologica e un'esperienza personale?

R - Qui siamo su un terreno estremamente fluido, difficilmente definibile. Penso che se si potesse idealmente costruire un filtro tra esperienza antropologica e personale, direi che dell'esperienza personale deve passare, nell'esperienza antropologica, tutto ciò che dell'esperienza personale in qualche modo si ritiene abbia condizionato o determinato la comprensione di ciò che è successo sul campo. Certo, qui il confine è molto labile e scivoloso perché si potrebbe molto facilmente tagliar fuori l'esperienza personale dall'esperienza antropologica, e questa è una scelta che è stata praticata da tutta quell'antropologia che ha creduto di poter costruire un sapere oggettivo

dell'alterità, oppure in cui certi temi, come la dimensione dialogica tra gli interlocutori sul campo, non era poi così fondamentale per il risultato finale. Da un certo momento in avanti si è scoperto, o meglio, accettata, l'idea che anche l'esperienza personale dovesse rientrare, dovesse essere esplicitata nel resoconto etnografico. Spesso però si è un po' ecceduto direi, soprattutto dopo che l'ondata ermeneutico-interpretativa si era un poco volgarizzata nella comunità antropologica. Forse gli antropologi, come diceva Marshall Shalins, *hanno cominciato a parlare un po' troppo di se stessi e meno degli altri*. Ripeto, il confine è davvero molto sottile tra i due livelli, tuttavia credo che dell'esperienza personale debba confluire nell'esperienza antropologica ciò che soggettivamente l'antropologo ritiene che sia stato importante per la costruzione della sua rappresentazione dell'alterità. Quindi è ancora un fatto in larga misura di scelta personale. La prerogativa del nostro mestiere, che spesso non ci fa vedere di buon occhio dalle amministrazioni universitarie o dai nuclei di valutazione, è *che si tratta di un mestiere profondamente solitario*. Non possiamo mettere in piedi équipe che raccolgano dati sul campo per poi trasferirli in un centro dove elaborarli; non abbiamo grandi statistiche da esibire. Insomma siamo veramente lasciati alla nostra libertà di giudizio e di movimento (per quanta se ne può avere coi fondi a disposizione per la ricerca). E anche questo è un grande vantaggio (*ride*).

D - Dal punto di vista storico, la nascita dell'antropologia è legata alle vicende del colonialismo, tanto da essere stata definita come "ancella del colonialismo". Oggi, generalizzando un poco i termini, c'è molta più consapevolezza anche in chi viene "studiato". Com'è cambiata l'antropologia quando sono entrati in scena studiosi provenienti da contesti culturali completamente differenti a quelli su cui l'antropologia ha costruito il suo sapere?

R - Il fatto che studiosi provenienti da Paesi o continenti diversi da quelli in cui tradizionalmente si sono sviluppati gli studi antropologici siano diventati essi stessi antropologi ha contribuito sicuramente a quella che è stata chiamata "*la crisi della rappresentazione etnografica*", e fa parte di un movimento, di un flusso, di un rivolgimento storico che ha interessato la disciplina e che ha accompagnato la nascita di un movimento critico in seno all'antropologia. Tutto ciò ha portato, attraverso discipline o, sarebbe meglio dire, campi di discussione intellettuale come gli studi culturali e gli studi post-coloniali, ad un ulteriore ripensamento delle categorie classiche con cui

L'antropologia si era accostata alle problematiche della conoscenza delle culture altre. Questo è uno degli elementi di quella crisi della rappresentazione etnografica, come è stata chiamata nella seconda metà degli anni '80 da due antropologi americani, Marcus e Fischer i quali si posero proprio il problema di valutare il ruolo che l'antropologia poteva avere sul finire del XX secolo, quando le condizioni di praticabilità della disciplina, ma anche la ricettività del pubblico, era cambiata in relazione a certi problemi anche per la presa di parola di soggetti che fino a quel momento erano stati solo oggetti di studio e che ora diventavano invece interlocutori dell'Occidente sul piano sia intellettuale che politico.

D - Una crisi ma, allo stesso tempo, un arricchimento non indifferente.

R - Un arricchimento non indifferente, una perdita sicuramente di alcune sicurezze, e questo va detto per sottolineare ancora una volta come è strutturata l'accademia in Occidente. Quindi anche il rischio di una perdita di un'autorità scientifica di fronte all'*establishment* politico-amministrativo della ricerca così come viene "normalmente" intesa.

D - L'impressione che si ha è che l'antropologia sia un sapere di nicchia rinchiuso nelle mura accademiche. Non le sembra un paradosso il fatto che la vocazione dell'antropologia sia uscire nel mondo, ma in realtà si chiude poi nel suo mondo, quello accademico? Come può l'antropologia arrivare tra la gente senza cadere nel senso comune?

R - Questo è un problema di grande rilievo, un po' lo è sempre stato, ma lo è soprattutto oggi, da quando ormai l'antropologia non detiene più il monopolio del discorso sulle culture altre. Voglio dire che da alcuni decenni altri soggetti hanno preso la parola sulla cultura, cioè producono in maniera relativamente autonoma rappresentazioni della cultura propria e altrui. Stiamo parlando dei *media*, delle agenzie internazionali, delle associazioni di difesa dei diritti dei popoli nativi, degli operatori turistici, delle ONG, del cinema, tutti soggetti che a modo loro fanno un discorso sull'alterità culturale e producono continuamente delle rappresentazioni. Pertanto l'antropologia, che certamente non è questo, ma è anche questo, si trova spiazzata perché come sempre accade quando il sistema di riproduzione delle informazioni dipende dai *media* - che sono passati nel giro di pochi decenni dalla carta stampata alla dimensione elettronica - che hanno una grande efficacia

comunicativa ma anche un grande difetto, *quello di ridurre e a-problematizzare gli oggetti del proprio discorso*. Quindi, paradossalmente, tutte quelle complessità che l'antropologia cerca di illustrare, studiare, approfondire, sfumare, i *media* le compattano, le essenzializzano, le riducono, le reificano. Per esempio ormai quasi tutti sanno chi siano i Dogon del Mali perché abbiamo agenzie turistiche che con i loro depliant portano i turisti a visitare queste popolazioni. Non parliamo poi delle isole Hawaii o della Polinesia, insomma siamo di fronte ad una situazione in cui obiettivamente sembra che all'antropologia sia sottratto l'oggetto e anche il discorso sull'oggetto. Lei non sa quanta fatica faccia un professore a spiegare agli studenti del primo anno cosa sia l'antropologia, perché in fondo oramai le culture altre le abbiamo sotto gli occhi, ci sono i documentari, spesso fatti anche abbastanza bene, servizi giornalistici, le rubriche, le pubblicità televisive, perfino i *reality* sono ambientati in un ambiente esotico. Addirittura alcuni *format* in paesi diversi dall'Italia, prevedono proprio la trasmissione di programmi in cui si vede la famiglia europea o comunque americana che va a vivere per una settimana tra popolazioni indigene... Questa non è antropologia, la quale però, grazie a ciò, non può più contare su quell'effetto di spiazzamento per far sì che il pubblico a cui si rivolge possa ancora porsi domande chiave come, ad esempio: siamo sicuri di essere noi il centro del mondo? Non sarà che siamo solo uno dei tanti esempi di umanità? Ecco, questo oggi non è più possibile perché è acquisito.

D - In questo contesto dove tutti hanno il diritto di rappresentare gli altri, qual è il margine d'azione che rimane all'antropologia?

R - Naturalmente bisogna ricordare che l'antropologia è un sapere accademico, nel senso che ha le sue metodologie, le sue teorie, discussioni, prove e controprove da discutere. E questo non è che si possa fare al bar. Però l'antropologia sicuramente ha il compito di uscire dall'accademia. Tuttavia le sue possibilità di manovra sono limitate perché l'antropologia si scontra con quelle che sono le condizioni socio-politiche entro cui gli antropologi vivono. Se gli interlocutori, gli amministratori, i politici fossero sensibili al discorso dell'antropologia probabilmente oggi avremmo molti antropologi impegnati in un settore di grandissima rilevanza come quello dell'immigrazione. Ma non è così! Sembra incredibile quando poi veniamo a sapere che tra 40 anni il 20% della popolazione europea sarà costituito da immigrati. Quindi l'antropologia sconta, come tutti i saperi, il suo rapporto con la

politica, e forse è oggi quello che lo sconta più di tutti gli altri.

D - Indirettamente ha già risposto ad una questione che volevo sottoporle e che ci riporta in un certo senso a casa nostra. Quale ruolo occupa e che incidenza ha l'antropologia nella società civile italiana? E nello specifico quale è il compito dell'antropologia davanti al decadere di riti e cerimonie in casa nostra?

R - Perché parla di decadenza?

D - Nello specifico mi riferivo alle due esperienze di ricerca alle quali ho partecipato con il gruppo dell'Università di Bologna, in Sardegna nel 2007 e in Puglia nel 2009 per studiare i riti della Settimana Santa. E parlo di decadenza in quanto abbiamo dedicato parte del lavoro all'incontro con i giovani del posto, attestandone un generale disinteresse e disinformazione su ciò che paradossalmente appartiene loro in quanto si tratta della loro cultura, prospettando, per certi versi, la fine di tali rituali. Probabilmente sarebbe meglio parlare di semplice trasformazione.

R - Sicuramente il mondo negli ultimi 50 anni è cambiato enormemente, però se alcuni rituali hanno radici profonde, ad esempio medievali, è chiaro che in quell'epoca rappresentavano una cosa, nel Rinascimento ne rappresentavano un'altra ed oggi ne rappresentano un'altra ancora. Questo per dire semplicemente che le società cambiano e *quello che noi antropologi dobbiamo fare è studiare questi cambiamenti*. L'antropologia non perde la sua ispirazione fondamentale ovvero quella di comprendere l'agire umano nella sua variabilità culturale. Non cambierà mai come vocazione, rimarrà sempre. Certo cadranno, come sono già cadute, molte di quelle rappresentazioni che hanno fatto all'origine la fortuna dell'antropologia, ma si pensi cos'era il Mondo prima della scoperta dell'America o nel '500, '600 e così via. Certamente oggi di fronte alla globalizzazione tutto questo cambiamento ha avuto un'accelerazione, ma ciò non coincide con la cessazione dell'elaborazione culturale da parte delle società umane.

D - Accennavo a questo discorso in quanto studiando in casa nostra cambiano totalmente le metodologie di approccio, anche perché ci ritroviamo di fronte persone che tendenzialmente sono consapevoli di cosa sia l'antropologia. Ciò mette sul tavolo un argomento interessante legato al discorso dell'identità, laddove, come nelle nostre esperienze di ricerca di campo, il resoconto

etnografico viene direttamente fruito da chi è stato l'oggetto di studio stesso, creando una sorta di processo autoriflessivo.

R - Questo è stato uno dei grandi temi dibattuti nel famoso libro *Scrivere le culture* di Clifford e Marcus, dove in particolare spicca il saggio di Talal Asad, che discute proprio dell'autorità etnografica, di come i prodotti dell'etnografo possano indurre in coloro che li leggono, che allo stesso tempo sono stati anche l'oggetto di studio, un moto di rifiuto - sentirsi "etnografati" spesso non è il massimo - oppure viceversa, un'assimilazione di ciò che l'antropologo scrive e quindi la presa d'atto della sua autorità, autorità del testo s'intende, che può anche essere "sbagliata" ma che viene comunque considerata "vera". Oggi in un mondo fatto di Stati, di confini, di diritti, di riconoscimenti ecc., si cerca nei testi degli etnografi il fondamento della propria identità e quindi l'autorità del proprio diritto di esistere in quanto tali. Asad fa questo discorso che ha a che vedere con quanto la scrittura etnografica possa incidere poi di ritorno nel modificare la concezione che i locali hanno del sé. Nel rivedersi, nel rileggersi ci si può ritrovare oppure no, quindi siamo di fronte a casi in cui un osservatore esterno getta il sasso nello stagno e suscita un dibattito, il quale può anche essere proficuo per la comunità, ma può essere anche all'origine di fratture, divisioni, discussioni. Insomma, per tornare ancora una volta al campo, l'antropologo non è mai un soggetto invisibile. Al contrario, l'antropologo è visibilissimo, tanto durante la sua permanenza sul campo quanto in seguito!

D - Ha accennato prima di come sia difficile dire cosa sia l'antropologia anche ad un allievo. Dalla sua posizione di docente, avendo visto tanti giovani attraversare i suoi corsi, come vede il rapporto tra l'antropologia e i giovani? E cosa direbbe ad un giovane che vorrebbe intraprendere questo percorso?

R - Il problema è complesso perché se oggi qualcuno dovesse dirmi "io voglio fare l'antropologo", io risponderei: "Caro o cara, tu non sai a cosa stai andando incontro"!!! Questo per dire che non basta un pezzo di carta per assicurarsi un impiego, come forse, e dico forse, basterebbe ad uno studente di ingegneria o economia. Quindi parto da un presupposto, che poi è la mia esperienza, l'antropologia è un sapere che può essere coltivato solo da chi ha una grande passione per queste cose, se non si ha passione e lo si fa tanto per fare qualcosa è un altro discorso. Chi però si avvia su



questa strada deve anche essere consapevole di quelle che sono le difficoltà che incontrerà, e cioè che obiettivamente l'antropologia di per sé non è qualcosa che dà da mangiare. Io ho laureato centinaia di studenti in antropologia, una piccola parte di questi sono rimasti nell'ambiente accademico, alcuni hanno fatto anche delle carriere sia in Italia che all'estero. Il problema è che intraprendere il nostro percorso vuol dire valutare quello che abbiamo detto in parte prima ovvero chiedersi qual è la ricettività della società nei confronti di un sapere, come quello antropologico, e di persone che si sono rese competenti in questo sapere. È tutto qui il problema!

D - È un problema italiano?

R - Credo italiano più che europeo, sebbene penso che sia da certi punti di vista generalizzato perché ovviamente l'antropologia ha una sua specificità particolare, ma anche perché non ha una storia accademica pari a quella della filosofia o di altre scienze umane, per cui la ricettività istituzionale è molto limitata. Ma questo vale soprattutto per l'Italia.

D - La mia generazione ha il vantaggio di avere a disposizione dei percorsi prettamente antropologici, mentre mi sembra di capire che Lei, e i docenti a Lei coetanei, abbia un'estrazione filosofica o comunque letteraria in senso ampio.

R - Eravamo innanzitutto davvero in pochi, in Italia, a coltivare questi interessi, alcuni poi hanno avuto esperienze di studio all'estero, ma non tutti potevano permetterselo. Quindi quelli che rimanevano o si impantanavano quasi sempre nella ripetitività locale, oppure dovevano per forza di cose intraprendere altre vie, altre carriere. L'antropologia, nonostante ci sia stata una grande apertura nei suoi confronti a livello universitario alla metà degli anni '90 con la riforma Berlinguer (il famoso 3+2 per molti versi nefasto), a differenza di altre scienze umane, non si è a tutt'oggi conquistata il diritto di essere riprodotta a livello di insegnamento liceale. O meglio, l'antropologia è stata inserita nei programmi dei licei di scienze umane a partire dall'anno accademico 2012/2013, ma coloro che si laureano o che si addottorano in antropologia a tutt'oggi non hanno il diritto di andare a insegnarla nei licei perché ad insegnarla è il filosofo, il sociologo, lo psicologo. È evidente la disparità tra la grande diffusione dell'antropologia nei corsi di studio (sebbene in conseguenza degli ultimi provvedimenti ministeriali si corra il rischio di un ritorno alla situazione pre-anni Novanta), e

la mancanza di riconoscimento accademico-istituzionale. Il paradosso sta nel fatto che in molte università presidi e rettori sanno benissimo che l'antropologia costituisce una forte attrattiva per i giovani, per cui, nella logica del mercato, tengono sempre attivato un corso o due. Tuttavia, poiché ritengono che l'antropologia sia un sapere "minore" chiamano a insegnare spesso persone a contratto che non hanno nessuna qualifica, infischiosene del fatto che l'Italia è piena di dottori di ricerca in antropologia che potrebbero essere chiamati a fare quel lavoro.

D - Alla luce degli avvenimenti che attualmente stanno sconvolgendo

l'area del Maghreb, e di cui a noi opinione pubblica giungono notizie attraverso servizi e reportage giornalistici, con quali occhi un antropologo dovrebbe guardare e raccontare queste situazioni?

R - Non è facile dare una risposta perché evidentemente i livelli di informazione, cioè la sostanza dei problemi con cui attualmente si ha a che fare, che vengono presentati dalla stampa, dalla televisione e dalla politica sono problemi su cui gli antropologi (a meno che non siano specialisti di quei paesi) hanno ben poco da dire. Certo, conoscendo magari le singole situazioni - in quanto la Libia non è l'Egitto, l'Egitto non è la Siria, la Siria non è il Bahrein - si potrebbero benissimo fare delle analisi circostanziate. Nel Bahrein, ad esempio, la sollevazione popolare che è stata repressa con la forza, ha rappresentato uno "slancio verso la democrazia", come si è detto che sia stato in paesi come l'Egitto, la Tunisia o la Libia? Oppure era la sollevazione degli Sciiti che da anni sono discriminati nei confronti dei Sunniti pur essendo la maggioranza della popolazione del paese? I Sunniti sono alleati con l'Arabia Saudita e invece gli Sciiti sono appoggiati dall'Iran. Perché appoggiarli in quanto Sciiti? Solo perché sono "i nostri fratelli" Sciiti o perché è un modo di acquisire, da parte dell'Iran, una testa di ponte dall'altra sponda del Golfo? Avrebbe da dire alcune cose l'antropologo, ovviamente previa conoscenza del contesto.

D - Però un antropologo a Lampedusa...

R - Un antropologo a Lampedusa potrebbe cercare pian piano di entrare in dialogo con questi soggetti, farsi spiegare le loro aspettative, le loro speranze, le loro frustrazioni e poi vedere come fare per aiutarli. Ma si tratta di una cosa che non si può fare in tre giorni: *l'antropologia è un sapere lento, nel senso che ha bisogno di tempi lunghi!* Per osservare, dialogare, esprimersi, spiegare...



Ho condotto quest'intervista con la curiosità e l'ingenuità di chi, ancora studente, coltiva con passione l'interesse per questa disciplina. Consapevole della complessità del nostro mondo sempre più piccolo e globalizzato, ho sempre immaginato la figura dell'antropologo come qualcuno che vada in giro per il mondo con una cassetta degli attrezzi la quale si arricchisce di nuovi strumenti ogni qualvolta si incontra la "diversità dell'altro". Il corretto utilizzo degli strumenti acquisiti ci consente non di giudicare, bensì di *comprendere* e orientarci in quella che Ulf Hannerz ha chiamato la "*complessità culturale*". L'intento di questa intervista era quello di trasmettere attraverso la conoscenza e l'esperienza del Prof. Fabietti, un piccolo "kit di strumenti", di nozioni teoriche utili per orientarci nella nostra realtà; non dimenticando che oggi non c'è nulla di più esotico che il nostro vicino di casa!

Bibliografia

AFFERGAN, FRANCIS

1991 *Esotismo e Alterità*, Mursia, Milano

FABIETTI, UGO

1999 *Antropologia Culturale. L'esperienza e L'interpretazione*, Laterza, Roma.

GEERTZ, CLIFFORD J.

1973 *The Interpretation of Cultures*, (trad. it. *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna, 1998.)

GIDE, ANDRÈ

1927 *Voyage au Congo* (trad. it. *Viaggio in Congo*, Einaudi, Torino, 1988)

CLIFFORD, JAMES – MARCUS, GEORGE E.

1986 *Writing culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, (trad. it. *Scrivere le culture*, Meltemi, Roma, 2005)

Abstract – IT

Più che un'intervista, un incontro/discussione con una delle figure più autorevoli dell'antropologia italiana, il Prof. Ugo Fabietti. Le sue parole, oltre che offrirci notevoli spunti di riflessione su cosa sia e come debba orientarsi oggi l'antropologia, ci accompagnano in un percorso dove riemergono le radici stesse della disciplina: il viaggio, l'incontro con l'alterità culturale, l'*epochè*, la ricerca sul campo, il relativismo.

Uno sguardo sui fondamenti teorici della disciplina, ma anche sulle sue prospettive di applicazione, sul suo riconoscimento sociale ed istituzionale. Il Professor Fabietti, presentandoci l'antropologia come "*un mestiere solitario*", ci racconta con passione la ricchezza e gli strumenti che derivano "dall'incontro con l'altro", e lo fa in un condensato di teoria ed esperienza...che è poi l'humus della disciplina stessa.

Abstract – EN

More than an interview, this is a meeting/discussion with one of the most important figures of Italian anthropology, Professor Ugo Fabietti.

His words offer innumerable points of reflection about what anthropology is, and the direction it should take. They also accompany us along a path in which the roots of anthropology themselves re-emerge: travel, encountering cultural otherness, *epochè*, fieldwork and relativism. He provides a look at the theoretical structure of the discipline and also its potential applications, at its social and institutional recognition. Professor Fabietti, presenting anthropology as "solitary knowledge", details with passion the richness and the instruments deriving "from the meeting with the other". He presents it in an essence of theory and experience... which is after all the quintessence of anthropology itself.

ALFONSO ROMANIELLO.

Nasce ad Avellino il 02/01/1986, diplomato nel 2005 presso il Liceo Scientifico "R. D'Aquino", consegue la laurea triennale nel 2008 presso l'Università di Bologna in Lettere e Filosofia, indirizzo Dams-Teatro, con una tesi in Antropologia dello Spettacolo frutto di una ricerca sul campo in Colombia sulle culture dei *campesinos* delle Ande.

Attualmente laureando presso l'Università Milano-Bicocca nel corso di Laurea magistrale in Scienze Etnologiche e Antropologiche, è stato co-autore dei libri *La Settimana Santa di Castelsardo* (a cura di Matteo Casari, CLUEB, Bologna, 2008) e *La Settimana Santa a Mottola* (a cura di Giovanni Azzaroni, CLUEB, Bologna, 2010), entrambi frutto di ricerche sul campo condotte con il gruppo studio guidato dal Prof. Giovanni Azzaroni.



ARTICOLO

Il mare della fertilità

Una analisi antropologica della tetralogia di Mishima Yukio

di Giovanni Azzaroni

Atto primo – *Neve di primavera*

Parte prima

Neve di primavera, pubblicato nel 1969, è il primo romanzo della tetralogia *Il mare della fertilità* - gli altri tre sono *Cavalli in fuga*, 1969, *Il Tempio dell'Alba*, 1970, e *Lo specchio degli inganni*, 1971 -, il capolavoro dello scrittore giapponese, che si snoda in un Giappone caratterizzato sia da una cultura ancestrale sia da una invadente modernità e prelude a quel drammatico 25 novembre 1970 quando Mishima, scritte le ultime parole della tetralogia, si suicidò con l'antico rituale del *seppuku*, "un metodo giapponese di autodistruzione che non ha uguali" che "venne incorporato come parte integrante nella disciplina dei *samurai*, la classe dei guerrieri" (Steward 1968: 9).

Neve di primavera è una narrazione polisemica costruita su opposizioni binarie strutturali, il raffinato e sensibile Kiyooki vs il realistico e dogmatico Honda, l'enigmatica Satoko vs il nevrotico Kiyooki, il cinico e carnale marchese Matsugae vs il debole e indeciso conte Ayakura, la cameriera e mezzana Tadeshina vs il rigido e formale precettore linuma. Le vicende di questi personaggi sono calate in un preciso contesto storico e culturale e per decodificarle sarà proposta una metodologia antropologica, nel tentativo, al tempo stesso, di coglierne le variegata e molteplici sfumature e, nel contempo, anche le interconnessioni con il tessuto ontologico che ne ha favorito il nascere e lo svilupparsi. Il radicamento storico è proposto nelle prime parole del romanzo, evocato da una lezione nella Scuola dei Pari frequentata da Kiyooki e Honda, con l'accento alla guerra russo-giapponese del 1904-1905, che si concluse con il successo del Giappone,

"quantunque considerato insoddisfacente dal popolo giapponese, che si era illuso di poter ottenere assai maggiori vantaggi in cambio degli sforzi compiuti e che espresse il suo risentimento in rivolte che portarono all'imposizione della legge marziale. Per la prima volta,

nella storia moderna, un paese asiatico aveva sconfitto in una guerra totale una grande potenza, assicurandosi così dei vantaggi effettivi e dei simboli di prestigio" (Beasley 1963: 212).

Dall'accento alla guerra discendono due immagini connesse al contesto: la nonna di Kiyooki non utilizza i denari della pensione che il governo le versa per aver perduto due figli in guerra, ma deposita le buste intatte davanti agli altari degli antenati, come atto di omaggio ai propri avi. Della collezione delle fotografie di guerra della nonna, Kiyooki predilige quella intitolata *Cerimonie commemorative dei morti in guerra nelle immediate adiacenze del tempio di Tokuri* e datata 26 giugno 1904, anno trentasettesimo dell'era Meiji, che mostra una moltitudine di soldati attorno a un cenotafio di legno, mentre sullo sfondo "le montagne inclinavano nella bruma", i morbidi declivi "digradavano dolcemente [...] scostandosi dalla vasta pianura", "un filare d'alberi che s'ingrandivano a mano a mano che lo sguardo andava spostandosi verso destra", "sei alberi altissimi, ognuno dei quali recava ulteriore contributo all'armonia generale del paesaggio", "la distesa remota della pianura si accendeva gradatamente in un succedersi di delicate sfumature" (Mishima 1969a: 6-7 *passim*). Il richiamo alla natura è preciso, storia e natura si fondono simbioticamente in un afflato sempre presente nella cultura giapponese, dalla pittura alla musica, alla scultura, al teatro, alla letteratura, alla poesia.

Il richiamo alla tradizione è esplicitato da una "divagazione" che ripropone Kiyooki a tredici anni, con il cranio rasato. Anticamente con il rito del taglio del ciuffo (*maegami*) si segnava il passaggio dalla fanciullezza all'età adulta per un giovane appartenente alla nobiltà (*kuge*) o a una famiglia di *samurai*. Il quarto periodo del kabuki antico è chiamato *yaro kabuki* (*yaro*, uomo brutto, di basso rango), poiché secondo l'estetica del diciassettesimo secolo una testa rasata imbruttiva (Azzaroni 1988). È quindi comprensibile che il bimbetto Kiyooki si vergogni del cranio rasato: il riferimento a una cerimonia tradizionale è evidente anche se non coincidono gli anni del rito. Le sue paure infantili sono connesse a storie di tartarughe feroci, *topoi* ineludibili del buddhismo *zen* e protagonisti di miti e credenze di tutti i paesi: la dea greca Afrodite, appena uscita dall'acqua, è raffigurata con un piede appoggiato su una tartaruga marina, Hermes crea la lira con un carapace di tartaruga; in Cina la tartaruga, con l'unicorno, il drago e la sfinge, è venerata come una delle quattro creature favolose. Il corpo della tartaruga rappresenta l'universo, la terra e la volta celeste. Il suo

carapace, in Cina, messo sul fuoco, veniva utilizzato per trarre auspici augurali. In India la tartaruga è associata a Varuṇa e a Viṣṇu. Nel buddhismo *zen* e nell'immagine popolare "incarna essenzialmente la lentezza, la solidità, la longevità, la pazienza, la resistenza e la costanza" (Morel 2004: 822).

La narrazione ritorna al presente: il diciottenne Kiyooki, che per il marchese Matsugae, suo padre, consacra e fonde "in un amalgama le tradizioni dell'aristocrazia e dei *samurai*, perfetta convergenza dell'antica nobiltà di corte e della nuova aristocrazia" (Mishima 1969a: 12), in realtà detesta la scuola perché "puzza di militarismo" e non capisce perché si debba imitare il generale Nogi, direttore della scuola che frequenta, che si è ucciso per seguire l'imperatore Meiji nella morte. Anche Mishima, per rivendicare la fondamentale importanza del ruolo imperiale, si ucciderà. Il suo unico amico è Honda Shigekumi, serafico, equilibrato, razionale, mentre Kiyooki trae piacere solamente dalla raffinatezza ed è consapevole che la futilità è la stigmata della sua esistenza, irresoluto, una banderuola in balia dei venti, ambisce morire per rinascere a nuove emozioni. In *Neve di primavera*, Mishima affida la sua filosofia a metafore e similitudini: tra queste, splendida, mi pare quella evocata dal moto incontrollato della barca che, una domenica di ottobre del 1912, primo anno dell'era Taishō, i due amici fanno scivolare sulle acque di un laghetto che abbellisce la proprietà dei Matsugae, movimento che richiama la precarietà della vita umana. Questa similitudine ha una doppia valenza, perché la precarietà della vita umana è riverberata anche dalle diversità di carattere dei due giovani.

Un'altra opposizione è istituita dalle famiglie Matsugae e Ayakura, rozza e ricca la prima, raffinata e con mediocri possibilità economiche la seconda. E alla famiglia Ayakura è affidato il giovane Kiyooki perché apprenda le raffinatezze di corte, i giochi di società, il *kemari* (una specie di gioco del calcio molto apprezzato dalla famiglia imperiale) e la composizione di *waka*, breve poesia di trentuno sillabe nel cui codificato mondo "erano gli uomini, e non le donne, gli arbitri finali di ciò che aveva effettivamente valore" (Katō 1987: 139-140). Kiyooki è freddo e distaccato, Satoko, la figlia del conte Ayakura, è calda e appassionata. Questa differenza è palmarmente evidente nell'incontro dei due giovani nel parco della villa Matsugae, durante una passeggiata descritta mirabilmente da Mishima come se si trattasse di un quadro, i colori della natura e le sensazioni dei protagonisti si fondono in un *unicum* comprensibile solo partendo dalla filosofia *zen*, perché "vi deve essere qualcosa

nell'indole giapponese che si armonizza con lo spirito dello *zen*" (Suzuki 1980: 62). Lo spirito dello *zen* trascende la concettualizzazione e afferra lo spirito del mondo nel modo più intimo, il che, a sua volta,

"significa il trascurare sino a un certo grado ogni tecnica. Si può esprimere meglio il concetto affermando che lo *zen* ha in sé qualcosa che sfugge a ogni abilità tecnica organizzata in un sistema, ma che si deve in un certo modo afferrare al fine di giungere a un contatto il più stretto possibile con la Vita, che tutto genera, pervade e rinvigorisce" (Suzuki 1980: 63).

Ne consegue che l'interesse principale per l'arte giapponese è avere un contatto con questa vita, con questo spirito.

In Kiyooki convivono due principi fondanti della filosofia giapponese, il *sabi* e il *wabi*. Il primo concetto (letteralmente, malinconia o solitudine) esalta la bellezza dell'imperfezione accompagnata da un senso di antico e di rozzezza primitiva, ma la solitudine richiama la contemplazione e non apprezza le manifestazioni spettacolari. Un maestro del tè, Fujiwara Sadaiye (1162-1241), così definisce l'elemento artistico che rientra nella composizione del *sabi*: "Mentre mi reco / A questo villaggio di pescatori, / In un tardo giorno d'autunno, / Non vedo fiori in boccio, / Né le foglie sfumate dell'acero" (Fujiwara in Suzuki 1980: 51). Il secondo concetto (letteralmente, povertà, traslato di "non appartenere alla buona società del tempo") significa non dipendere dalle cose del mondo, sentire interiormente la presenza di qualche cosa di massimo valore oltre il tempo e la posizione sociale, essere appagati da una tranquilla mistica contemplazione della natura: l'amore dei Giapponesi per la visione delle rosse foglie degli aceri (*momiji*) che paiono infiammare il paesaggio è sicuramente *wabi*. In *Neve di primavera* la badessa di Gesshu è accompagnata ad ammirare gli aceri nella proprietà del marchese Matsugae. La dottrina dell'estetismo ascetico

"non è tanto fondamentale quanto quella dell'estetismo Zen. Gli impulsi artistici sono più primitivi o più innati di quelli della morale. Il richiamo dell'arte si addentra più direttamente nella natura umana. La morale è regolatrice, l'arte creativa. L'una è un'imposizione dall'esterno, l'altra è un'espressione irrimediabile dall'interno. Lo Zen scopre la sua associazione inevitabile nell'arte ma non nella moralità. Lo Zen può rimanere immorale ma non privo di arte" (Suzuki 1980: 52-53).

Di converso, in Occidente, Guido Calogero (1946) teorizza la filosofia della presenza, intesa come consapevolezza continua dell'io con se stesso: "io non posso mai pensarmi fuori di me, io sono la mia continua consapevolezza", il che comporta una irrinunciabile e necessaria responsabilità delle proprie azioni che devono essere ispirate a concetti morali a prescindere da ogni classificazione di valori presupposti assoluti.

L'atmosfera idillica del parco è rotta da Satoko che indica agli astanti la sagoma di un cane nero morto sul ciglio di una piccola cascata, che cade, con nove balze, dal crinale della collina: ancora una contrapposizione, la bellezza della ragazza e l'orrore della carcassa. Ma questa scena suggerisce due considerazioni: la prima fondata sui colori rosso (gli aceri), nero (il cane morto) e bianco (i denti del cane), cane che resusciterà probabilmente come uomo per l'ardente preghiera offerta in suo suffragio dalla badessa. La triade di colori bianco-rosso-nero "rappresenta l'uomo archetipico come un processo piacere-dolore. La percezione di questi colori e di relazioni diadiche e triadiche nel cosmo e nella società, in modo diretto o metaforico, deriva dall'esperienza psico-biologica primordiale - esperienza che può essere vissuta compiutamente soltanto nella umana reciprocità" (Turner 1967: 122). Questi tre colori sono tra i primi simboli realizzati dall'uomo e rappresentano prodotti del corpo umano associati all'intensificarsi delle emozioni e delle esperienze di rapporti sociali. Scrive Turner (1967: 120):

"il bianco = sperma è legato all'accoppiamento tra uomo e donna, il bianco = latte è legato al vincolo madre-figlio; il rosso = sangue materno è legato al vincolo madre-figlio e anche ai processi di acquisizione al gruppo di nuovi membri e collocazione sociale; il rosso = spargimento di sangue è legato alla guerra, alle rivalità, al conflitto, alle discontinuità sociali; il rosso = procurarsi e preparare il cibo animale = status di cacciatore o di pastore, ruolo maschile produttivo nella divisione sessuale del lavoro, ecc.; rosso = trasmissione del sangue da una generazione all'altra = indice di appartenenza a un gruppo corporativo; nero = escrementi o disgregazione del corpo = passaggio da uno status sociale a un altro, considerato come morte mistica; nero = nuvole di pioggia o terra fertile = unità del più vasto gruppo riconosciuto che condivide gli stessi valori vitali".

Analizzando i personaggi presenti si può sostenere che il bianco connota Kiyooki e sua madre,

Kiyoaki e Satoko; il rosso lega Kiyoaki e la madre e richiama l'appartenenza di Honda al gruppo poiché ne condivide gli stessi valori sociali e vitali; il nero richiama la disgregazione del corpo del cane, ma anche la sua morte mistica perché con le preghiere della badessa rinascerà uomo. L'analisi strutturale proposta non intende suggerire valori assoluti, ma rappresenta semplicemente un tentativo di esemplificazione per tentare di comprendere i valori inconsci sottesi al racconto mishimiano.

La seconda considerazione attiene il numero nove, che evoca sia il periodo di gestazione che le susseguenti nascita e crescita, poiché è un numero creatore e unificatore. Il nove succede al numero otto, che descrive uno stato limite, e quindi ne afferma il superamento nella creazione. È un numero dispari, quindi è attivo e dinamico, non torna mai al suo stato anteriore, ma rimane fisso e immutabile: questa specificità lo apparenta al numero uno, di cui diventa una seconda manifestazione. Come il periodo della gestazione

"finisce al nono mese per lasciar venire al mondo il bambino, il nove chiude un ciclo per nascere meglio a un nuovo ciclo. Il suo simbolo grafico è il cerchio o l'uovo (come per il numero uno) e più precisamente l'*ouroboros*, il serpente che si morde la coda, simbolo del multiplo nell'unità. Nella numerologia, il nove è il numero della dimensione umana, della spiritualità e dell'introspezione. Esso favorisce i bilanci pratici, ma anche morali. Il nove è simbolo, in numerose leggende, dell'espiazione o della ricerca iniziatica. Ha un carattere spirituale nettamente marcato. Incarna il sacrificio che innalza l'uomo e purifica la sua anima" (Morel 2004: 594-595).

Nove è il numero dei Templari; nove sono le muse; l'Enneade di Eliopoli è composta da Ra e dagli otto dei che costituiscono la sua discendenza; sul cammino del Calvario, Gesù cade tre volte (sottomultiplo di nove), l'ultima alla nona Stazione, crocifisso, muore all'ora nona; nella massoneria, i discepoli del maestro per nove giorni cercano il corpo di Hiram, ucciso da tre compagni (ancora un sottomultiplo di nove); il dio egizio Shu scatena una tempesta sulla terra per nove giorni; Zeus, per punire gli uomini, suscita un diluvio di nove giorni e impone ai mortali e agli immortali che non abbiano rispettato i giuramenti nove anni di penitenza; Demetra in cerca di Persefone non si ciba per nove giorni e nove notti; ripudiato dalla madre Era, Efesto rimane lontano dall'Olimpo per nove

anni; Odino, per rigenerarsi, si appende a un albero per nove giorni e nove notti; il viaggio di Hermod in cerca del fratello Balder nel regno dei morti dura nove giorni e nove notti; nella mitologia germanica, Thor, ferito dal serpente Midgard, cade morto al nono passo.

Il Giappone di *Neve di primavera* è, al tempo stesso, storico e mitologico, tradizionale e moderno, aperto al nuovo ma conservatore. Queste opposizioni binarie sono formalmente presenti nella famiglia del marchese Matsugae, dai riti che segnano la vita di ciascuno alle conversazioni a tavola tra marito e moglie, cerimoniali e rigorose come l'offerta di un ramo del sacro albero *sakaki* agli dei *shintō*. Eros e Thanatos si incontrano e si scontrano nei rapporti tra padre e figlio, il primo carnale, facile all'esaltazione nel piacere delle carni rosate dell'amante, il secondo tetro e melanconico con i pensieri rivolti alla morte. All'invito del padre

"Tu non sei proprio di quelli che hanno voglia di spassarsela, vero? Io non saprei dirti quante donne avessi già avuto alla tua età. Senti: se ti proponessi di venire con me, la prossima volta? Farei in modo di farti trovare delle geishe, e per una volta potresti lasciarti andare. Potresti portarti qualche compagno di scuola, se ti va" (Mishima 1969a: 45).

La risposta del diciottenne Kiyooki è fredda e decisa, "No, grazie". L'inconciliabilità è palese, nessun incontro è possibile, padre e figlio sono incompatibili, il primo non potrebbe mai apprezzare il brillio di una statua di giada inondata dalla luce della luna, il secondo prova una gioia intensa nel seguire con lo sguardo le scanalature di una scultura fatte balzare come vive dai raggi lunari.

Honda, l'amico prediletto di Kiyooki, razionalista e teso per natura a sondare l'origine di ogni realtà, in un primo tempo affascinato dal diritto naturale europeo, è nel profondo scosso dall'incontro con la badessa di Gesshu. Si rende conto che sebbene il diritto naturale sia stato trascurato nessuna altra filosofia ne ha preso il posto. Fiorito duemila anni fa con Socrate influenzò le leggi romane, si evolse con Aristotele e fu codificato durante il medioevo cristiano, la sua popolarità si riaffermò nel Rinascimento, rinnovandosi continuamente per mantenere la fede tradizionale europea sotto l'egida della ragione. Tuttavia questo potere a stento era riuscito a respingere le forze dell'oscurantismo e della barbarie; un'altra minaccia incombeva, la concezione esistenziale fondata sul romanticismo irrazionale del nazionalismo. Honda, che rifiuta sia la scuola storicistica del diritto influenzata dal romanticismo ottocentesco occidentale che quella etnica, si è posto l'obiettivo di

isolare il principio essenziale che si situa alla base di ogni legge.

Il tema del diritto naturale merita alcune considerazioni. Si tratta di una categoria di pensiero che può essere pericolosa, utilizzata spesso per legittimare realtà politico-giuridico esistenti. Ad esempio, il giusnaturalismo del Cinquecento connota una valenza rivoluzionaria rispetto al potere dei sovrani, soprattutto in Europa, e quando pensatori come Grozio vi si riferiscono lo fanno per evidenziare il tentativo del potere che mira al controllo totale della società. La persona umana non può essere violata dalla società: questo principio sarà uno dei capisaldi della Costituzione americana. Leibniz parla di "foro interno". Tracce di storicismo si trovano alla fine della prima metà del I secolo a. C. in alcune opere ciceroniane e soprattutto nel *De invenzione*, opera giovanile sulla retorica, nella quale l'autore sostiene che alcune norme del diritto siano tratte dalla natura. La visione del diritto secondo Cicerone, al quale tutto il mondo antico medievale e moderno farà riferimento, è giusnaturalista, il diritto naturale è una forza istintuale che è in noi, non è indotta da una opinione, da questa forza derivano le consuetudini e dalle consuetudini più acclamate originano le leggi. Provocatoriamente Leo Strauss sostiene che

"la politica degli antichi pensatori greci è di gran lunga superiore alla scienza politica dei moderni. [...] la teoria classica del giusnaturalismo è l'unica capace di confermare un genuino fondamento filosofico non solo ai diritti inalienabili dell'uomo e del cittadino sanciti nelle costituzioni delle democrazie occidentali, ma anche ai nuovi diritti di cui la società contemporanea avverte l'esigenza" (Strauss 2009).

La tradizione del diritto naturale è uno dei fondamenti della civiltà occidentale, esiste una giustizia oggettiva universale trascendente rispetto alla giustizia umana. Yves Simon, autore di un libro tra i più belli e importanti scritti sul giusnaturalismo nel secolo scorso, sostiene che

"esistono modi di comportarsi che sono appropriati all'umanità semplicemente in virtù del fatto che siamo tutti esseri umani. Come testimonia anche il passato più recente, questa tradizione è stata spesso fortemente criticata: in effetti, gli attacchi e le opposizioni al diritto naturale sono vecchi quanto le dottrine filosofiche che ne affermano l'esistenza" (Simon 2004).

Proseguendo gli studi Honda, studente di giurisprudenza alla Scuola dei Pari, mette in discussione la

validità dei codici di diritto giapponesi basati su modelli occidentali fondati sul diritto romano, non ne sopporta l'ortodossia, e si avvicina alle più antiche e libere tradizioni legali asiatiche. Il suo scetticismo trova possibili risposte nelle *Leggi di Manu (Manusmṛti)*, una raccolta datata, presumibilmente, tra il II secolo a. C e il II secolo d. C., che costituisce il *corpus iuris* hinduista, strutturato in dodici capitoli e 2.684 articoli attinenti la religione, il costume, la morale, il diritto. Le *Leggi di Manu* sono impregnate di filosofia, le cose riconducono sostanzialmente all'unità, al contrario del diritto naturale e della concezione cristiana del mondo, è necessario operare precise distinzioni fondate su una ferrea corrispondenza tra il microcosmo e il macrocosmo. Le *Leggi di Manu* non si appellano alla ragione umana, si fondano sulla dottrina della trasmigrazione delle anime e ipotizzano una retribuzione rendendo inane ogni normale ricerca razionale.

"L'azione che nasce dalla mente-e-cuore, dalla parola e dal corpo porta frutti buoni e cattivi; i livelli di esistenza degli uomini - supremo, medio e infimo - provengono dalle loro azioni. Bisogna sapere che in questo mondo la mente-e-cuore suscita (l'azione del) corpo, la quale è di tre tipi, e ha tre basi e dieci caratteristiche distintive. I tre tipi di azione mentale sono vagheggiare cose che appartengono ad altri, pensare nella propria mente-e-cuore cose indesiderabili e aderire alle falsità. [...] Dopo la morte, agli uomini che hanno compiuto cattive azioni nasce dai cinque elementi un altro corpo solido, destinato a essere torturato. Quando (le anime viventi) hanno qui sofferto le torture con quel corpo assegnato da Yama, (i corpi) si dissolvono e ogni parte ritorna nel proprio elemento fondamentale. [...] La recitazione dei *Veda*, il calore interno, la conoscenza, la purificazione, la soppressione delle facoltà sensoriali, i riti del dovere e la meditazione sull'anima sono le caratteristiche della qualità della bontà. Il piacere dell'impresa, l'instabilità, l'ostinazione nel fare ciò che non va fatto e la continua ricerca degli oggetti dei sensi sono le caratteristiche delle qualità dell'energia. L'avidità, il sonno, la pusillanimità, la crudeltà, l'ateismo, la perdita del lavoro, l'abitudine di chiedere elargizioni e la trascuratezza sono le caratteristiche della qualità della tenebra.

[...] Ora vi dirò, in breve e per ordine, quali trasmigrazioni si ottengono in tutto questo (universo) con ciascuna di queste qualità: le persone lucide divengono dei, le persone energiche divengono esseri umani e le persone tenebrose divengono sempre animali: questo è il triplice livello di esistenza. Ma bisogna sapere che questo triplice livello di esistenza, che dipende dalle qualità, è esso stesso triplice: infimo, medio e sommo, a seconda delle azioni e del sapere specifici (di chi



agisce). Gli esseri statici, i vermi, gli insetti, i pesci, i serpenti, le tartarughe, il bestiame e gli animali selvatici sono l'ultimo livello di esistenza cui conduce la tenebra. Gli elefanti, i cavalli, i servi, i vili barbari, i leoni, le tigri e i cinghiali sono il livello medio di esistenza cui conduce la tenebra. Gli attori itineranti, gli uccelli, gli imbrogliatori, gli orchi e gli spettri sono il sommo livello di esistenza cui conduce la tenebra. I pugili, i lottatori, i danzatori, i trafficanti d'armi, i giocatori d'azzardo e gli ubriaconi sono l'infimo livello di esistenza cui conduce l'energia. I re, i sovrani, i sacerdoti personali dei re e coloro che amano le battaglie verbali sono il livello medio di esistenza cui conduce l'energia. I centurioni, gli gnomi, i geni, i servi degli dei e le ninfe celesti sono il sommo livello di esistenza cui conduce l'energia. Gli asceti, i rinuncianti, i sacerdoti, le schiere degli dei che volano su carri celesti, le costellazioni e gli antidei sono il primo livello di esistenza cui conduce la lucidità. I sacrificanti, i sapienti, gli dei, i *Veda*, i luminari celesti, gli anni, gli antenati, i docili sono il secondo livello di esistenza cui conduce la lucidità. I saggi dicono che Brahmā, i creatori dell'universo, la religione, il grande e l'immanifesto sono il sommo livello cui conduce la lucidità" (*Leggi di Manu* 1996: 361-366 *passim*).

La lunga citazione è stata necessaria per mettere in luce paradigmaticamente come il razionale Honda, leggendo le *Leggi di Manu*, avverta la sensazione che gli studi di legge, in un mondo con cultura diversa da quella giapponese, possano dilatarsi nel tempo e nello spazio dalla vita quotidiana ai movimenti del sole, della luna e degli astri.

La giornata trascorsa al Teatro Imperiale di Tōkyō da Kiyooki, Honda, Satoko, accompagnata dalla nutrice Tadeshina, dal principe siamese Pattanadid, figlio del re Rama VI e noto con il nome ufficiale di Praong Chao, e da suo cugino principe Kridsada, nipote del re Rama IV e noto con il nome ufficiale di Mon Chao (i due principi siamesi sono in Giappone per completare gli studi) è interessante perché evidenzia l'assoluta ignoranza del teatro *kabuki* da parte di Kiyooki e Honda e, al contrario, l'amore per questo genere di teatro classico da parte di Tadeshina. I due amici devono andare in biblioteca per conoscere la storia dei due drammi rappresentati - *Grandezza e decadenza dei Taira* e *La danza del leone*, interpretati dai grandissimi Onoe Baikō VI e Kojirō - per spiegarli ai loro ospiti stranieri, i quali sono più attratti dalla bellezza di Satoko che dai drammi messi in scena. Il teatro rimane sullo sfondo, quasi inesistente, per lasciar posto a vellutate schermaglie amorose messe in scena dai giovani spettatori. L'opposizione è tra i giovani annoiati, ricchi e colti e la vecchia e povera

governante, tra disinteresse per il teatro classico e interesse per il teatro classico. Mishima, autore di un dramma *kabuki*, *Masumegonomi obitori no ike* (*Lo stagno del laccio per la spada che piace alle ragazze*), messo in scena nel 1958 da Nakamura Kichiemon, pare non rilevare questa ignoranza, teso a mettere in evidenza sentimenti quasi impalpabili e la civetteria della ragazza che giocando con i quattro ragazzi suscita pensieri voluttuosi che fanno arrossire Kiyooki scuotendone la sessualità.

Per analogia, ma anche per opposizione, è interessante rilevare il turbamento sessuale di linuma, il precettore di Kiyooki, fanaticamente legato ai vecchi valori: tutte le mattine si reca a pregare nel mausoleo ove sono inumati il nonno e i due zii di Kiyooki morti durante la guerra russo-giapponese. Il mausoleo si trova nel parco della proprietà Matsugae, circondato da tartarughe e *torii*, con ai lati, al posto dei cani-leone, due cannoni dipinti con vernice bianca e due granate, a testimonianza del sincretismo e del patriottismo, molto utile in quegli anni, del padrone di casa. linuma prega devotamente davanti all'altare del Venerabile Antenato del suo padrone, depreca che la grande stagione degli dei shintoisti e degli eroi sia venuta meno con la morte dell'imperatore Meiji, condanna i giovani oziosi, privi di entusiasmo, effeminati e fragili e un'epoca che ha insozzato tutto ciò che un tempo era sacro. Si rende conto che non può fare nulla per mettere fine a questo sfacelo e si domanda se debba morire per espiare il suo fallimento. Questi pensieri destano in linuma un desiderio sessuale, che, terenziano *eutontimorùmenos*, reprime spazzando freneticamente il pavimento del mausoleo con una ramazza. Si struttura così la seguente analogia: Kiyooki, Honda, Pattanadid e Kridsada, al Teatro Imperiale, conversano con Satoko, la desiderano e si eccitano; linuma, davanti all'Altare del Venerabile Antenato, prega, pensa alle glorie passate del Giappone, si chiede se debba uccidersi e si eccita. Il secondo quadro psicologico, antropologicamente analogo al primo, richiama immediatamente il *seppuku* dell'autore solo undici anni dopo.

Un sogno del diciottenne Kiyooki presenta alcune strutture simboliche significative e rivelatrici nell'*iter* del romanzo, e quindi necessita di una interpretazione: pavone, mosche, sterco, smeraldo, ghiaccio e sole. "Il sogno è un fenomeno psichico pienamente valido e precisamente l'appagamento di un desiderio; va inserito nel contesto delle azioni psichiche della veglia, a noi comprensibili; è frutto di un'attività mentale assai complessa" (Freud 1966: 121). Una struttura presenta il carattere di un sistema, che, in primo luogo,



"consiste in elementi tali che una qualsiasi modificazione di uno di essi comporti una modificazione di tutti gli altri. In secondo luogo, ogni modello appartiene a un gruppo di trasformazioni ognuna delle quali corrisponde a un modello della stessa famiglia, in modo che l'insieme di tali trasformazioni costituiscano un gruppo di modelli. In terzo luogo, le proprietà indicate qui sopra permettono di prevedere come reagirà il modello, in caso di modificazione di uno dei suoi elementi. Infine, il modello deve essere costituito in modo tale che il suo funzionamento possa spiegare tutti i fatti osservati" (Lévi-Strauss 1958: 311-312).

Il pavone rappresenta un simbolismo dal segno doppio, positivo con i valori diurni del sole, della radiosità e delle forze cosmiche, negativo con i valori notturni della presunzione e dell'indiscrezione. Poiché uccide i serpenti incarna la vittoria del bene sul male, è un simbolo maschile, esalta l'orgoglio, la volontà di dominio e la seduzione. È l'attributo di Era, moglie di Zeus, nel pensiero magico-superstizioso le piume di pavone sono da evitare a teatro perché portano sfortuna, nell'antichità quando era un animale sacro solo i re potevano possederne le piume, il Cristianesimo lo identifica con il cielo stellato, in India, Lakṣmī, moglie di Viṣṇu, è rappresentata in groppa a un pavone, simbolo della sua bellezza, in Cina la regina Madre Wang (la regina dell'Occidente) è talvolta proposta con un pavone al fianco, nel buddhismo connota una delle manifestazioni del Bodhisattva, il risveglio spirituale e la grandezza d'animo. Le mosche rappresentano la morte e le forze oscure che tormentano e perseguitano incessantemente le loro vittime, sono la manifestazione del male; sul piano psicologico, le mosche sono la estrinsecazione della *libido* e delle pulsioni anali. Lo sterco richiama le mosche, ne è il nutrimento e quindi presenta analoghi attributi. Le pietre preziose proteggono contro gli spiriti malefici, le malattie o le disgrazie, caricano le persone di energia positiva; nello specifico, lo smeraldo induce la speranza e scaccia la malasorte. Il ghiaccio presenta un simbolismo negativo, è uno schermo, un muro invalicabile, è sintomatico di assenza di sentimento o di anima; rivela una energia positiva solo quando si scioglie, come racconta il mito cosmogonico dei Germani: all'alba dei tempi, l'universo era coperto dal ghiaccio che, riscaldato da un caldo vento, si sciolse dando vita all'essere primordiale Ymir. Il sole possiede un significato simbolico universale, è stato deificato in tutte le civiltà, è l'astro della vita, Platone ne ha fatto il simbolo del bene, del cuore, del tempo e del perpetuo ricominciare, nella tradizione

hinduista è l'anima universale (*ātman*), è un emblema di Cristo, chiamato *Sol justitiae*, rappresenta la rigenerazione permanente del ciclo delle nascite e delle morti, della resurrezione e eternità. Mangiando semi di girasole i Taoisti assorbivano l'energia solare per assicurarsi l'immortalità. Analizzando queste strutture si rileva che due contengono i semi opposti del positivo e del negativo (pavone, ghiaccio), due sono dichiaratamente negative (mosche, sterco) e due sono palmarmente positive (smeraldo, sole). L'analisi emica evidenzia l'interconnessione tra le sei strutture, la possibile scomposizione che corrisponde agli stati d'animo di Kiyooki, indefinibili per le complesse sfaccettature che li caratterizzano, passando dal positivo al negativo, come i segni rilevabili nel suo sogno, che testimonia di rimossi messi a tacere per il desiderio di non dover decidere.

"Il subconscio, infatti, serbatoio dei ricordi e delle immagini collezionate nel corso della vita di ognuno, diventa un semplice aspetto della memoria; nello stesso momento in cui afferma la sua perennità implica le sue limitazioni, poiché il termine 'subconscio' si riferisce al fatto che i ricordi, benché conservati, non sempre sono disponibili. Invece, l'inconscio è sempre vuoto; o, più esattamente, è estraneo alle immagini quanto lo stomaco ai cibi che lo attraversano. Organo di una funzione specifica si limita a imporre leggi strumentali, che esauriscono la sua realtà, a elementi inarticolati di altra provenienza: impulsi, emozioni, rappresentazioni, ricordi. Si potrebbe dire che il subconscio è il lessico individuale in cui ciascuno di noi accumula il vocabolario della propria storia personale, ma che tale vocabolario acquista significato, per noi stessi e per gli altri, solo nella misura in cui l'inconscio lo organizza secondo le sue leggi, rendendolo così un discorso" (Lévi-Strauss 1958: 228).

Il primo bacio tra Kiyooki e Satoko, durante una passeggiata in carrozza, è contrappuntato dal cadere della neve, che evoca purezza e fragilità; la tenerezza che evoca è antagonista della freddezza del ghiaccio, richiama l'acqua, vita, femminilità, fecondità creazione e purificazione, e costituisce uno dei quattro elementi primari, con la terra, il fuoco e l'aria. L'immagine della neve è in questo caso duplice perché Satoko è fragile, ma, al tempo stesso, la sua passione per Kiyooki è un vento caldo che ne sgela il cuore. La gita in carrozza mostra anche segnali di morte per Kiyooki: la piazza d'armi e la caserma del terzo reggimento di Azabu coperte di neve richiamano alla memoria di Kiyooki la fotografia della cerimonia commemorativa dei caduti nella guerra russo-giapponese nelle

vicinanze del tempio di Takuri: migliaia di soldati attorno a un cenotafio di legno bianco e a un altare coperto di una stoffa bianca. Per uscire con Satoko, Kiyooki si è finto ammalato e non è andato a scuola: l'amico Honda osserva il suo banco vuoto = cenotafio. Ancora un presagio di morte.

La filosofia nietzschiana, cara a Mishima, è il *background* che dà sostanza a un concitato dialogo tra Kiyooki e Honda sul rapporto tra il singolo e la storia e sull'impossibilità per l'uomo di modificarla. I più rinomati artisti sono stati condizionati dalla loro epoca e non hanno potuto sottrarsi allo stile del loro tempo. Solo il tempo può decidere sullo stile di un'epoca, non esiste l'*homo faber*, i singoli sono ricompresi in una massa che fa la storia. I grandi uomini non incidono sulla storia, che non obbedisce al volere umano:

"Ogni uomo grande è dotato di una forza agente a ritroso: in virtù sua tutta la storia è rimessa sulla bilancia e mille segreti del passato strisciano fuori dal loro nascondiglio per insinuarsi nel suo sole. *Non è affatto possibile determinare tutto ciò che sarà ancora una volta storia* (il corsivo è di chi scrive). Forse il passato continua a essere essenzialmente non ancora scoperto. C'è ancora bisogno di tante forze agenti a ritroso!" (Nietzsche 1971: 65).

È opinione del razionale Honda che i posterì, qualora dovessero stabilire cosa avvenne nelle nostre menti, sceglieranno come criterio base la psicologia pedestre e acritica degli studenti della squadra di *kendo*. "In altri termini faranno propri i credo più rozzi e volgari del nostro tempo. Perché [...] ogni epoca è sempre stata definita esclusivamente in relazione a idiozie di questa fatta" (Mishima 1969a: 102). Si partecipa inconsciamente, con la volontà, con energia, alla storia, ma non si può avere la sicurezza che la storia si svolga in conformità ai desideri del singolo; non si può escludere che, negli anni, la storia si uniformi a questi desideri o a questi ideali, ma questo non significa che il singolo abbia operato perché ciò avvenga. Ogni singola volontà desidera influenzare la storia, la volontà è l'unica forza razionale e l'insuccesso è conseguenza del caso. Ma parlare di caso significa negare ogni legge di causa ed effetto, il caso è l'unico fattore irrazionale accettabile dal libero arbitrio. Il pensiero filosofico occidentale non si sarebbe mai sviluppato senza il concetto di caso, rifugio principale della volontà. Secondo Nietzsche (1971: 119), probabilmente, la dualità causa ed effetto non è mai esistita, davanti a noi c'è un *continuum*

"di cui isoliamo un paio di frammenti; così come percepiamo un movimento sempre soltanto come una serie di punti isolati, quindi, propriamente, non vediamo, bensì deduciamo. La repentinità, con cui si mettono in evidenza molti effetti, ci induce in errore: ma è soltanto una repentinità per noi. In questa repentinità dello spazio d'un secondo c'è una infinita accozzaglia di processi che ci sfuggono. Un intelletto che vedesse causa ed effetto come un *continuum* - non come il risultato arbitrario di una divisione e di uno smembramento - vedrebbe il flusso dell'accadere, rigetterebbe il concetto di causa ed effetto e ogni condizionamento".

Queste argomentazioni preconizzano la visione di un uomo mediocre, incapace di incidere, nietzschianamente disprezzabile, all'opposto della *αφνμία* evidenziata da Pericle, e cioè "la loro indifferenza e il loro disprezzo per la sicurezza, il corpo, la vita, gli agi, la loro terribile serenità e la profondità di godimento in ogni distruzione, in ogni voluttà di vittoria e di crudeltà - tutto ciò, per coloro che ne soffrono, si compendia nell'immagine dei 'barbari', del 'nemico malvagio', per esempio dei 'Goti', dei 'Vandali'" (Nietzsche 1979: 29). Nietzsche manifesta ripugnanza per l'uomo, Honda - e perciò Mishima - si limita a sottolineare l'inermità e l'inconsistenza dei suoi coetanei - anni Venti del secolo scorso - rendendo attuale il pensiero del filosofo tedesco:

"Che cosa determina, oggi, la *nostra* ripugnanza per l'uomo? - poiché è dell'uomo che noi *soffriamo*, non v'è dubbio. *Non* il timore, ma piuttosto il fatto che non c'è più nulla da temere nell'uomo; che il verminaio 'uomo' è in primo piano e brulica; che l'uomo mansuefatto, l'uomo inguaribilmente mediocre e fastidioso ha imparato a sentire se stesso come meta e culmine, come senso della storia, come 'uomo superiore' - che costui ha per l'appunto un certo diritto di ritenersi tale, in quanto si sente distante dalla sovrabbondanza di esseri malriusciti, infermicci, estenuati, disfatti, da cui oggi l'Europa comincia a essere ammorbata, come qualche cosa quindi che per lo meno è relativamente ben riuscita, per lo meno è ancora capace di vivere, per lo meno dice alla vita il suo sì..." (Nietzsche 1979: 30).

Per Honda, come per Nietzsche, l'*élan vital*, vivere, significa "respingere senza tregua da sé qualcosa che vuole morire; vivere - vuol dire esser crudeli e spietati contro tutto ciò che sta diventando debole e vecchio in noi e non soltanto in noi. Vivere - vuol dire: essere senza pietà per i moribondi, i miserabili e i vecchi? Essere sempre di nuovo assassini? Eppure il vecchio Mosè ha detto: 'Non

uccidere" (Nietzsche 1971: 61-62). Honda non risponde a questa domanda esistenziale, si limita a far proprio il pensiero di Kiyooki e a disprezzare i rozzi compagni di scuola, meschini, di indole malevola, membri della squadra di *kendo*, che a loro volta dileggiano, quasi in un gioco degli specchi, coloro che considerano effeminati, diversi da loro, meno dotati. Kiyooki non sa rispondere a questo quesito, non vede le cose in questo modo, non ricerca la fermezza del carattere, al contrario la rifiuta, crede sui repentini mutamenti di umore e soprattutto sulla sua bellezza fisica: è un esteta, un edonista che pone se stesso al centro del proprio universo di pensiero.

La tradizione è fondante in *Neve di primavera*, ne cadenza lo sviluppo e armonizza l'intrecciarsi delle storie. Nella casa del marchese Matsugae la tradizione è la filosofia trainante del vivere quotidiano, sincreticamente correlata a una visione occidentale del mondo, frutto non di una consapevolezza ma al contrario di una moda, per essere all'altezza dei tempi nuovi, perché non si dica che il marchese è un passatista, arretrato e, soprattutto, poco elegante e retrogrado. Sin dalle prime pagine si esalta la tradizione con una cerimonia che ha per protagonista Kiyooki, il 17 agosto, in conformità con il calendario lunare: Kiyooki, vestito con un *hakama* e il *kimono* con lo stemma di famiglia, è accompagnato dal padre e dalla madre, di notte, davanti a una grande vasca colma d'acqua posta in giardino. Se i raggi di luna avessero fatto brillare l'acqua il destino del giovane sarebbe stato lieto, nel caso le nubi avessero oscurato la luna, la vita di Kiyooki sarebbe stata in pericolo. Fortunatamente le acque brillarono colpite dai raggi della luna, ma la realtà poi contraddisse questa previsione che si rivelò menzognera.

Occasioni di eleganti ricevimenti, ambiti dalla migliore società e dagli stranieri in visita a Tōkyō, erano i ricevimenti che il marchese Matsugae allestiva per la festa delle bambole in marzo, per la fioritura dei ciliegi in aprile e per la festa *shintō* in maggio. Tradizione ed esibizionismo sono i protagonisti di queste feste, che tuttavia evidenziano il senso di appartenenza, seppur velato da uno sfarzo ostentato. Il vocabolo tradizione (da *tradere*, consegnare, trasmettere) ha significati polisemici: come sinonimo di consuetudine connota la trasmissione di valori nel tempo in un gruppo umano, la memoria di eventi sociali, storici, religiosi, di usanze, di riti, di miti, di costumi, di leggende; può essere utilizzato per indicare una ricorrenza ciclica; in ambito filosofico è un concetto metastorico e dinamico che indica una forza ordinatrice che si avvale di principi trascendenti. In antropologia, la tradizione è un *corpus* di usi, costumi e valori collegati trasmessi di generazione in

generazione. Nelle culture subalterne, la tradizione è particolarmente sentita, perché per suo mezzo è possibile mantenere precipue identità. Su che cosa debba intendersi per identità concordo con Francesco Remotti (2010: 5) che propone di considerarla come un "noi" ovvero di provare a sostituire al termine astratto di identità "la nozione - assai più concreta, maneggevole, afferrabile - di 'noi'. Il 'noi' non soltanto ricorre - come è ovvio - in un'infinità di contesti della nostra vita quotidiana (molto spesso, per fortuna, assai poco problematici), ma è anche un termine a cui ci si riferisce costantemente in vari momenti di rivendicazione e di contrapposizione". Negli studi folklorici si definisce inculturazione il processo per mezzo del quale un gruppo sociale trasmette le proprie tradizioni all'interno della comunità, mentre con acculturazione si intendono gli aspetti culturali provenienti dall'esterno e inglobati nel gruppo sia spontaneamente che con l'imposizione forzata del gruppo egemone (Cirese 1971). In Italia hanno contribuito a fondare gli studi sulla storia delle tradizioni popolari, tra gli altri, Giuseppe Pitrè, Giuseppe Cocchiera, Ernesto De Martino, Alberto M. Cirese e Antonino Buttitta; questo settore di studi, definito in origine demopsicologia e poi demologia, ha in seguito acquisito il termine americano di studi di folklore, campo di ricerche che ha messo in discussione la reificazione delle tradizioni per centrare gli studi sui processi di costruzione sociale e sull'uso che ne fanno le comunità. A partire dagli anni ottanta del secolo scorso, il concetto di tradizione è stato criticato poiché muta ogni volta che trasmigra da un individuo a un altro, e quindi viene modificato, agendo così come un elemento retorico utilizzato per affermare identità personali o di gruppo o, anche, per essere imposto come fattore di contrasto con altri gruppi.

La festa delle bambole veniva celebrata con grande sfarzo secondo lo stile di Kogoshima: due bambole raffiguranti l'imperatore e l'imperatrice erano poste su un tappeto scarlatto adorno di candele. La bambola che effigiava l'imperatore era vestita con gli abiti cerimoniali di un altolocato sacerdote *shintō*, quella che rappresentava l'imperatrice era adorna di un fastoso abito di corte dell'epoca Heian con ricchissime decorazioni. Dalle travi della sala pendevano sfere di legno rivestite di stoffe preziose e alle pareti erano appese riproduzioni di bassorilievi di bambole popolari di ogni tipo. L'imperatore, discendente della dea del Sole Amaterasu no Mikami, e sua moglie, immersi nell'universo, rappresentato dalle sfere, forme perfette, primordiali, le più universali delle forme, simbolo dell'unità e della totalità, e circondati dai sudditi (le bambole popolari) in una

rappresentazione "teatrale" del regno e del cielo che lo sovrasta e del quale l'imperatore, come discendente di una dea, è parte.

La festa dei ciliegi in fiore, 6 aprile 1913, anno secondo dell'era Taishō, nella tenuta dei Matsugae, introduce due aspetti, uno esteriore e mondano e l'altro interiore e psicologico, tra loro contrapposti. Il primo è evidenziato dallo svolgimento della festa, improntata al lusso e all'ostentazione, con ospiti appartenenti alla nobiltà di corte. Passeggiata tra i ciliegi in fiore su sentieri architettonicamente decorati di drappi bianchi e rossi, garden party ed esibizioni di *geisha* in una selezione di danze risalenti all'epoca Genroku, chiacchiericci di donne, ostentazioni, formalismi: la festa ha un percorso obbligato e tutti i partecipanti vi si attengono nel rispetto di un antico cerimoniale autoreferenziale. Il secondo ha per protagonista Kiyooki e, tangenzialmente, Satoko, separati per convenienza durante le danze. Cala la sera, è un'ora strana, è ancora possibile non accendere le luci e un vago presentimento della fragilità delle cose, di impermanenza pervade il giovane Matsugae. Il concetto di impermanenza, fondante nel buddhismo *zen*, "non interessa solo le cose e i fenomeni fisici, ma anche le sensazioni, i sentimenti e gli stati di coscienza, anche i più elevati" (Pasqualotto 1992: 40). La formula "mondo come vacuità" indica

"impossibilità di esistenza separata (*anatta*) e impossibilità di permanenza (*anicca*) non soltanto in riferimento agli oggetti e ai fenomeni del mondo esteriore, ma anche in relazione ai contenuti della coscienza. Tuttavia tale formula è talmente pregnante che consente di esplicitarne anche un significato che aumenta l'intensità dell'idea di vuoto, quello per cui assenza di assolutezza e di permanenza caratterizzano addirittura la coscienza stessa che coglie ed esprime tale assenza. Il procedimento per dimostrare la vacuità dell'io, della soggettività, della coscienza consiste innanzitutto nel mostrare l'inconsistenza e l'impermanenza delle *componenti* della soggettività, ossia degli aggregati che ne costituiscono e ne permettono il funzionamento" (Pasqualotto 1992: 40).

Finalmente Kiyooki può stringere tra le braccia Satoko, un bacio strappato, rubato con la forza, imposto con la violenza della passione. La giovane è sorpresa, sottrae le labbra, Kiyooki lascia vagare lo sguardo sui ciliegi in fiore, che ai suoi occhi assumono una colorazione tendente al grigio argenteo, espressione della luce velata, oscurata, tenebrosa, incarnante il preconcio, lo stato

intermedio tra il conscio (bianco) e l'inconscio (nero), pur mantenendo una sfumatura rosata. Kiyooki ne trae un pensiero funesto che lo induce a pensare ai cosmetici delle pompe funebri. Nell'estetica *zen* un fiore raggiunge la massima bellezza un istante prima di appassire e morire: è questa la sensazione che prova il giovane davanti all'incomparabile bellezza della natura in fiore e inconsciamente pensa alla morte. Il bacio ha sconvolto Satoko, che offende Kiyooki con parole di fuoco, prive di compassione, lo umilia. L'amore è finito e la corrispondenza biunivoca tra l'estetismo dell'immagine e la realtà del rifiuto è evidente nella riproposizione del medesimo segno: la morte. Le metafore, i simboli e le similitudini arricchiscono il tessuto narrativo quasi senza soluzione di continuità, sono una forza dinamica che introduce e spiega gli accadimenti. Ancora un sogno di Kiyooki, che si rende conto che ormai la realtà e i sogni sono interconnessi e lo costringono a vivere come sospeso tra ciò che realmente accade e ciò che inconsciamente desidera che accada. In questo sogno Kiyooki si trova nel campo di manovre del terzo reggimento, che in un sogno precedente aveva introdotto l'immagine della morte, con Honda vestito da ufficiale, uno stormo di pavoni posati sulla neve, Satoko con una collana tempestata di gemme e i principi siamesi con una corona d'oro in mano pronti a posarla sul capo della giovane, linuma e Tadeshina impegnati in un violento alterco, avvinghiati e inghiottiti da una voragine. La presenza di Honda connota l'elemento razionale, la voce che Kiyooki ascolta anche nel dissenso, il difensore, l'amico fedele sempre presente nella sua vita. I pavoni, come è già stato rilevato, sono un segno doppio, positivo e negativo; così le pietre preziose, condensatori di energia, sono già apparse in sogno a Kiyooki. Queste ricorrenze sono significative perché rinforzano quanto è già stato evocato, quasi per confermarne la forza e la manifestazione futura sul piano della realtà. Pattanadid e Kridsada, i due principi siamesi, offrono una corona d'oro, metallo prezioso, sacro e divino, simbolo della perfezione, dell'incorruttibilità, dell'eternità, della purezza e delle forze spirituali, che preannunzia la richiesta di fidanzamento tra il principe Harunori, figlio terzogenito di Sua Altezza Imperiale il principe Toin, e Satoko. La lotta tra linuma e Tadeshina è densa di significati che si concludono con la caduta nel burrone, e quindi con la loro morte. In questo caso viene messa in scena l'inimicizia tra i due servitori, la donna ha congiurato perché il giovane sia allontanato dalla casa del marchese Matsugae (nel sogno la sua scomparsa nel baratro) per vendicarsi di un affronto subito. La morte figurata di Tadeshina è, in un certo senso, l'inconsapevole morte di Satoko, odiata e amata da

Kiyooki per averlo offeso: la vecchia è una mezzana, ha favorito gli amori dei due ragazzi e quindi nel sogno può essere considerata un doppio, è punita per punire Satoko.

L'interpretazione dei sogni, via maestra dell'inconscio, costituisce un fondamentale capitolo nella storia della psicanalisi. Si legge nel *Talmud*: "Un sogno non interpretato è come una lettera non letta". Freud afferma che l'analisi dei sogni è il mezzo per la comprensione globale dell'essere umano. Il sogno è un risultato della nostra attività psichica densa di significato "che va inserita in un punto determinabile dell'attività psichica della veglia" (Freud 1966: 11).

"Non si ripete mai la vita del giorno con le sue fatiche e i suoi piaceri, le sue gioie e i suoi dolori; il sogno anzi tende a liberarcene. Anche se tutta la nostra forza spirituale è preda di un oggetto particolare, anche se è dilaniata da un profondo dolore o impegnata in un particolare compito, il sogno o ci dà qualcosa di particolarmente estraneo, o trae singoli elementi dalla realtà, per farlo entrare nelle sue combinazioni, oppure ancora coglie soltanto la tonalità del nostro umore e simbolizza la realtà" (Burdach in Freud 1966: 16).

Fichte parla di sogni di integrazione e li considera come benefici autoterapeutici dello spirito. Secondo Freud il sogno è la continuazione dello stato di veglia e si riallaccia sempre alle rappresentazioni presenti poco prima nella coscienza. Anche gli antichi pensavano che il contenuto onirico dipendesse dalla vita:

"Quando, prima della sua campagna contro la Grecia, Serse era combattuto tra il parere dei suoi consiglieri che tentavano di distoglierlo dall'impresa e i sogni che lo spronavano continuamente, Artabano, il vecchio razionale interprete di sogni persiano, gli disse giustamente che le immagini oniriche contengono in genere ciò che l'uomo già pensa nella veglia" (Radestock in Freud 1966: 17).

Nel *De rerum natura* (4. 959 sgg.) Lucrezio scrive: "Quel che l'oggetto forma dei nostri pensieri più caro / O cui prima fu a lungo rivolta la nostra fatica, / O che più veemente destò de lo spirito l'acume, / Ci compare sovente nei sogni. S'illude il legale / Di difender processi e norme comporre di diritto, / Il capitano vede battaglie ed eserciti". E Cicerone nel *De divinatione* (2. 67) afferma che "s'aggirano confuse negli animi specialmente le ombre delle cose pensate o fatte da desti". Se ne

deduce che il contrasto fra le due opinioni sul rapporto fra vita onirica e veglia sembra irriducibile. Per Hildebrandt (in Freud 1966: 18) le caratteristiche del sogno non possono essere descritte se non per mezzo di una "serie di contrasti che in apparenza si acuiscono sino a vere contraddizioni". Si può quindi affermare che tutto il materiale che costituisce il contenuto dei sogni deriva in qualche maniera da quello che abbiamo vissuto e che è stato riprodotto nel sogno.

"Annullando l'antico contrasto fra vita conscia e vita onirica con l'inserimento dello psichico inconscio nella posizione che gli spetta si elimina una serie di problemi del sogno che hanno intensamente preoccupato gli studiosi precedenti. Numerose attività, il cui verificarsi nel sogno poteva meravigliare, non vanno ora più attribuite al sogno, ma al pensiero inconscio attivo anche di giorno. Se il sogno [...] sembra giocare con una raffigurazione simboleggiante del corpo sappiamo che questa è l'opera di certe fantasie inconse che accondiscendono probabilmente a impulsi sessuali, e che si esprimono non soltanto nel sogno, ma nelle fobie isteriche e in altri sintomi. Quando il sogno prosegue e termina certi lavori del giorno e porta alla luce addirittura idee pienamente valide dobbiamo detrarre soltanto il travestimento del sogno, opera del lavoro onirico e suggello dell'attività ausiliaria di forze oscure, che provengono dalla profondità della psiche [...]. La prestazione intellettuale spetta alle medesime forze psichiche che l'effettuano di giorno. Probabilmente siamo troppo inclini a sopravvalutare il carattere conscio anche della produzione intellettuale e artistica. Dai resoconti di uomini estremamente produttivi, come Goethe e Helmholtz, sappiamo piuttosto che l'essenziale e il nuovo delle loro creazioni è venuto loro in mente all'improvviso, giungendo alla loro percezione quasi già fatto. In altri casi - nei quali esiste una tensione di tutte le forze psichiche - la cooperazione dell'attività conscia non ha nulla di sorprendente. Ma è privilegio tanto abusato dell'attività cosciente quello di nasconderci, ogni qual volta essa coopera, tutte le altre attività" (Freud 1966: 557-558).

Per conoscere Satoko, incontrata nella tenuta del marchese Matsugae il giorno della festa dei ciliegi in fiore, il principe e la principessa Toin invitano la famiglia Ayakura a prendere un tè nella loro residenza estiva, una villa in stile occidentale nei sobborghi di Yokohama. Poiché la festa dei ragazzi è ormai prossima, durante il viaggio in carrozza, il conte e sua moglie osservano che la maggior parte delle case sono decorate con carpe di carta o panno di tutte le dimensioni, una per ogni figlio maschio. In Oriente la carpa ha un significato fausto, legato all'innalzamento celeste e spirituale,

allude alla concentrazione dell'energia e al non detto: non vi è dubbio che questi addobbi siano di buon auspicio per l'incontro mondano al quale gli Ayakura si stanno recando.

Il tè, servito in una grande veranda rivolta a mezzogiorno sovrastante la spiaggia, si svolge come una *pochade*: i protagonisti principali sono il principe Toin e il conte Ayakura, la principessa Toin e la contessa Ayakura sono personaggi secondari ininfluenti nello svolgimento della vicenda, Satoko è quasi una comparsa, il giovane principe Harunori, che compare prima della fine dell'incontro, è il primo attor giovane. Il principe Toin parla di tutto, senza un logico costrutto, cercando di stabilire un contatto con il suo ospite, il quale manifesta nei confronti di tutti gli argomenti un interesse compito, passivo e tiepido; inoltre il conte si produce in facezie assolutamente fuori luogo rispetto all'argomento in corso. La scena pare una specie di gioco messo in scena da un abile commediografo. Satoko non apre bocca, è una presenza muta. La conversazione procede stancamente, ma, a un tratto, il colpo ad effetto: il principe Toin lancia un sguardo alla pendola ed esclama: "Per una felice coincidenza, oggi arriva Harunori. Viene in licenza dal suo reggimento: Sebbene sia mio figlio ha un modo di fare un poco brusco. Ma non datevene pensiero: nonostante le apparenze è un bravissimo ragazzo" (Mishima 1969a: 161). Entra Harunori, tra un tintinnio di sciabola e uno scricchiolio di stivali. Ha un aspetto marziale e ama la musica occidentale: quando mette sul grammofono un disco, il fruscio della puntina, simile al rumore di un tuono, suscita in Satoko un funesto presagio. Verso sera gli Ayakura prendono congedo dai loro ospiti. Il ricevimento si colloca tra due opposti segni, A è l'opposto di B. Le carpe all'inizio del viaggio (A), augurali di unioni felici allietate da molti figli maschi, si contrappone ai funesti presagi di Satoko (B), che inconsapevolmente avverte che l'incontro con il giovane principe non avrà esito positivo, un altro destino l'aspetta.

Un giorno, contemplando il parco dalla finestra della sua stanza, Kiyooki scorge uno scarabeo con due striature rosso cremisi sul carapace ovale, brillante di verde e oro, che lentamente si muove sul davanzale. La scena lo affascina e lo scarabeo diventa un essere cosciente che, attraversando un mondo eracliteo sempre in mutamento, ha in mente un unico pensiero: irraggiare bellezza. Eraclito "afferma, forse, che tutto scorre e nulla permane, paragonando gli enti alla corrente di un fiume sostiene che non ci si può immergere due volte nello stesso fiume" (Platone 1991: 150); le cose non possono essere in quiete e ferme, condizione dei morti; il movimento è una prerogativa di tutte le

cose, eterno nelle cose eterne, corruttibile nelle cose corruttibili. In un certo senso si identifica nello scarabeo, che pare avere la coscienza di essere il perno, il nucleo stesso della natura che lo circonda, dell'universo. Presso gli antichi Egizi, lo scarabeo, simbolo della rigenerazione permanente - e quindi lo possiamo mettere in relazione con il continuo mutamento di Eraclito -, evoca l'autogenerazione perché depone il suo seme in una palla di terra e genera così la vita senza unione sessuale. La palla di sterco che lo scarabeo stercorario spinge davanti a sé è la metafora del sole che rotola nello spazio. Nell'Egitto dei Faraoni, Khepri (*khepri*, scarabeo o colui che vive), il dio delle Trasformazioni, è rappresentato come uno scarabeo o come un uomo dalla testa di scarabeo. Come lo scarabeo anche Kiyooki è al centro di un mondo di assoluta bellezza, è rinchiuso in una sfera inattingibile da chiunque.

La festa *shintō* dell'Omiyasama riveste un particolare interesse perché sottolinea come il cadenzato ripetersi di eventi cerimoniali, con gli anni, vada sempre più svuotandosi di significato, diventando un vuoto contenitore messo in scena con il solo rispetto della forma. L'antenato defunto, il nonno sepolto nel mausoleo di famiglia, diventa una divinità remota, senza alcun contatto con la contemporaneità. Il celebrante con in mano un ramo di *sakaki* pieno di foglie lucenti verde scuro e adorno di una ghirlanda di pendagli di carta bianca, circondato da giovani sacerdotesse vestite con un *hakama* scarlatto, non riesce a rinvigorire una cerimonia che si celebra solamente per dovere. Il marchese Matsugae se ne rende conto e pensa di rinnovarla introducendo elementi nuovi che riescano a farla diventare interessante. In un contesto antropologico si tratta di un problema di notevole rilevanza, che investe il tema del rinnovamento degli eventi cerimoniali: non si può pretendere che tutto rimanga immutato mentre la società, che quegli eventi ha generato, attorno cambia. Il sogno dell'antropologo, come lo ha codificato Lévi-Stauss, è inattuale.

"Il problema della variabilità dei rituali occupa uno spazio relativamente scarso nelle opere degli autori classici, i quali si sono sempre sforzati di mettere in risalto dei principi universali attinenti ora alle funzioni, ora alle strutture, ora al senso. Essi hanno soprattutto insistito sul ripetersi delle forme, elemento necessario per dare un ordine all'esperienza e per dare un ritmo, una scansione a un linguaggio che veicola dei simboli condivisi da ogni membro della comunità. Così è potuto accadere che 'riti' e 'tradizioni' siano stati largamente associati e che, combinando le



due nozioni, si sia rafforzata l'idea che le cerimonie e i gesti rituali provenivano dalla notte dei tempi e sopravvenivano in forme immutate" (Segalen 1998: 109-110).

Gérard Lenclud (1987: 112) ritiene che, secondo questa visione, "il passato è visto come incorporato di continuo nel presente e il presente è inteso come ripetizione". I riti, dunque, nella loro immutabilità, "sarebbero frutto della continuità delle generazioni, un processo in cui i giovani imparano da chi li ha preceduti. Se si accetta invece l'idea che la forma possa cambiare, si può ammettere che il contenuto del messaggio culturale espresso da un rituale resti immutato? Difficile rispondere affermativamente" (Segalen 1998: 110). Il mutamento ha un significato

"straordinariamente pregnante per chi lo esperisce, riguarda l'esperienza in modo diretto e radicale (*res tua agitur*): il mutamento ha l'espedito per centro fondamentale di riferimento, lo coinvolge in modo totale, lasciandolo tendenzialmente senza margine di ripresa. [...] Il mutamento può concernere il più banale accadere quotidiano: il riflesso del sole sulla strada, alcune righe del giornale, alcune sedie messe in fila, ecc. non sono il solito riflesso del sole, le solite righe a stampa, le solite sedie ma alludono in modo oscuro a un loro oltre significativo, sono travagliate da un alone semantico indeterminato, non si mantengono nei loro limiti domestici e ovvi quotidiani, ma si fanno indici-di, sebbene restino senza termine quanto al loro 'di'. [...] per il loro svuotarsi di memorie di condotte possibili si riempiono di una tensione semantica senza esito, prendono ad andar oltre in modo irrelato. Le cose sono 'troppo' di semanticità" (De Martino 1977: 90-91).

La stagione delle piogge è cominciata e Kiyooki vuole mettere alla prova la sua fermezza: non penserà a Satoko e non dovrà sentire rimpianto per essere stato abbandonato. Con la mente ritorna al felice periodo dell'infanzia, quando trascorreva molto tempo in casa del conte Ayakura, che lo educava assieme alla figlia secondo i precetti della scuola di scrittura del tempio Hosso di Fujiwara Tadamichi. Un giorno, stanchi dei soliti esercizi, il conte li aveva invitati a ricopiare su un rotolo di pergamena qualche strofa tratta dal gioco di carte dei Cento Poeti di Ogura. L'analisi delle due poesie evidenzia singolari analogie e prefigura la figura della morte. Kiyooki ricopia una poesia di Minamoto Shigeyuki: "Odo l'impeto brutale del vento / Allorché l'onda si frange sugli scogli / Prostrato dalla mia solitudine / S'apre un varco nel profondo di me" (in Mishima 1969a: 174).

Satoko ricopia una poesia di Onakatomi Yoshindsu: "Allorché il giorno cede alla notte/ E rilucono le lanterne delle sentinelle, / Il ricordo dei giorni fuggiti / S'apre un varco nel profondo di me" (in Mishima 1969a: 174). "Solitudine" (nella poesia copiata da Kiyooki) e "ricordo" (nella poesia copiata da Satoko) evocano la medesima atmosfera di abbandono per entrambi i ragazzi. Singolare è poi l'ultimo verso, uguale nelle due poesie, il "varco profondo che si apre" è la prematura consapevolezza del crudele destino che li attende. Questa "visione" introduce il concetto della perdita del sé, concepito come negazione dell'esistenza,

"procede nella duplice direzione di reificazione dello spirituale e di una materializzazione del corporeo. La reificazione vale come scissione in parti: l'io deificato è spossessato, diventa inesistente, un 'conglomerato'. La unità chiusa della sua esistenza di prima è andata perduta. Anche le altre persone sono conglomerati. E come lei trapassa in parte in altro, gli altri trapassano in lei. Atomizzazione, disarticolazione del reale. Essa è una 'non-cosa', ogni giorno rimodellata" (De Martino 1977: 46).

La personalità di Kiyooki è una e molteplice, è difficile catalogarne i sentimenti, i suoi stati d'animo vanno da una accesa esaltazione a una perdurante melanconia. Secondo De Martino (1977: 120-121),

"la melanconia si determina innanzitutto come colpa mostruosa, radicale, immotivata, estendentesi lungo tutto il fronte dell'operabile, e che per questo suo estendersi converte l'operabile in inoperabile. Il problema è tuttavia questo: di che, senza saperlo, il melanconico porta colpa non già di questo o di quello (le motivazioni deliranti che affiorano alla coscienza sono secondarie), ma di vivere il crollo dell'*ethos* del trascendimento, di essere in questo crollo, di essere trascinato dal mutamento di segno del doverci essere nel mondo, di non potersi mai porre, in nessun momento del vivere, come centro di decisione e di scelta secondo valori intersoggettivi. Proprio perché il doverci-essere-nel-mondo secondo tali valori fonda sia l'esserci che il mondo, il rischio di non poterci essere in nessun mondo possibile (cioè in nessun mondo che valga) fonda la colpa radicale, necessariamente immotivata perché consiste nel non potersi dare motivazioni dischiudenti valori. Ciò significa che la coscienza melanconica è intrinsecamente destinata a non trovare che motivi fittizi della propria melanconia, proprio

perché essa è, nel suo intrinseco, perdita della motivazione su tutto il fronte del motivabile: essa porta colpa di questa perdita, è questo perdersi in quanto pura colpa che coincide con la vita, che è il crollare dell'*ethos* del trascendimento che si dispera del proprio crollare e del non poter mai arrestare la catastrofe con il puntello di una sola motivazione autentica".

Ai melanconici il mondo appare in grigio, indifferente, il passato è pieno di colpe, il presente è miserabile e il futuro non ha orizzonti.

La notizia del consenso dell'imperatore al fidanzamento tra il principe Harunori e Satoko, anziché provocare dolore e melanconia, al contrario induce nel giovane diciannovenne Kiyooki la consapevolezza di amare Satoko e di desiderarla nonostante le rigide norme morali e sociali ora glielo impediscano. Ricorre a un inganno, che si potrebbe chiamare della "doppia lettera". In passato aveva scritto una lettera a Satoko piena di sarcasmo e disprezzo, ma pentitosi, aveva pregato la mezzana Tadeshina di chiedere alla giovane di distruggerla senza leggerla. La lettera era stata aperta e letta e al giovane era stato assicurato che tutto si era svolto secondo i suoi desideri. Dopo l'incontro con il principe Harunori, Satoko scrive una lettera a Kiyooki dichiarandogli il suo amore, il giovane la distrugge senza leggerla, ma confessa a Tadeshina di possederla e di essere pronto a recapitarla all'imperatore se Satoko non acconsente a vederlo. Tadeshina è quindi il motore che accende e spegne le passioni dei due giovani, è il mezzo per raggiungere sia Kiyooki che Satoko, ma è anche la donna che insinuando malignità ha provocato l'allontanamento di linuma dalla casa del marchese Matsugae, privando Kiyooki di una presenza rassicurante nonostante le distanze sociali non consentissero familiarità tra il padrone e il suo istitutore.

Kiyooki è consapevole di contraddire ai suoi principi, comprende di aver messo in scena un inganno, ma il suo desiderio è troppo forte e cancella ogni dubbio morale. L'incontro, favorito da Tadeshina, avviene in una locanda per militari, in un *séparé* che non nasconde lo scopo per il quale è stato approntato, per Kiyooki è l'appagamento di un desiderio al quale ancora non sa dare un nome preciso, è un frutto proibito che desidera cogliere. Non si interessa dei sentimenti della giovane, vuole possederla al di là del divieto imposto dalle convenzioni. È consapevole di commettere una colpa che non sarà perdonata, ma l'ardore dei suoi diciannove anni ha il sopravvento su ogni remora morale. Inoltre Satoko si schernisce appena e lo aiuta nei suoi maldestri tentativi di

spogliarla. Mishima descrive una scena intrisa di profondo e raffinato erotismo, ogni gesto, ogni parola sono la testimonianza di una passione irrefrenabile, ma anche della ineluttabilità del destino. Entrambi i giovani sanno che si stanno macchiando di una colpa gravissima, che li segnerà per tutta la vita, ma non se ne danno conto, si lasciano trasportare dai sensi. E vivono intensamente una sconvolgente vicenda di amore (e morte), tipica della poetica mishimiana. Satoko è più consapevole di Kiyooki, il suo darsi è quasi un abbandonarsi, è una eroina sconfitta dall'amore, dalla ineluttabilità di un fato che non è in grado di contrastare. Il desiderio di Satoko, al tempo stesso passione e rimorso, è emblematicamente prefigurato in un altro personaggio femminile, Etsuko, protagonista di *Sete d'amore*, scritto da Mishima circa vent'anni prima. Etsuko, una giovane vedova amante stanca e annoiata del vecchio suocero Yachichi, è presa da passione per il giovane Saburō, un lavoratore della fattoria di famiglia. Pur nella diversità della vicenda è interessante notare come lo stato d'animo delle due donne sia analogo:

"L'animo della donna ardeva di rimorso e di amore con uguale intensità. Attraverso quelle sofferenze provava per la prima volta chiaramente il tormento dell'amore. Forse era stato proprio quel sentimento a incuterle dal giorno precedente la paura di vederlo. La solitudine del giovane, tuttavia, sembrava troppo solida e pura perché lei potesse trovarvi uno spiraglio in cui intrufolarsi. Il desiderio d'amore calpestava ragione e memoria, cancellando con estrema facilità nell'animo della donna persino l'esistenza di Miyo (giovane cameriera amata da Saburō e licenziata da Etsuko - *la nota è di chi scrive*), la causa del rimorso che in quel momento l'angustiava. Nel desiderio di implorare il perdono di Saburo, di riceverne gli insulti, di punirsi, che pur sembrava tanto ammirevole, si rivelava un manifesto egoismo, ma così puro che era assaporato per la prima volta da quella donna che sembrava pensare sempre soltanto a se stessa" (Mishima 1950: 166).

Il dramma erotico di Etsuko si risolverà con la morte di Saburō per ristabilire l'ordine. Metaforicamente, prima delle morti fisiche, anche Kiyooki e Satoko sono già morti per il mondo: al termine dell'incontro, la giovane con voce lontana, distaccata dalle cose terrene accetta il ricatto dell'amante e acconsente di rivederlo. *Eros* e *Thanatos*, le strutture portanti della filosofia di Mishima.

Kiyoaki svela all'amico Honda di essere innamorato di Satoko e di averla posseduta, è un altro Kiyoaki, teso, gli occhi brillanti di un vivido bagliore, che Honda intuisce non poter essere rivolti all'avvenire. Il Kiyoaki raffinato, indeciso, teso a fondersi nella bellezza della natura non esiste più, vive alla giornata. Il diciannovenne Honda, razionale e pragmatico, deciso a intraprendere gli studi di legge all'università, ha con la natura un rapporto distaccato, quasi shafteburyano:

"Natura! Noi ne siamo circondati e avviluppati, senza potere né uscirne, né approfondirci in essa. Noi viviamo in mezzo ad essa e le siamo estranei. Essa parla incessantemente a noi, ma non rivela il suo segreto. Noi operiamo continuamente su di essa, e tuttavia non vi esercitiamo alcun potere. Essa vive manifestamente dei suoi figli, e tuttavia, la madre dov'è? Essa non ha linguaggio, non discorre. A ciascuno essa mostra un aspetto particolare; si cela in mille nomi e forme, e resta sempre identica. Essa avvolge l'uomo nella nebulosità e gli irride eternamente con la luce. Lo attacca sempre fortemente e duramente alla terra, e se ne scrolla via sempre di bel nuovo" (Shaftesbury in Dilthey 1974, vol. II: 191).

Nell'amore l'amante desidera essere tutto il mondo per l'amata:

"questo vuol dire che si pone a lato del mondo; è ciò che riassume e simbolizza il mondo, è un *questo* che implica tutti gli altri 'questi', è e accetta di esser un *oggetto*. Ma, d'altra parte, vuol essere l'oggetto nel quale la libertà dell'altro accetta di perdersi, l'oggetto nel quale l'altro accetta di trovare la sua seconda fattività, il suo essere e la sua ragione d'essere; l'oggetto limite della trascendenza, quello verso il quale la trascendenza dell'altro trascende tutti gli altri oggetti ma che essa non può in nessun modo trascendere. [...] Vuole essere scelto come fine, ma come fine già scelto" (Sartre 1943: 428).

Probabilmente la guerra russo-giapponese del 1904-1905 è un rimosso per i Giapponesi della prima metà del secolo scorso, nonostante si sia conclusa con un successo: "Alleato militare dell'Inghilterra, vincitore della Russia, nel 1910 il Giappone stava diventando una delle grandi potenze mondiali" (Reischauer 1970: 169). Infatti anche Honda, che sicuramente non è un militarista, confessa a Kiyoaki, con una velata nostalgia, che ora che i tempi eroici delle guerre gloriose dell'epoca Meiji sono terminati sono le passioni che diventano guerra. Le passioni appartengono agli spiriti elevati - e quindi anche a Kiyoaki -, ci saranno morti e feriti, questo è il destino degli anni a venire. L'uomo è

posto al centro, è arbitro del suo destino e deve combattere per realizzare i suoi desideri.

"Può liberare l'uomo dalle passioni anzitutto una certa ottusità d'animo; oppure, se le passioni son di forza diversa, la più debole può essere superata dalla più forte; o anche si può ricorrere all'artificio di sottrarsi e nascondersi ai casi della vita. Ma il mezzo migliore è dato dall'animo saldo, che combatte con le vicende della vita" (Dilthey 1974, vol. II: 25).

Honda non approfondisce il concetto di passione, non discute con Kiyooki per quale genere di passione si debba combattere: semplicemente si limita ad accennare alla passione d'amore dell'amico, per poi pentirsene e giungere al convincimento di dovergli suggerire di dimenticare Satoko. Consigliato dal padre, giudice della Corte Suprema, Honda assiste a un processo per omicidio per prendere contatto con lo svolgimento di un processo penale. Due considerazioni: nonostante l'imputata, accusata di aver ucciso l'amante del proprio convivente, sia grassottella e con natiche un po' troppo grosse il pubblico che assiste la considera l'incarnazione del male, contrariamente alla *vulgata* che di solito attribuisce un simile delitto passionale a una persona magra, perché associa la magrezza al male secondo il principio di causa-effetto. Questa considerazione, in opposizione alle teorie lombrosiane, si fonda sulla psicologia della massa, sul piacere di condannare. Il piacere di esprimere una sentenza negativa è sempre inconfondibile. Si tratta di

"un piacere duro e crudele, che non si lascia sviare da nulla. La sentenza è solo una sentenza quando viene pronunciata con una sorta di temibile sicurezza. Essa ignora indulgenza e precauzione. È presto trovata; ed è perfettamente coerente con la sua natura proprio quando scaturisce senza ponderazione. La passione che essa tradisce si collega alla sua rapidità. Le sentenze incondizionate e rapide fanno sì che il piacere si dipinga sul volto del sentenziante. Dove ha origine tale piacere? Si spinge via da sé qualcosa, si relega qualcuno in un gruppo di inferiori, e ciò presuppone che il sentenziante appartenga a un gruppo di migliori. Ci si eleva silenziosamente sugli altri. La contrapposizione di valori che si esprime nella contrapposta condizione degli inferiori e dei migliori viene considerata naturale e necessaria. Ciò che è buono esiste per distinguersi da ciò che è cattivo. L'uomo stesso stabilisce ciò che perviene all'uno o all'altro ambito" (Canetti 1960: 358).



L'imputata racconta alla Corte che il suo convivente, di professione cuoco, aveva una venerazione per i suoi coltelli, che considerava alla stregua di una spada per un *samurai*, e quindi la sua anima. Di conseguenza, nel trovarli arrugginiti, la donna si è resa conto che l'amore per l'amante, una cameriera di nome Hidé, ha completamente obnubilato la mente del suo compagno.

Uno spiacevole incidente, la perdita dell'anello del principe Pattanadid, e la conseguente e inconcludente ricerca sulla Collina Imperiale che domina la Scuola dei Pari, propone una singolare analogia tra Kiyooki e Pattanadid: il giovane principe siamese, cercando l'anello, scorge tra l'erba un piccolo scarabeo, emblema dell'anima. I due giovani sono antropologicamente uniti in un simbolo: nel Taoismo, lo scarabeo significa generarsi da soli, rivelare la propria personalità, uscire dall'apparenza e trovare la luce interiore per nascere spiritualmente. Questa visione è fondante nella Tetralogia.



Bibliografia

ARISTOTELE

1982 *Organon*, in Id., *Opere*, vol. I, Laterza, Bari, 1984/2.

AZZARONI, GIOVANNI

1988 *Dentro il mondo del kabuki*, CLUEB, Bologna.

BEASLEY, W. G.

1963 *The Modern History of Japan*, Weidenfeld and Nicolson, London,
(trad. it. *Storia del Giappone moderno*, Einaudi, Torino 1975).

CALOGERO, GUIDO

1946 *Lezioni di filosofia - Etica, giuridica, politica*, Torino, Einaudi.

CANETTI, ELIAS

1960 *Masse und Macht*, Claassen Verlag, Hamburg,
(trad. it. *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1994/6).

CICERONE, MARCO TULLIO

1988 *De divinatione*, Garzanti, Milano.

CIRESE, ALBERTO M.

1971 *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palombo, Palermo.

CORRADINI, PIERO

1999 *Il Giappone e la sua storia*, Bulzoni, Roma.

CROVELLA, DANIELA, a cura di

2009 *Omote - Le maschere del teatro nō*, Edizioni Yoshin Ryu, Torino.

2001 *Il Dhammapada - I detti del Buddha*, a cura di T. Cleary, Mondadori, Milano.

DE MARTINO, ERNESTO

1977 *La fine del mondo - Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2002.

DESCARTES, RENÉ

1998 *Discorso sul metodo*, Laterza, Roma-Bari 2007/10.

DILTHEY, WILHELM

1974 *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura*, vol. II, La Nuova Italia, Firenze.



ERASMO DA ROTTERDAM

1967 *Elogio della pazzia*, Curcio, Roma.

FOUCAULT, MICHEL

1954 *Maladie mentale et psychologie*, Presses Universitaires de France, Paris,
(trad. it. *Malattia mentale e psicologia*, Cortina Editore, Milano 1997).

FREUD, SIGMUND

1966 *L'interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere*, vol. III, Boringhieri, Torino 1967/2.

GOFFMAN, ERVING

1961 *Asylums - Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*,
(trad. it. *Asylums - Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi,
Torino 2003).

HALLIDAY, JON

1975 *A Political History of Japanese Capitalism*, Pantheon Books, New York,
(trad. it. *Storia del Giappone contemporaneo - La politica del capitalismo giapponese dal
1850 ad oggi*, Einaudi, Torino 1979).

HOOVER, THOMAS

1977 *Zen Culture*, trad. it. *La cultura zen*, Mondadori, Milano 1981.

IAROCCI, IRENE, A CURA DI

1982 *Cento haiku*, Longanesi, Milano.

IZUTSU, TOSHIHIKO

1977 *Toward a Philosophy of Zen Buddhism*, Imperial Iranian Academy of Philosophy,
(trad. it. *La Filosofia del Buddismo Zen*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1984).
Jataka or Stories of the Buddha's Former Births, under the Editorship of E. B. Cowell, vol. I,
Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd, New Delhi 1990.

KATO, SHUICHI

1975 *Nihon bungakushi josetsu*, (trad. it. *Storia della letteratura giapponese*, vol. I, Marsilio,
Venezia 1987).

KEOWN, DAMIEN

1996 *Buddhism - A Very Short Introduction*, (trad. it. *Buddhismo*, Einaudi, Torino 1999).

KOLLER, JOHN M.

1970 *Oriental Philosophies*, Scribner's Sons, New York, (trad. it. *Le filosofie orientali*,
Astrolabio-Ubaldini, Roma 1971).



LANE, RICHARD

1962 *Grafica giapponese*, il Saggiatore, Milano.

Leggi di Manu, a cura di Wendy Doniger, Adelphi, Milano 1996.

LENCLUD, GÉRERD

1987 *La tradition n'est plus qu'elle était*, in "Terrain", n. 9.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

1958 *Anthropologie structurale*, Librairie Plon, Paris, (trad. it. *Antropologia strutturale*, il Saggiatore, Milano 1966, 1975/6).

LUCREZIO CARO, TITO

1965 *De rerum natura*, (trad. it. P. Perrella, Zanichelli, Bologna).

MALM WILLIAM P.

1963 *Nagauta - The Heart of Kabuki Music*, Tuttle Company, Rutland-Tokyo.

MISHIMA, YUKIO

1950 *Ai no kawaki*, (trad. it. *Sete d'amore*, Guanda, Parma, 1988).

1969a *Spring Snow*, (trad. it. *Neve di primavera*, Bompiani, Milano 1982).

MOREL, CORINNE

2004 *Dictionnaire des symboles, myths et croyances*, L'Archipel, (trad. it. *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Giunti, Firenze 2006).

NIETZSCHE, FRIEDRICH

1971 *Idilli di Messina - La gaia scienza - Scelta di Frammenti postumi (1881-1882)*, Mondatori, Milano 1979/3.

1979 *Genealogia della morale - Scelta di Frammenti postumi (1886-1887)*, Mondatori, Milano.

NUSSBAUM, MARTHA C.

1986 *The Fragility of Goodness - Luck and Ethics in Greek*, Cambridge University Press, Cambridge, (trad. it. *La fragilità del bene - Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, il Mulino, Bologna 1996).

PASQUALOTTO, GIORGIO

1992 *Estetica del vuoto - Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia.

PLATONE

1991 *Cratilo*, in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Rusconi, Milano.

REISCHAUER, EDWIN O.

1970 *Japan: the Story of a Nation*, Knopf, New York, (trad. it. *Storia del Giappone - Passato e presente*, Rizzoli, Milano 1974).

REMOTTI, FRANCESCO

2010 *L'ossessione identitaria*, Laterza, Bari.

SARTRE, JEAN-PAUL

1943 *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, (trad. it. *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 2008).

SCHOPENHAUER, ARTHUR

1969 *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mursia, Milano 2009/4.

SEGALEN, Martine

1998 *Rites et rituels contemporains*, Éditions Nathan, Paris, (trad. it. *Riti e rituali contemporanei*, il Mulino, Bologna 2002).

SICUTERI, ROBERTO

1978 *Astrologia e mito - Simboli e miti dello Zodiaco nella Psicologia del Profondo*, Astrolabio-Ubaldini, Roma.

1980 *Lilith la Luna Nera*, Astrolabio-Ubaldini, Roma.

SIMON, YVES

2004 *La tradizione del diritto naturale*, Edizioni Phronesis, Palermo.

STEWARD, JACK

1968 *Hara-Kiri*, Tuttle Co., Rutland-Vermont-Tokyo, (trad. it. *Hara-kiri – Suicidio rituale giapponese*, Edizioni Mediterranee, Roma 1977).

STRAUSS, LEO

2009 *Diritto naturale e storia*, Il Nuovo Melangolo, Genova.

SUZUKI, DAISSETZ TEITARO

1970 *Essays in Zen Buddhism*, Rider and Company-Hutchinson Group, London, (trad. it. *Saggi sul buddhismo zen*, 3 voll., Edizioni Mediterranee, Roma 1975-1978).

1980 *The Awakening of Zen*, Prajñā Press, Boulder, (trad. it. *Il risveglio dello zen*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1982).

TURNER, VICTOR

1967 *The Forest of Symbols - Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, Ithaca and London, (trad. it. *La foresta dei simboli*, Morcelliana, Brescia 1976, 2001/3).



Abstract – IT

Neve di primavera è il primo romanzo della tetralogia *Il mare della fertilità*, il capolavoro dello scrittore giapponese, che si snoda in un Giappone caratterizzato sia da una cultura ancestrale sia da una invadente modernità e prelude a quel drammatico 25 novembre 1970 quando Mishima, scritte le ultime parole della tetralogia, si suicidò con l'antico rituale del *seppuku*. *Neve di primavera* è una narrazione polisemica costruita su opposizioni binarie strutturali, le vicende dei personaggi sono calate in un preciso contesto storico e culturale e per decodificarle è proposta una metodologia antropologica, nel tentativo, al tempo stesso, di coglierne le variegate e molteplici sfumature e, nel contempo, anche le interconnessioni con il tessuto ontologico che ne ha favorito il nascere e lo svilupparsi.

Abstract – EN

Spring snow is the first novel of the tetralogy *The sea of Fertility*, the masterpiece of the Japanese writer, which takes place in ancient and modern Japan. The novel is a prelude to the dramatic 25th November 1970: Mishima finished the tetralogy and committed suicide by the ancient *seppuku* ritual. *Spring snow* is a polisemic story which is constructed by binary and structural oppositions, the plot of the characters is drawn on an exact, historical and cultural context to catch either the variegated and various shadings or the relations with the ontological substratum, which helped its birth and development.

GIOVANNI AZZARONI

Ha insegnato Antropologia dello Spettacolo e Teatri Orientali presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Antropologo di formazione lévi-straussiana ha fondato il suo lavoro sulla ricerca di campo. Ha scritto del teatro in Asia e in Africa in numerosi libri, tra i quali si segnalano i quattro volumi di *Teatro in Asia*, apparsi tra il 1998 e il 2006, *Le realtà del mito* (2003), *Le realtà del mito due* (2008) e, insieme con Matteo Casari, *Asia il teatro che danza - Storia, forme, temi* (2011). Presso la CLUEB dirige le collane *Teatro in Asia e in Africa*, *Quaderni di Teatro in Asia e in Africa* e *Quaderni di storia del folclore e delle tradizioni popolari*.

ARTICOLO

Storia, analisi e valutazioni sui mamuthones

di Franco Sale

Parte seconda

L'uscita e l'esibizione dei mamuthones e degli issোধores

Nelle esibizioni i *mamuthones* mediamente sono dodici, come i mesi dell'anno, si schierano sei per parte ben incolonnati: attualmente il compito di realizzare la formazione delle due file è stato assegnato all'*issোধore* guidatore, *su guidatore*, che in testa allo schieramento fa sistemare i due più bravi, *sos tiradores* (i tiratori), il cui compito consiste nel dettare il ritmo o la cadenza da seguire durante tutto il percorso della squadra. Dietro i due *tiradores* sono sistemati in ordine di altezza i rimanenti *mamuthones*; la colonna è chiusa da persone altrettanto abili. Qualora, come spesso accade in qualche occasione, siano presenti *mamuthones* alla prima uscita vengono posizionati vicino a gente esperta, in modo che possano essere costantemente controllati affinché seguano lo stesso passo e la stessa cadenza di tutto il gruppo, salvaguardando così una corretta andatura.

L'inizio del rituale è dato dall'*issোধore* guidatore, il passo dei *mamuthones* è molto lento, monotono, ma pieno di sincronismo, marcato e pesante a causa dell'imbracatura dell'abbigliamento e del considerevole peso dei campanacci: si inizia suonando *su carriga*, le file si muovono l'una verso l'altra all'interno dello schieramento.

La coreografia prevede l'esecuzione di piccoli passi, prima mandando leggermente avanti il piede sinistro, retrocedendo nell'effettuare il salto, mentre la posizione del braccio, che inizialmente sta diritta oppure all'indietro, nel balzo si posiziona in avanti avanzando contemporaneamente il piede destro, con lo scrollo violento della spalla sinistra rivolta in avanti e la destra all'indietro facendo ruotare il busto; poi con un'altra semirotazione, il salto è rivolto all'esterno dell'incolonnamento e si ripete lo stesso movimento sia del piede sinistro sia del piede destro tenendo la mano destra in avanti e la mano sinistra che retrocede in modo da agevolare lo scrollo violentissimo della spalla destra. Si prosegue con monotonia dei movimenti di nuovo verso

l'interno, poi verso l'esterno con lo scrollo sempre violentissimo e continuo dei campanacci. Al segnale dell'*issohadore* guidatore, dopo tre suonate all'interno e due all'esterno, si eseguono tre salti verso l'interno di ogni schieramento o fila, senza camminare, con i piedi uniti. Quando ero piccolo la sequenza dei tre salti come ritmo corrispondeva a un passo normale e si chiamava *hònta hòrfu* (contraccolpo), ora è denominata *sa doppia*.

Dove il posto lo permette, al segnale dell'*issohadore* guidatore, i tiratori proseguono la danza con lo stesso ritmo incrociandosi uno all'interno e uno all'esterno delle file, sino a ottenere uno spettacolare movimento: per la prima volta i *mamuthones* hanno l'opportunità di vedere i compagni di sfilata della fila opposta scrollare i campanacci frontalmente. A operazione ultimata, i due tiratori saranno nuovamente uno di fianco all'altro e insieme agli altri componenti del gruppo formeranno *s'inghiriu*, un cerchio perfetto, all'interno del quale ci sarà solamente il guidatore, mentre i rimanenti *issohadores* resteranno all'esterno dello schieramento. Questa forma teatrale è stata inserita da qualche anno dall'associazione "Atzeni" di cui faccio parte: non mi risulta sia stata praticata negli anni precedenti e la sua introduzione è da attribuirsi a una forma coreografica di abbellimento, che qualche responsabile ha desiderato inserire, ma che posso dichiarare che non faccia parte del nostro scenario tradizionale.

Come accennato sopra è rilevante fare notare i movimenti dei *mamuthones*, pieni di orgoglio e di temperamento, i piedi sono scaricati continuamente a terra con violenza: senza dubbio questi movimenti nell'antichità erano eseguiti per sollecitare e richiamare la terra al risveglio, affinché i raccolti fossero di grande abbondanza. Pertanto tutto si collega alla terra, al mondo agreste della natura, agli animali domati o assoggettati dall'uomo.

I movimenti degli *issohadores* sono più sciolti e leggeri, eseguono anch'essi dei saltelli diversi da quelli dei *mamuthones*, ma con uguale sincronismo; il loro compito, oltre che allo stare attenti che nessuno disturbi l'andatura e il passo dei *mamuthones*, consiste nell'indirizzare *sa soha* verso gli astanti, preferendo il pubblico femminile. Le donne, dopo essere state catturate, offriranno un pegno per essere state prescelte: i nostri vecchi mi raccontavano che per i catturati era segno di buon augurio e di buon auspicio per l'annata agraria, mentre per le donne era un segno di favorevole fertilità.

Sulla storia dei *mamuthones* sono stati elaborati dai demologi, dagli antropologi e da altre persone, vari modi di dare un significato alla rappresentazione: alcune ipotesi le giudico con mano severa, fonte di irreale e pura fantasia, hanno scritto tanto per riempire qualche pagina di giornale, dando ai lettori una veduta distorta su ciò che può essere il vero significato, esprimendo in negativo valutazioni personali e fiabesche, priva di analisi seria e di quel contatto diretto con la popolazione di Mamojada che, a mio giudizio, è necessaria per vivere in diretta e fare l'esperienza per dare una veduta credibile ai lettori.

Mi preme sottolineare un studio di Francesco Masala dal titolo *Il teatro gestuale nuragico (Sos Mammuttones)*: come si può osservare ha solamente commesso due errori in una sola parola, si parla di cultura, di tradizione, delle radici di un'intera comunità, orgogliosa di avere questo simbolo ancestrale, ammirato e invidiato allo stesso tempo, e per questa ragione non condivido per niente il seguente passaggio, lo reputo povero di ricerca e di interpretazione: "si tratta di un rituale precristiano per eliminare il (male) dal (bene): da una parte, il *mamuthone* simbolo di Carestia, della Malattia, della Vecchiaia e, dall'altra, l'*issocadore*, simbolo della Ricchezza, della Salute, della Giovinezza". Questo modo ridicolo di valutazione personale del Masala non è condivisibile né accettabile, perché il *mamuthone* non è simbolo né di carestia, né di malattia, né di vecchiaia, ma l'indossare velluto, mastruca, *husinzos* e campanacci, lo scrollare anche per ore tutto l'armamentario che portiamo addosso, è simbolo di forza, di potenza e di virilità. Personalmente (è dal 1964 che vesto da *mamuthone*) non ho mai sentito dai nostri vecchi questa meschina interpretazione, non ho mai partecipato né assistito a quanto il Masala ha scritto con superficialità; credo che il mio pensiero sia condiviso da quanti vestono e credono in questa realtà.

Per chiudere la parentesi e per levare ogni dubbio sulla salute dei *mamuthones* in sfilata merita di esser citato il nostro grande Patriarca *tziu* Costantinu Atzeni che ha vestito da *mamuthone* fino a due anni prima della morte, l'ultima vestizione la fece nel 1977 quando il fisico era già indebolito dal male del secolo, tuttavia trovava la forza (o forse era qualcosa di occulto che gliela dava) di scrollare i campanacci con tanto vigore da mettere in ombra chiunque, giovani compresi. Al riguardo non mi sembra necessario aggiungere niente.

Altri hanno scritto riportando fedelmente le opinioni altrui senza aver fatto uno studio diretto né a



Mamojada né con chi la tradizione la vive da tanti anni. Per le ricerche fatte e l'esperienza personale da me vissuta in tantissime esibizioni insieme ai più assidui *mamuthones* - in primo luogo *tziu* Atzeni, mio padre, Zesare Canneddhu, Sumuscrau, Ziccu Loi, Antoni Loi, Leporeddhu, Chicu Ganu Cuzzudu, Ri- mundhu Caddhittu, Pauleddhu Mercuriu, Boelleddhu Muzzittu e il figlio Gonario, Luisu Piras, Juvanne Mastinu, Gabuda, Cozzanu Crispone, Mario Bodale, Chicheddhu Mercuriu, Mondino Meloni, Chicu Ganu e tanti altri che ora non ci sono più, unitamente agli unici superstiti della vecchia guardia, che sono Juvanne Binbinellu, Vranziscu Serrittu, Antoni Gregu, Chicu Ganu Longone, Zesuinu Harhione, Chicheddhu Ganu, Pippunu Groddhi, Pepeddhu Mele, con lucida convinzione posso affermare che tutto mi indirizza come citato verso i componenti della natura, la terra, il sole, l'acqua e gli animali.

Dopo tanti anni di attività mi sembra doveroso proseguire nella salvaguardia di questo patrimonio per evitare che siano apportate ulteriori oscenità, tramandando fedelmente agli altri questo fantastico possesso, senza ripudiare minimamente quanto mi hanno insegnato le persone che sopra ho citato. Per questo posso affermare che tra le varie ipotesi o tesi formulate nel succedersi degli anni, la più attendibile con ampio margine di certezza è quella che crea l'accostamento dell'uomo con l'ambiente animale, e di questo mi pare giusto dare onore a quanti hanno scritto in tal senso. Questa tesi consolida il mio orientamento sull'uso della *bisera*, sempre nera, che nei tratti somatici attualmente è antropomorfa con lineamenti duri e marcati. Sono convinto che in tempi remoti la sua fisionomia fosse zoomorfa, difficile è stabilire perché sia avvenuto questo cambiamento e il periodo in cui si possa collocare, che cosa abbia determinato tale modifica e a quale fisionomia animale si rispecchiasse. Poiché nei tempi lontani gli uomini primitivi adoravano e veneravano idoli di legno e di pietra non potevano indossare una maschera antropomorfa per eseguire i rituali – in Sardegna non esistevano divinità simili alla maschera –, molto probabilmente la più intuibile poteva essere la rassomiglianza bovina: al riguardo abbiamo nelle *domos de janas* di Istavene delle teste taurine scolpite al suo interno che danno maggior credenza a questa affermazione, oppure teste ovine o di altri animali usati quotidianamente come aiuto nelle attività domestiche. Un vecchio detto mamojadino, *t'ana fattu a bisera* (ti hanno ridotto il viso come una maschera), può quindi essere una indicazione sulle caratteristiche della maschera, nel senso che

non deve essere bella ma possibilmente brutta e senza sorriso, più è brutta e più è classificata bella, questo detto si usava dire dopo una sconfitta o una scazzottata, "ti hanno mal conciato", nel senso che il volto è stato ridotto a sembianze di maschera. L'abbinamento uomo-animale è determinato anche dal vestire *sas peddhes*, la mastruca anch'essa usata rigidamente di pecora nera (faccio presente che in campagna per seguire il bestiame e per ripararci dalle intemperie usavamo la mastruca ma di pelo bianco, forse perché le pecore nere, anche se producevano più latte, erano allevate raramente perché non erano ben viste dai pastori in quanto si pensava "*nero portatore di male*": così reperire le pelli da indossare era sempre assai difficile). Per l'enorme groviglio di campanacci, *sa carriga* o *su erru* (il ferro, inteso per i campanacci), di diverse misure (da pecora, da capra e da bue, cioè animali dai quali i nostri antenati traevano maggior beneficio) portato sulle spalle, per le bronzine e per il modo in cui sono eseguiti i movimenti credo che questi atavici personaggi ripropongano con il mascheramento incontaminato il percorso e la vita dell'antica nostra civiltà pastorale contadina.

Questi elementi, come accennato in precedenza, si collegano alla natura, alla produzione della terra, al mondo incontaminato agreste, con l'adorazione e la venerazione di un rituale propiziatorio di assoggettamento dell'animale stesso, di quella cultura legata alla terra, nonostante le varie invasioni e le estranee imposizioni è riuscita a sopravvivere per vari millenni. Si può dire che il vetusto rituale era, a suo tempo, anche un cerimoniale religioso diventato pagano con l'evento del cristianesimo, inoltre era eseguito per accattivarsi il potere delle divinità di allora per beneficiare gli uomini e gli animali o forse erano gli intermediari tra la gente e gli dei di quella lontana epoca. Questa figura tenebrosa che incute timore al suo passaggio era usata per scacciare gli spiriti del male dalla gente e dalle greggi e per accaparrarsi il loro ben volere tenendoli quieti, ritengo che quel rituale venisse anche praticato come rito orgiastico per la propiziazione della fertilità e per la rinascita della natura, maggiormente a settembre *hapidanni*, inizio dell'anno agrario (ancora oggi è il periodo in cui si eseguono i contratti afferenti i terreni e il bestiame), dell'inverno come stagione purificatrice per le piogge, la neve e il ghiaccio, nonché all'arrivo della primavera, come se si volesse chiedere l'inizio di future abbondanze nella stagione che muore (l'inverno) e in seguito si risveglia e rinasce con la primavera (*beranu*); rilevante era il culto dell'acqua, di cui la nostra terra

ha avuto da sempre grande carenza.

A testimonianza di ciò cito un breve racconto riferito agli anni Trenta del secolo scorso che mi fece *tziu* Atzeni tantissimi anni fa. Un anno rimase parecchi mesi senza piovere, creando seri danni al bestiame e a tutto ciò che dipendeva dalla terra. Allora il parroco di quel periodo riunì la popolazione per organizzare una processione: così si fece, fu coinvolta tutta la cittadinanza, uomini, donne, grandi e piccoli seguirono il parroco in preghiera per le vie del paese sino al tardo pomeriggio per far arrivare la benedetta pioggia. Nei giorni che seguirono, la gente scrutava il cielo sperando di vedere almeno qualche nuvola, ma niente; intanto i giorni passavano e di nuvole e pioggia neanche l'ombra. Fu così che *tziu* Atzeni si ricordò che i vecchi gli avevano raccontato che in antichità i *mamuthones* uscivano con danze per far piovere, gli nacque l'idea di far vestire i *mamuthones* e gli *issohadores*, riunì gli anziani, propose l'intento quasi in forma scherzosa e forse con una certa incredulità, ma tutti diedero la disponibilità per eseguire quanto prima il rituale. Così si fece. Scrollarono i campanacci per ore e ore con un impulso mai verificatosi prima, terminarono esausti a notte inoltrata. L'indomani, anche se rade si notavano in cielo le prime nuvole, ma due giorni dopo arrivò tanta pioggia da far dimenticare i brutti momenti passati durante la siccità. L'acqua fece sì che risanò i raccolti che sembravano perduti e il bestiame riacquistò lo splendore perso; di questo fatto la gente parlò per tanti anni, dando il merito ai *mamuthones* e agli *issohadores*.

Per capire il rapporto esistente tra l'uomo e l'animale e l'atavico attaccamento che li unisce torniamo un poco indietro nel tempo, e non sarà difficile vedere tutto il popolo sardo (ma d'altronde lo erano tutti i popoli della terra), vivere armoniosamente con la natura e le sue componenti. Nei tempi lontani in campagna non esistevano barriere per pascolare le greggi, i muretti a secco sono stati inventati con la "legge delle chiudente", sui terreni non esisteva la proprietà privata, ma tutto era capitale dell'intera comunità. La sopravvivenza era determinata dai raccolti della terra e da ciò che producevano le bestie, pertanto era normale che tra loro nascesse un attaccamento inseparabile, specialmente durante la transumanza (*sa tramuda*) in altre località alla ricerca di nuovi pascoli, dove il contatto tra uomo e animale era perpetuo. In quella epoca l'unico possesso era determinato dal bestiame e dalla terra libera, da ciò si

traeva tutto il sostentamento che serviva per far vivere la famiglia; il pericolo dei predatori era sempre in agguato, ma anche delle ruberie "bardane" che si verificavano da parte di altre persone, perciò bisognava seguire il bestiame passo dopo passo, se esso andava male questo preludeva la salute e la crescita della famiglia, così il pastore era obbligato a stare sempre appresso al suo possedimento, per custodirlo e guardarlo a vista, ogni piccolo spostamento era dettato dal suo volere, ma senza perdere di vista il suo unico bene prezioso: in questo modo, dallo stare insieme per lunghi periodi, si consolida sempre più il binomio uomo-animale che dura ancora oggi.

Secondo alcuni studiosi nel periodo remoto, ma anche nella vita d'infanzia "campagnola" che ho vissuto accanto a mio padre pastore ed alle bestie, ho potuto constatare tale fatto, inoltre mi è stato insegnato e tramandato l'amore verso la terra, la natura, gli animali, amore che ancora oggi mi affascina e mi "ruba", un insegnamento radicato di quei valori che purtroppo oggi stanno scomparendo. L'uomo che stava quotidianamente a contatto con il bestiame finì per assimilarne i modi selvaggi e animaleschi, tanto da restarne in certo qual modo succube, fino al punto da creare poca distinzione tra di essi. In questo caso i nostri avi avevano nei confronti dell'animale quella forma di venerazione che faceva sì che gli uomini, mettendosi addosso vesti animali come atto naturale, si immedesimavano creando un'inversione tra bestia e uomo, e al tempo stesso questa azione dimostrava gratitudine diventando il punto di riferimento per il sostentamento delle genti, ma credo lo sia tuttora per tanti popoli.

Mi sono sempre chiesto perché i *mamuthones*, a diversità di altre maschere apotropaiche esistenti, si possano definire *maschere mute*: durante il rituale non possono parlare, il loro linguaggio consiste rigidamente nel fare sentire il tintinnio dei campanacci, che con il continuo scrollare delle spalle fanno udire un armonioso ancestrale frastuono, dando ai presenti una mistica musicalità e una oscura dimostrazione che ha del grottesco mistero. Probabilmente si tratta anche di un atto di auto ironia eseguita dagli stessi pastori sulle proprie condizioni di vita, che si libera interiormente dei problemi giornalieri, proprio con la rappresentazione del cerimoniale: con l'inversione dell'uomo-bestia ne prende le sembianze nei movimenti teatrali della danza e dell'intero portamento, per esorcizzare gli animali, la terra e la gente dagli spiriti malvagi. Quindi il nostro linguaggio mimico usato durante la manifestazione è solamente danzato, i movimenti



delle gambe e lo scaricare a terra dei piedi con violenza, la gestualità delle mani che agevolano la schiena a eseguire in forma rotatoria lo scrollo del campanacci prima all'interno poi all'esterno è un rituale mimico.

Si può pensare che questa forma teatrale, in qualche periodo storico non documentato o durante una delle tante invasioni succedutesi nel tempo, sia stata modificata relegandola all'inquadramento attuale, in quella che adesso sembrerebbe una piccola struttura di guerra, con gli *issohadores* che agiscono da controllori, in avanguardia, in retroguardia e di fiancheggiamento protettivo dal disturbo degli astanti. La tesi che qualcuno avanza abbinando vinti a vincitori non l'ho mai condivisa, perché nell'antichità coloro che invadevano un territorio tenendolo occupato per tanti anni non davano scampo a coloro che resistevano. In realtà i ribelli o per meglio dire i protettori delle genti erano decapitati e le teste erano mostrate con sfregio al popolo a dimostrazione della loro crudeltà e potenza, ma anche perché è risaputo che maschere simili che portano pelli e campanacci, oltre a quelle sarde, esistono in Turchia, a Cipro, nel Ticino, in Molise, nel Trentino, nella Foresta Nera in Germania, in Spagna, nell'alto Portogallo, in Slovenia, in Romania, in Ungheria e in altre parti del mondo e credo abbiano tutte lo stesso filo conduttore. Pertanto l'invertire delle parti durante la nostra manifestazione tra coloro che difendevano il proprio territorio e coloro che lo invadevano non ha nessun nesso storico, anche se qualche vecchio contagiato dal prof. Marchi diceva che tutto dipendeva dall'invasione turca.

La figura ancestrale del *mamuthone* è rimasta quasi intatta dalle origini, mentre per gli *issohadores* c'è da chiedersi se siano nati in un periodo più recente, oppure esistevano già con un altro abbigliamento: credo che il loro costume e la loro funzione siano stati modificati e modernizzati durante un evento guerresco, poiché c'è troppa diversità tra le due figure e per *tradizione* mamojadina durante le nostre esibizioni *non hanno mai usato nessun tipo di maschera*, ma solo un abbigliamento multicolore, una collana di piccole bronzine e la *soha*, che richiama fortemente l'accostamento con i guerrieri bizantini prima o l'invasione spagnola dopo, perdurata nella nostra terra per circa 400 anni.

In tutto lo scenario, la figura predominante è sempre il *mamuthone*, pur sapendo della fatica che si fa durante il rituale, raramente abbandona *sa carriga* per indossare i panni dell'*issohadore*, che

di fatica ne fa pochissima. Quando avevo iniziato a *vestire*, gli anziani mi dicevano che era meglio fare il *mamuthone*: mi ricordo quando il capo carismatico *tziu* Costantinu Atzeni tentava di insegnare *su passu* (il modo di danzare e muoversi) e vedeva uno dei nuovi arrivati che non era all'altezza della situazione gli diceva, con tono pacato ma imponente, "tu non puoi fare il *mamuthone*" e lo relegava a fare l'*issohadore*, quindi era un privilegio svolgere il rituale in tali vesti. La prima volta che ho indossato i panni del *mamuthone* non mi vestì *tziu* Atzeni, ma lo fece fare da altri (anche se sono passati circa quarant'anni quei momenti di indimenticabile emozione in me sono sempre vivissimi, pur senza volerlo mi sono rimasti stampati nella memoria), e lo sentii bisbigliare e consigliare loro: "*Hinghielu male, non curezzas sa vestissione vene, àhìe in manera hì l'abbarrene sos sinnos de sos sonazzos e de s'istrahitudine, si torrida a hinghere ada'essere unu mamuthone beru*" ("Vestitelo male, non curate la vestizione bene, ma fate in modo che sulle spalle gli restino e segni dei campanacci e della fatica, se tornerà a vestire diventerà un vero *mamuthone*"). Questo metodo poco ortodosso aveva grande peso nel selezionare i soggetti per partecipare alla sfilata, come se fosse un grande evento che richiedesse persone forti e determinate a sopportare con orgoglio e contegno la grande fatica che l'esibizione richiedeva. Ora, col passare degli anni, mi trovo ancora addosso tutta la carica emotiva che questo grand'uomo riusciva a trasmettere per conservare intatta la fantastica nostra tradizione: a quell'età l'orgoglio la faceva da padrone, pur di non dimostrare agli altri le cinghie strette e mal annodate provocavano fatica e facevano male. Per non essere deriso e per dimostrare che potevo essere *uno di quelli* non mi è mai uscito un lamento, anzi una volta svestito, col cuore che batteva forte dall'emozione pur non sapendo il significato di ciò che facevo e rappresentavo, dicevo che era una cosa da nulla, anche se era il contrario, perché la fatica era tantissima e le gambe si impossessavano di un tremolio continuo, oltre ai lividi sulla schiena creati dallo scrollare dei campanacci e nelle parti costali dalle cinghie strette che mi trovavo a fine esibizione. Nonostante questo mi sentivo appagato per essere stato prescelto a quello che mi hanno sempre detto *essere un grande evento*: questo è ciò che provavo e provo tuttora, a dire la verità più passano gli anni e più mi trovo coinvolto emotivamente per curare, salvaguardare e trasmettere questo forte impulso che si è impadronito di me. Pur avendo realizzato centinaia di sfilate, ogni qualvolta si

presenta l'occasione non vedo l'ora di essere presente; inoltre l'impulso mi guida alla cura di ogni particolare, affinché tutto si svolga nel migliore dei modi, l'apprensione che mi crea mi rende fastidioso nei confronti degli altri, ma il tutto è dovuto al modo sincero di vivere questa lunghissima affascinante avventura.

A tal riguardo mi sento obbligato di dover citare un breve scritto di Marcella Del Bianco, emiliana di nascita ma pisana di adozione, perché nelle brevi righe che mi sono pervenute tramite l'amico Gianni Deias risulta l'evidenza di quanto sia grande l'impulso e il forte impatto che la figura del *mamuthone* riesce a trasmettere a chiunque abbia la fortuna di assistere al nostro atavico rituale. Riporto testualmente:

Guardando il suggestivo manifesto che chiama a raccolta gli abitanti di Pisa per la sfilata dei *mamuthones* si avverte subito che non sarà una festa di carnevale come le altre. Non sono maschere quelle che ammiriamo; sono personaggi senza tempo né corpo che ci riportano alla vita della campagna sarda di 3.000 anni fa. Qui la vita era scandita da ritmi lenti, immutabili, era densa di difficoltà e fatiche. Quotidianamente bisognava portare un peso immane e quel fardello era accettato con pazienza, sopportazione, in silenzio. I *mamuthones* sono simbolo di questa fatica. Essi sono duri, cupi, imperscrutabili; inquieta quel loro colore scuro, quel suono di campanacci che li fa assomigliare più a bestie che a esseri umani. La loro presenza suscita sensazioni forti, emozioni sicuramente intense. Riaffiorano odori della terra antica di Sardegna, si avverte un senso di eterno e infinito. Quei personaggi ci trasportano nel passato senza che ce ne rendiamo neppure conto. E potremo essere spettatori o attori di 3.000 anni fa. Chiudiamo gli occhi, quel suono sordo e ritmato arriva da così lontano che non ci riesce difficile staccare col presente, con i nostri problemi 'tecnologici' con la presenza delle macchine, gioia e dolore delle nostre giornate. E poi, finita la sfilata, tolto il peso dei campanacci e dei secoli, tolta la buia maschera che uniforma e incupisce, ecco emergere il desiderio della festa. Gli ancestrali riti propiziatori cedono il passo alla voglia di sorriso, alla giovanile voglia di carnevale, voglia di liberarsi, di godere la musica, della luce bellissima dei Lungarni pisani, dell'aria fredda che un po' stordisce e inebria. Si dimenticano stanchezza e sudore, e bastano una fisarmonica e un gruppetto di persone, che via via si infoltisce, per rallegrare l'atmosfera con suoni e balli. Anch'essi atavici, ma assai più lievi e sorridenti, capaci di alleggerire la giornata e predisporre a un sereno ritorno al presente.

Dopo aver letto queste righe mi si è gonfiato il cuore, gli occhi si sono inumiditi, la soddisfazione era immensa per una testimonianza così forte e sensibile, fatta da una persona estranea alla nostra terra, perché ero stato sempre convinto che la "gente del Continente" non poteva entrare col cuore nelle nostre tradizioni.

Un'altra notevole testimonianza mi è stata data da un ragazzo di dieci anni, Giovanni, abitante a Sant'Antioco, venuto a Mamojada con i suoi per godersi il nostro carnevale. Ho avuto l'opportunità di conoscerlo e di apprendere quanto sia attaccato alla figura dei *mamuthones*, tanto da non parlare d'altro sia a casa sua che a scuola; i giorni scorsi è venuto appositamente dal suo paese a Muravera dove avevamo una esibizione, durante il nostro passaggio è sbiancato in volto, il suo cuore ha iniziato a battere forte, alla gente diceva che passavano *i suoi mamuthones*.

Anche questo episodio mi pare giusto menzionare: due anni fa, d'estate, è venuta a casa con i nonni una bambina di sette anni, nata e cresciuta a Milano. I nonni mi hanno pregato di farle indossare la mastruca e la maschera con berretto e fazzoletto, poiché in televisione aveva visto un nostro documentario restandone affascinata. Per primo ha voluto vedersi allo specchio, è rimasta per tanti minuti immobile ad ammirarsi, poi faceva un mezzo giro con il busto da una parte, poi dall'altra, riuscivo a vedere gli occhi lucidi di contentezza. Ci sono voluti minuti di insistenza per farla rientrare nella realtà e farle levare gli indumenti tradizionali: le ho spiegato cosa rappresentavamo e mi sono accorto che ho fatto nascere un vero rapporto di amicizia tra lei e la figura del *mamuthone*, e andata via da casa solo dopo ore di insistenza da parte dei suoi familiari. Ci siamo risentiti con i genitori varie volte durante l'anno e in tutte le occasioni hanno fatto presente quanto la bimba si sia attaccata morbosamente alla nostra tradizione, tanto da parlarne a scuola in continuazione con la maestra e a dar "lezione" di questa usanza alle sue compagne. Sembrano piccole cose, ma per me e credo anche per quanti altri che credono nella nostra cultura, hanno un valore immenso e mi appagano dei grandi sacrifici che si fanno per conservarla intatta nel tempo.

Apo postu a bardare unu mamuthone: questo vecchio detto popolare della nostra cultura agricola pastorale si narrava che il *mamuthone* era un guardiano, era messo a controllare le greggi dei poderi vestito dell'intero abbigliamento, restando fermo. Quando si presentava un pericolo

scrollava le spalle con violenza per incutere timore e per avvertire del pericolo; qualora questo persisteva scrollava le spalle con i campanacci tre volte, eseguendo così *sa doppia*: questo poteva essere anche un segnale di avvertimento dell'imminente pericolo per il resto della comunità, era quindi una figura fondamentale per salvaguardare le genti, i raccolti e il bestiame. Molti forestieri erroneamente dicono che il *mamuthone* era uno spaventapasseri e che era posto in campagna vestito di stracci: faccio notare che questa figura a Mamojada tutt'oggi è chiamata *babbauzzi* e nulla ha a che vedere con la nostra tradizione.

Mi sono sempre chiesto che ruolo abbia avuto la Chiesa nel rituale dei *mamuthones*: come accennato in precedenza è scontato che in quei tempi ci sia stata una forte pressione per abatterli. Quando la Sardegna fu invasa dall'impero bizantino subì una imponente azione di conversione verso il Cristianesimo e in quei tempi si tentò di sopprimere tutte le forme di usanze e di credenze pagane, che per il popolo avevano un alto senso religioso. Il più acceso condottiero di tale repressione è stato papa Gregorio Magno e nei numerosi scritti che inviò personalmente a Gianuario, vescovo di Cagliari, ne abbiamo una chiara testimonianza: lo dimostrano le continue esortazioni a usare ogni mezzo, poi, che fosse lecito o non lecito non faceva differenza, pur di riuscire a convertire il capo dei sardi pelliti barbaricini Ospitone e l'intera popolazione.

Più mi addentro nella nostra storia e più trovo affascinante e utile proseguire nella ricerca, e magari scoprire un poco per volta altre situazioni per completare quegli anelli mancanti dell'incontaminata storia.

Mamuthones... le radici

Questa ultima parte è stata iniziata il 4 ottobre 2004 dopo che l'amico Nicola Loi mi ha fatto pervenire questo documento in versi, scritto dal gesuita Bonaventura Licheni, nato nel 1734 a Neoneli e morto nella terra natia nel 1802. La poesia è stata scritta in sardo nel 1775 ed è composta da 19 quartine. In essa è narrata la fredda, nevosa e festosa giornata di Sant'Antonio in gennaio (la visita dovrebbe essere riferita a qualche anno prima, poiché in un'altra poesia dello stesso autore, scritta nel 1775, risulta parimenti la narrazione della stessa festa ma riferita ad altra località; pertanto non poteva essere presente in due località diverse lo stesso giorno, visto che i

festeggiamenti e l'uscita delle maschere avviene solamente il giorno 17). Nonostante il documento abbia una forte intensità religiosa ci lascia una testimonianza indelebile, ritengo il suo contenuto storico, per la ricchezza delle notizie sulla comunità di Mamojada o per meglio dire di Mamujone. Infatti per la prima volta appare ufficialmente l'antico nome del paese, dando così certezza a quanto da me trascritto qualche anno fa, ma per capire meglio "come eravamo" è giusto trascrivere fedelmente quanto è in essa contenuto al fine di avere un migliore visione e per annotare la diversità esistente tra ieri e oggi, nonché per commentare con saggezza e scrupolosità la metamorfosi avvenuta.

Sant'Antoni e's'ierru

Sant'Antonio dell'inverno

*Pro Antoni sa 'ia
leamus de Mamujone,
totus'in orazione
in numen Santu.*

Per Antonio prendiamo
la via di Mamujone,
tutti in orazione
nel nome della santità.

*Sa fiocca in amantu,
totu s'adde bianca,
su nie a mesu anca,
astrau e bentu.*

I fiocchi fanno il manto,
tutta la vallata è bianca,
la neve a metà gamba
col ghiaccio e il vento.

*Su fumu 'e su cumbentu,
nos giamat dae lontanu,
amparu cristianu,
est beneitu.*

Il fumo del convento
ci chiama da lontano,
il riparo del cristiano,
è benedetto.

*Cuerru pro su fritu,
caridad'e assistenzia,
divina providenzia
nos'at mandadu.*

Coperti per il freddo,
la carità e l'assistenza,
la divina provvidenza
ci ha mandato.



*Pro su disamparadu,
tristu e bisonzosu,
su coro piedosu,
pesat sa manu.*

*Totus, su pilicanu,
o de sa prim'essida,
nos dat sa benedida
cun bonu coro.*

*Cun sos donos insoro,
animan su meschinu,
chi inoghe peregrinu
est arrividu.*

*Iscuru e frittu at bidu,
cun tanta sufferenzia
de Deus sa clemenzi
brujat s'inghenia.*

*Sos dolores'allenia,
babbu in su fugulone,
oe tottu Mamujone
est s'ena chertu.*

*Sos cantos'a cunzertu
chi parent'a porfia,
faghen'un armonia,
est cumobente.*

*Ballat'ottu sa zente,
a tundu a lugh'e fogu,*

Per il povero meschino,
triste e bisognoso,
il cuore della piet 
solleva la mano.

Tutti, gli anziani,
e anche i ragazzini,
ci danno la benedizione
di buon cuore.

Con i loro doni,
animano il poveraccio,
che qui pellegrino
  arrivato.

Ha visto i buoi e il freddo,
con tanta sofferenza,
la clemenza di Dio
brucia l'inganno.

Dolori allevia,
padre nel grande fuoco,
oggi tutta Mamojada
  senza attriti.

Canti a tenores,
che sembrano fare a gara,
fanno un'armonia,
  commovente.

Balla tutta la gente,
a tondo e alla luce del fuoco,



*sa bellesa 'e su logu,
est comunione.*

la bellezza del luogo,
è socializzare.

*Cun peddes de murone,
de matzon'e de isbirru,
brincat in donzi chirru,
sos garrigados.*

Con pelli di muflone,
di volpe e di martora,
saltano tutt'intorno,
i caricati.

*Pro Antoni tramudados
che unu malu inimigu,
cun caratzas de urtigu,
unu cunflittu.*

Per Antonio si sono sposati,
come un cattivo nemico,
con maschere di sughero,
sembra un conflitto.

*Non timene su fritu,
faghene boghe de crab,
a inghiriu pan'e sapa,
e binu nigheddu.*

Non hanno paura del freddo,
fanno la voce della capra,
tutto intorno offrono pane di sapa,
e vino nero.

*Barras de aineddu,
a garrigu in s'ischina,
ligadas'a istentina,
sonat'in costas.*

Mascelle di somaro,
caricate sulla schiena,
legate con intestini,
suonano sulle spalle.

*A inchina 'e pische postas,
faghen sonu'e matraca,
e cun corru 'e s'aca
arrepicadas.*

Sistamate a schiena di pesce,
fanno suono di matraca,
e con il corno di mucca,
sono chiamati in adunata.

*Che animas dannadas,
sunt pro frade Vassallu,
chi amonit su ballu,
preiga fatta.*

Come anime dannate,
sono per fratello Vassallo,
che ammonisce il ballo,
durante la predica.

*De s'urtzu sa combatta,
est de puntu paganu,
pro santu cristiano,
no est permittidu.*

Il frastuono che fa l'orco o l'orso,
è un fare pagano,
per santo cristiano,
non è permesso.

*Chi siat isperdidu,
su fagher peccadore,
ca pro Nostru Signore,
est pagania.*

Che sia disperso,
il fare da peccatore,
perché per Nostro Signore,
è tutto pagano.

Pro Antoni sa 'ia.

Per Antonio la via.

Già a quei tempi, nonostante il freddo pungente e la neve caduta in abbondanza nei giorni precedenti, nello scritto si intravede l'atmosfera festaiola dei mamojadini in onore di Sant'Antonio Abate. Il gesuita era solito accompagnare in processione il suo superiore Giovanni Battista Vassallo in tutte le missioni religiose, da un paese all'altro della Sardegna centrale, insieme con un seguito di fedeli senza fissa dimora, con l'intento di convertire le persone prive di sacramenti religiosi e per divulgare maggiormente il nome di Dio. Nella traduzione si può notare la descrizione scrupolosa, piena di nuovi elementi, per noi ancora sconosciuti sulla vita quotidiana di quel lontano periodo. Narra del fumo che fuoriusciva dai camini del convento di Mamujone, indicando loro la strada da percorrere, come un lontano richiamo e (sicuramente riferito alla struttura che esisteva nell'attuale Chiesa del Carmelo, ex convento in via Roma), guidati dalla Divina Provvidenza, la comitiva dei pellegrini era sicura di trovarvi riparo dalla bufera di neve, per ristorarsi e riscaldarsi dal freddo accumulato nel lungo viaggio. Dai più vecchi ai più piccoli, appena saputo dell'arrivo dei missionari, tutti si recavano al convento per benedirli perché ben accetti, tanto ben accetti che venivano offerti doni e accuditi di ogni fabbisogno.

Nella poesia non è dichiarato il punto dove era stato acceso il fuoco in onore di Sant'Antonio, non c'è neppure un riscontro sul luogo in cui vennero eseguiti i festeggiamenti, ma poiché siamo al 17 gennaio presumo si trovasse ove sorgeva la chiesa in suo onore: da quanto ne so era abitata da

una missione religiosa composta di numerosi preti e suore (il vasto comprensorio era racchiuso tra l'attuale via Tola, via IV novembre, via Sassari e via Vittorio Veneto: attualmente di tutto ciò non è rimasto quasi niente, eccetto qualche angelo scolpito che è sopravvissuto sulle pareti di una abitazione privata. L'intera struttura è rimasta disabitata nei primi decenni del '900, lasciata in totale stato di abbandono fino a cadere o a essere venduta a privati negli anni successivi), e pertanto si può azzardare di pensare che il luogo della descrizione poetica fosse proprio quello. Comunque, ovunque si trovasse, non è di primaria importanza, ciò che interessa è non disperdere il valore e la narrazione del documento, ed è giusto proseguire; intorno si festeggiava con la sola illuminazione del falò in piena armonia e spensieratezza, si eseguiva il bel canto *a tenores*, il ballo tondo tradizionale coinvolse tutti i presenti, si offrirono pane di sapa e vino nero, probabilmente offerti dalle persone del vicinato come ancora oggi usa.

Ma ecco la descrizione più interessante: c'erano i *garrigados - mamuthones*, vestivano pelli varie, di muflone, di volpe e di martora, erano usciti per festeggiare, come un brutto nemico, giudicati dall'autore poco attinenti la festività del momento, il volto coperto da maschere di sughero, saltellavano intorno al fuoco, facevano il verso della capra, sulle spalle portavano *sa carriga* di ossa (mascelle di somaro) anziché i campanacci; le ossa erano legate tra loro con degli intestini, venivano scosse sulle spalle in modo da ottenere un suono simile alle *matrache* (dai ricordi d'infanzia: questo strumento veniva usato esclusivamente nella processione durante il periodo pasquale, ora anche questa usanza è in disuso; le *matrache* sono due pezzi di legno uniti tra loro da una dentatura e da un listello che, facendoli girare, producono degli scrocchi continui. Nonostante le *matrache* fossero usate nel periodo pasquale, credo che questa pratica fosse di derivazione pagana), e seguendo il senso della poesia in questo aspetto teatrale, ogni tanto qualcuno suonava un corno di mucca che serviva per chiamare i *garrigados - mamuthones* in adunata.

Il viso era coperto da una maschera di sughero, senza che ne venga citata la somiglianza o la rassomiglianza a qualcuno o a qualche animale: sapevo dell'utilizzo in altri tempi di questo materiale, l'ho sentito varie volte dai vecchi, sapevo da anni che un costruttore era *tziu* Groddhi, cognato di Costantinu Atzeni, che ho avuto l'opportunità di conoscere personalmente. Verso la



parte finale della poesia è descritta la presenza di un *surtzu* all'interno del gruppo, che con il suo modo di fare provocava un grande trambusto (ora alcuni studiosi con questo nome tentano di individuare la figura dell'orso, ma secondo il mio punto di vista dovrebbe essere l'orco, che può rappresentare il demone o uno degli spiriti del male; da quello che si conosce, l'orso non ha mai abitato la nostra isola, pertanto mi sembra azzardato inserirlo nel contesto delle nostre maschere): anche queste figure ruotavano attorno al fuoco. Il gesuita riteneva questa figura ben poco accettata dal punto di vista religioso, anzi dichiara che questo modo di fare peccaminoso fosse distrutto.

Dopo aver letto e riletto mi viene spontaneo ricollegarmi e riprendere il discorso riguardante la forma di cristianizzazione adottata dalla Chiesa nei confronti dei rituali pagani. In quel periodo, nella nostra terra, il segnale religioso attuato nei loro riguardi era forte e incessante, pur non essendoci una popolazione numerosa non bastarono mille anni per essere assoggettati totalmente. Secondo il mio punto di vista, ma forse ce ne dà conferma la storia, le varie credenze di diavoleria succedutesi nel tempo hanno avuto sviluppo e si sono evolute nel lungo periodo dell'inquisizione, nella cruenta repressione adottata non si badava né a quali mezzi né a quali metodi usare.

Tutto era permesso per il raggiungimento dello scopo – ma di questo ne hanno parlato nei secoli gli storici – e anche se darà adito a qualche contestazione mi è sembrato opportuno inserire queste poche righe, perciò chiudo la parentesi. Questo mi conferma quanto potevano essere radicati tali rituali, perciò si apre una grande porta sulla datazione dei *mamuthones*. Posso dare una data certa di esistenza antecedente al 590 d.C, essendo in quel periodo iniziata l'azione di conversione al Cristianesimo del popolo sardo, pertanto mi convinco maggiormente che il tutto ruotava intorno alla natura, alla terra, agli animali e alle divinità ancestrali di un'epoca molto più lontana di quanto di possa immaginare.

Vediamo che le famose lettere ai sardi scritte da papa Gregorio Magno sono datate intorno al 590 d.C. e l'attuale poesia è datata 1775; a distanza di 1200 anni ancora esiste la pressione incessante per la conversione al Cristianesimo. Credo che la Chiesa abbia imparato a tollerare queste usanze pagane e quindi col tempo si siano mischiati sacro e profano. Ora posso azzardare ancora di più e affermarne l'esistenza nel periodo prenuragico.

Chiuso per ora queste considerazioni e ne inizio altre non meno interessanti, poiché negli ultimi tempi le notizie e i documenti sulla nostra tradizione si stanno svelando e mi arrivano con una frequenza che mai nessuno prima ha avuto: pertanto mi pare doveroso datarle.

20 dicembre 2004: in uno dei vari appunti ancora inediti, scritti dal canonico Raimondo Bonu intorno agli anni Trenta del secolo scorso, che l'amico fraterno Nicola Loi mi ha onorato di possedere in esclusiva, è riportato lo scenario di un'epoca remota, molto diverso dall'attuale, ma vicinissimo come interpretazione al rapporto che l'uomo ha avuto con l'animale. Merita di essere interamente riportato, perché lo reputo di straordinario valore culturale e perché ci fa scoprire una parte delle nostre radici ancestrali sconosciuta.

Pelli, campanacci, maschere arcaiche arrivate ai giorni nostri da un mondo estinto, nel quale l'uomo cercava in qualche modo di scaricare l'istinto animalesco che ognuno ha nel proprio ego. Tornando alle figure animalesche, di Urtzos, Sirbones e Aineddu, che rappresentano il male, per quel modo maltrattati a tal punto d'essere condannati alla morte mediante percosse. Una curiosità dell'abbigliamento: pelli cucite e legate con metodi arcaici, intestini essiccati, che venivano utilizzati per la cucitura o per legare i campanacci, fermati a file composte da nervi di bue. Le impegnative maschere di sughero, frutto di un paziente lavoro di qualche vecchio patriarca del villaggio, che con saggezza componeva le proprie opere personalizzandole sia per la bestia, sia per chi le governa. Le bestie sia pur maltrattate, mai per nessun motivo venivano private *de sa carata*, togliere la maschera durante la manifestazione era considerata una cosa sacrilega e punita severamente dalla comunità. Talvolta qualche giovane mascherato sveniva per la fatica, quando ciò accadeva era segno di cattiva annata e come sacrificio esorcizzavano il fatto bagnando il malcapitato col vino, era usanza del centro Sardegna.

Queste poche righe rappresentano una viva testimonianza della vita di un tempo lontano e rileggendole attentamente mi viene spontaneo fare alcune considerazioni: gli animali identificati dallo scritto che rappresentavano il male sono tre, e cioè *s'urtzu* (orso o orco demone), *su sirbone* (il cinghiale) e *s'ai-neddhu* (il somaro). Non riesco a individuare il motivo perché proprio questi tre e posso azzardare qualche ipotesi personale analizzandoli uno per uno. È probabile che *s'urtzu*

non fosse l'orso, ma come citato in precedenza l'orco: nell'antichità la gente tentava di intravedere come fonte del male animali che non esistevano, ma che venivano considerati o fatti apparire con una fisionomia infernale in qualità di esseri malefici; si credeva che chi fosse posseduto dal male potesse avere sembianze miste, umane e animali. Oppure animali che incutevano timore: il cinghiale che usa il muso per dissodare il terreno in cerca di cibo poteva essere giudicato dannoso perché distruttore di terreni coltivati: Il somaro perché animale poco assoggettabile, pericoloso perché scalciava appena si avvicinava una persona e forse perché ha sempre avuto il grande vizio di mordere, non lasciava la preda, non riapriva la bocca se prima i denti della parte superiore non andavano a toccare quelli della parte inferiore: pertanto poteva essere giudicato portatore di male, le stesse mascelle poi venivano poste sulle spalle per farle scroccare con violenza tra loro, come a punirle del danno che arrecavano alla comunità. Questi tre animali non erano bestie produttive, erano difficili da gestire, quindi da combattere perché le credenze di quei tempi li classificavano come portatori di male, e quindi da condannare e bastonare durante il rituale: questa può essere una chiave di lettura, insieme ad altre che si potrebbero sviluppare.

In questa descrizione Bonu cita che anche a quali animali facevano indossare la maschera, levarla durante la manifestazione era segno sacrilego o di malaugurio; pure da noi un tempo le cose stavano così, mi raccontavano gli anziani che tanti anni fa il levare la maschera durante l'esibizione dei *mamuthones* era segno di una cattiva annata agraria, come se fosse un modo di dimostrare sfregio alla natura. Credo che il canonico Raimondo Bonu sia stato un ricercatore e un culture di usanze e tradizioni popolari: in un altro foglio contenente appunti da lui scritti, come ricerca storica n. 5, è riportato:

Maschere di sughero, lavorate artigianalmente, la parte del viso in sughero e la parte posteriore in pelle col pelo che fa da parrucca (*che piluccherà*), unite tra loro con chiodini di legno (*sos piros*). La maschera de *s'ainneddu* come quella del *su sirbone* avevano orecchie vere conciate in modo da rimanere rigide. I calzari con il fondo in legno avevano dei gambali in pelle, con il pelo esterno, alti fino al ginocchio, usavano dei lunghi bastoni (*sa matzoca*) con atteggiamenti rissosi, quasi da sembrare veri e propri guerrieri del passato. *Sa soga* che legava *s'ainneddu* e *su sirbone* era di materiale vegetale (*s'arrestiga*) o di pelle bovina (*pedde crua*). Il

corno bovino era usato sia per chiamare l'adunata del gruppo, sia come strumento che rendeva partecipi quelli che dormivano negli ovili che circondavano il paese.

Anche da queste note si possono attingere informazioni utili per il raggiungimento del sapere sull'origine della nostra storia, ma anche per chiarire i dubbi che avevo sulla metamorfosi che è avvenuta nel tempo, sia per quanto riguarda il vestiario, sia per come era proposta la "sceneggiata": in questo caso mi sembra di individuare la figura dell'*issohadore* e me ne convince l'uso del giunco e della vera *sohà* di cuoio crudo, come già chiarito in precedenza. Dalla descrizione del Bonu sulla composizione della maschera indossata in altri tempi – la parte facciale in sughero e la parte posteriore (quindi della nuca) coperta di pelle con pelo a scendere verso le spalle – si rileva che la parte posteriore è identica alla funzione del *su muncadore*, fazzoletto del vestiario femminile come è attualmente indossato.

Nella nostra manifestazione odierna mancano le figure animali citate in precedenza, è evidente però che chi le rappresentava indossava sempre maschere ottenute dal sughero con l'aggiunta di vere orecchie per ogni tipo di animale rappresentato. Ogni tanto nel rileggere questa novità scopro che negli angoli bui della mia memoria escono fuori dei piccoli ricordi che servono a ricucire un poco per volta questa affascinante tradizione. Così mi sovviene un altro breve racconto senza però classificare quale animale rappresentasse. In analogia a quanto riportato sopra, i vecchi mi narravano che durante la nostra manifestazione veniva scelto uno o più individui un poco tonti o per meglio dire meschini e privi di beni o orfani abbandonati, che vivevano facendo giornalmente la questua (*disamparados*). Venivano convinti, con la promessa di far loro ottenere dei beni, a indossare abiti inusuali – non ricordo se fossero pelli di animali –, li facevano sfilare al fianco dei *mamuthones* e durante il tragitto venivano ripetutamente percossi a sangue con bastonate sino a renderli spesso moribondi: solitamente sulle spalle, sotto le vesti, venivano sistemati altri indumenti per assorbire i ripetuti colpi. Altro non riesco a ricordare, chissà se in futuro si risveglierà in me quanto può essere utile alla totale ricostruzione di questo ulteriore passaggio.

14 febbraio 2005: infine è giusto citare un altro breve documento poetico manoscritto originale, anche questo per ora ancora inedito, ma che sarà inserito in un libro di prossima pubblicazione.

La poesia è stata scritta nel 1952 da Giuanninu Fadda, nato a Fordongianus nel 1892, ed è composta di due quartine e di due terzine. Sono poche righe, ma nonostante questo ci offre un'altra limpida testimonianza su come era vista la nostra tradizione anche fuori da Mamujada.

Carrasegare a Mamujada

*Pandela de sa vera sardidade,
l'at bene custodida Mamujada,
singolare richesa chen'edade
dae seculos asi e no est mudada.*

*Pro sa Sardigna una identidade,
est amirada, est imbiada,
est che unu condaghe in beridade,
dae s'antigoriu nos'est'arrivada.*

*S'issogadore cun sa cara ispozada,
dat sos cumandos e cun sos carrones
a corfos sicos faghet sa sonada.*

*Sa carriga concorda e mamuthones
Che tumbarinu falat cadentzada,
comente sas'arcaicas cantones.*

Bandiera della vera sardità,
l'ha bene custodita Mamujada,
singolare ricchezza senza età,
da secoli è rimasta immutata.

Per la Sardegna è una identità,
è ammirata, è invidiata,
è come un libro contabile in verità,
dall'antichità ci è arrivata.

L'issogadore con la faccia spoglia,
dà i comandi e con i calcagni
a colpi secchi fa la suonata.

La carica accordata dei *mamuthones*
come un tamburino cade cadenzata,
come le arcaiche canzoni sarde.

Cosa si può aggiungere di più dopo questa splendida narrativa di apprezzamento nei confronti delle nostre origini e di come in quel periodo altri hanno curato la sopravvivenza di questa immagine? Ora spetta a noi proseguire nella sana custodia della meritevole conservazione: questi versi dimostrano quanta sensibilità era contenuta nell'animo dell'autore e quanto pregio venisse dato a questa remota usanza. Questi versi sono stati composti da un poeta di indiscussa fama, che spesso ha duellato poeticamente in tutti i paesi dell'isola con i migliori cantori di lingua sarda. Inoltre Giuanninu Fadda cita un passaggio di inestimabile valore: all'inizio della prima terzina esordisce con "*s'issogadore cun sa cara ispozada*", testimoniando ancora una volta l'assenza della maschera bianca come tradizione. Tuttavia, considerato quanto da me scritto in precedenza, non mi sembra opportuno proseguire in ulteriori inutili commenti su questa incresciosa questione.



Ogni piccolo scritto che ritrovo serve a darmi gratificazione per quel che faccio, mi dà motivazioni e l'ardore per proseguire nella ricerca storica su come siamo nati, come abbiamo vissuto nelle varie ere, che cosa ha determinato i vari cambiamenti succedutisi. Spero di trovare qualche altro credente nelle nostre origini che abbia a cuore questa atavica realtà che dia una mano per non continuare a sbagliare come altri hanno fatto, per proseguire a curare questa tradizione salvaguardandola dall'incessante invasione turistica, che con il mischiarsi dei popoli ci porterebbe a perdere le radici, la memoria e l'identità di questa storia millenaria.

Abstract – IT

La seconda parte della "memoria" dedicata ai riti del carnevale di Mamojada da Franco Sale, che va a completare il pezzo pubblicato nel primo numero di *Antropologia e teatro*. Sale esordisce descrivendo la formazione della processione, evidenziando gli elementi che sono cambiati da quando ha cominciato a partecipare al rito. Sale spiega le funzioni della processione e individua nella fertilità della terra l'obiettivo del rito propiziatorio, che è anche momento di affermazione di dominio sulla natura, considerando "meschina" e fallace la descrizione metaforica della lotta tra *mamuthone* e *issohadore* (Vecchiaia, Malattia, Carestia vs. Giovinezza, Salute, Ricchezza), proposta da uno studio. Le origini simboliche del *mamuthone*, la cui maschera è fuor di dubbio espressione di forza e virilità, sono da ricercare, avverte Sale, nell'esaltazione, nell'immedesimazione e nella gratitudine verso l'animale, fonte di vita. Segue un'indagine sulle origini del *mamuthone*, che prende spunto da una poesia in quartine del gesuita sardo Bonaventura Licheni, del 1775, dedicata alla celebrazione di Sant'Antonio Abate. La poesia, integralmente riportata, allude all'emergenza di un officio rituale antico, criticato dal chierico e dalla Chiesa: danzatori mascherati e ornati di pelli e ossa animali, che Sale considera compatibili con i *mamuthones*. A partire da questi e altri dati, Sale tratta il problema della datazione del rito e la sua sopravvivenza ai tentativi di soppressione. In conclusione l'autore riporta due scritti degli anni Trenta del '900, opera del canonico Raimondo Bonu, cultore delle usanze popolari, interrogandosi sulla possibile presenza, in passato, di riti violenti su animali e uomini.

Alcuni versi del poeta sardo Giuanninu Fadda, datati 1952, sono occasione di ulteriore raffronto storico e diventano lo spunto per esprimere una speranza ed un appello alla protezione di una vitale tradizione millenaria.

Abstract – EN



The second part of the "memoirs" dedicated to the rituals of Mamojada carnival by Franco Sale, that completes the article published in the first number of *Antropologia e teatro*. Sale begins describing the procession formation, highlighting the elements evolved since he had started to attend it. Sale explains the functions of the procession and identifies in fertility, the aim of the propitiatory rite, which is also a declaration of dominion over nature, considering "mean" and wrong the metaphorical description of the fight between *mamuthone* and *issohadore* (Old age, Sickness, Famine vs. Youth, Health, Richness), purposed by a study. The symbolic origins of the *mamuthone*, whose mask is beyond all doubt expression of strength and virility, are to be found in the gratitude, the exaltation, the identification with the animal, source of live. Follows an inquiry about the origins of the *mamuthone*, inspired by a 1775 poem of Sardinian Jesuit Bonaventura Licheni, dedicated to the celebration of St. Antonio Abate. The poem, entirely quoted, alludes to the appearance of an ancient ritual office, criticized by the cleric and by the Church: masked dancers adorned with animal skins and bones, that Sale considers consistent with the *mamuthones*. From these and other data, Sale discusses the problem of rite dating and its resistance against suppression attempts. In conclusion the author reports two 1930s writings of the religious Raimondo Bonu, scholar of popular customs, questioning the presence, in the past, of violent rites against animals and human beings. Some verses of Sardinian poet Giuanninu Fadda, of 1952, are the hint of a further historical reasoning, and supply the author expressing a hope and an appeal for the protection of an essential thousand-year tradition.

FRANCO SALE

Cultore e studioso delle tradizioni popolari sarde, mamuthones e scultore di maschere, ha scritto questa "memoria" tra il febbraio 1997 e il febbraio 2005. Della "memoria" abbiamo pubblicato la prima parte nel n. 1, 2010, di "Antropologia e teatro". Con la seconda parte si conclude questo studio pubblicato integralmente per la prima volta.



ARTICOLO

Il corpo emotivo e poetico:

l'insegnamento della Bioenergetica per la formazione dell'attore

di Stefano Masotti

Indice

- *Introduzione*
- *Interpreti*
- *I° atto*
 - Antefatto e bozza progettuale
 - Ipotesi di partenza
 - Falso e vero Sé
 - Identità reale in situazione di rappresentazione
 - Il training dell'attore
- *II° atto*
 - L'insegnamento della Bioenergetica:
 - Primo, secondo, terzo incontro
 - Quarto, quinto, sesto incontro
 - Settimo, ottavo, nono incontro
 - Decimo, undicesimo, dodicesimo incontro
 - Considerazioni sul percorso
 - I colori della narrazione
- *III° atto*
 - Assioma della comunicazione: non si può non comunicare
 - Espressione e spontaneità
 - Teatro dell'Io e Teatro del Sé
 - Persone e personaggi
 - Il mestiere dell'attore
- *IV° atto*
 - Emozioni incarnate
 - La finestra di tolleranza
 - Carattere psico-corporeo, formazione e cambiamento
- *Conclusioni*
- *Note bibliografiche*
- *Bibliografia*

Introduzione

"Tutte le emozioni usano il corpo come teatro" (Damasio 2000: 70)

Negli ultimi quindici anni la materia che ho maggiormente studiato è la psicologia, cosa per la quale nutro, da sempre, una profonda passione e fascinazione che mi ha amabilmente perseguitato. In questo stesso periodo, la pratica a cui mi sono maggiormente dedicato, per curiosità e interesse nei primi anni e per professione negli ultimi undici, è stata il teatro. Mirando, oltre che al teatro come fatto d'arte, di recitazione d'attore, di regia e drammaturgia, ad un uso delle metodologie teatrali come linguaggio pedagogico, terapeutico, evolutivo. Due 'cosè che continuano ad occupare i miei pensieri, attivandomi curiosità, voglia di crescita, comprensione e desiderio di apprendimento, nel tentativo di dare maggior senso alla mia vita professionale e non. In questi ultimi quindici anni queste due 'cosè si sono spesso incontrate, hanno viaggiato e imparato insieme, accolte e confuse l'una nell'altra, agevolate da una naturale complementarità di linguaggio e visione. Ho spesso pensato che il 'contenitore teatro' potesse contemplare, oltre alla naturale attitudine artistica, uno sguardo psico-pedagogico, una visione antropologica, filosofica e sociologica nei confronti delle persone che lo abitano. Un agone talmente accogliente e duttile da poter contenere tutto il fattibile umano.

Ultimamente, da quando ho incontrato l'Analisi Bioenergetica, il mio pensiero è mutato: il contenitore nuovo ha incorporato quello vecchio, lo ha accolto in una dimensione più vasta. Penso infatti che tutto il 'fatto teatrale' possa essere contenuto, guardato e trattato in un'ottica bioenergetica, anche non occupandosi di terapia, trattandosi di una visione certamente utile quando si preparano persone al mestiere d'attore. La problematizzazione delle modalità di formazione degli attori è l'argomento di questo scritto, e ritengo possa arricchirmi in entrambe le materie di cui ho accennato. L'occasione di realizzare un 'percorso sperimentale' sull'utilizzo della Bioenergetica per la formazione dell'attore del Nouveau Cirque, alla 'Scuola di Teatro di Bologna Alessandra Galante Garron', diviene motivo di interessante e obbligata riflessione sull'incontro delle due 'cosè di cui mi sono, maggiormente e deliberatamente, occupato in questi ultimi quindici anni di vita: Teatro e Bioenergetica. Il tentativo vuole essere quello di realizzare un'analisi di questa esperienza, incorniciata nella forma teatrale di quattro atti, e descritta nella sostanza della



psicologia. Colgo inoltre tale occasione per una riflessione sul contributo teorico di Alexander Lowen alla comprensione del mondo emotivo dell'uomo, sulla formazione dell'attore e sul filo rosso che, a mio avviso, lega inestricabilmente queste due 'cosè'.

Scrive Sartre nel suo manifesto 'Pour un théâtre de situation': "se in teatro la psicologia ci imbarazza non è perché ce n'è troppa, ma perché ce n'è troppa poca" (Sartre in Stanislavskij 1980: 19).

Interpreti

Uno: studente/attore in formazione

Due: studente/attore in formazione

Tre: studente/attore in formazione

Quattro: studente/attore in formazione

Cinque: studente/attore in formazione

Sei: studente/attore in formazione

Sette: studente/attore in formazione

Otto: studente/attore in formazione

Nove: studente/attore in formazione

Dieci: studente/attore in formazione

Undici: studente/attore in formazione

Dodici: studente/attore in formazione

Tredici: studente/attore in formazione

Quattordici: studente/attore in formazione

Quindici: studente/attore in formazione

I° atto

Antefatto e bozza progettuale

"La Bioenergetica si propone l'obiettivo di aiutare la gente a riconquistare la sua natura primaria - la condizione di libertà, lo stato di grazia e la qualità della bellezza. Libertà, grazia e bellezza sono gli attributi naturali di ogni organismo animale. La libertà è l'assenza di repressione interiore del flusso delle sensazioni, la grazia è l'espressione di questo flusso nel movimento e la

bellezza è una manifestazione dell'armonia interiore generata dal flusso. Sono indice di un corpo sano e, perciò, di una mente sana." (Lowen 1975: 35)

Negli anni '70, nella più famosa scuola di formazione di attori al mondo, l'Actor's Studio di New York, tra gli insegnamenti programmati vi era quello della Bioenergetica. L'insegnante era Ellen Green Gianmarini, colei che con i coniugi Lowen aveva contribuito a sviluppare il metodo delle Classi di Esercizi, come strumento di lavoro nei gruppi, per il benessere psico-fisico e la prevenzione della salute delle persone. Nel dicembre 2009 proposi, alla Scuola di Teatro di Bologna Galante Garrone, di 'sperimentarÈ la Bioenergetica come materia per la formazione degli allievi. Stesi una bozza di progetto che ipotizzava di realizzare una versione ri-adattata delle Classi, una sorta di applicazione per il teatro, per utilizzare metodologie bioenergetiche nella formazione specifica dell'attore.

Rispetto ai contenuti dell'"insegnamento' specificavo alcuni punti:

- le esperienze vissute nel corso dello sviluppo si sono strutturate nel corpo condizionando spesso, con contrazioni muscolari croniche di interi distretti corporei, una libera espressione del Sé. La via di fuga ottimale diviene nel tempo un sovra-investimento nel potere dell'intelletto, nella parola e nell'immagine. Molto può essere fatto per diminuire tali 'effetti invalidanti' tramite un percorso esperienziale/formativo che riaccompagna, gradualmente, all'allentamento delle tensioni/difese e a rendere possibile un maggior contatto con emozioni e sentimenti;
- se l'esperienza è tutto ciò che accade dentro l'organismo e che potenzialmente può diventare cosciente, quanto più si accompagna lo studente a ri-conquistare, ri-abitare, nuclei di percezioni escluse alla coscienza, tanto più si permette una maggiore competenza corporeo/espressiva come pro-motore dell'azione estetica/performativa;
- si tratta di aumentare la fiducia nella propria esperienza, nel proprio corpo, e potersi permettere, in coscienza, quelle esperienze altrimenti negate al proprio sentire, escluse dal proprio vissuto;
- l'obiettivo è quello di ampliare la gamma di sensazioni, percezioni, emozioni e potenzialità espressive, sorrette da un sentire/sentimento sincero al servizio della forma e della scena;



-si propone un lavoro corporeo, che nei giusti tempi del sentire, permetta un ri-avvicinamento alla propria verità corporea e allenti l'egemonia dell'intelletto. Una de-strutturazione percettiva che permetta di prendere contatto con nuclei profondi ed autentici del proprio Sé.

Semplificando e sintetizzando si può pensare ad un percorso che ipotizzi un movimento evolutivo/formativo su tre livelli:

- 1) consapevolezza di sé, sensazione e percezione (riguarda: propriocezione, motilità, sentimento/affetto come fatto privato, intimo, di relazione con se stessi);
- 2) espressione di sé (riguarda: mobilità, sentimento, emozione come fatto individuale e di relazione con l'altro);
- 3) padronanza dell'espressione di sé (riguarda: movimento, forma, estetica, performance, relazione con l'arte come fatto individuale che può divenire pubblico).

L'utilizzo della Bioenergetica nella formazione dell'attore potrebbe essere un'attività propedeutica ai punti 2 e 3, permettendo un'esplorazione/esperienza riguardante le prime due fasi.

"L'esperienza è il migliore e, forse, l'unico vero maestro." (Lowen 1980: 14)

Ipotesi di partenza

"Perché ci occupiamo d'arte? Per abbattere le nostre frontiere, trascendere i nostri limiti, riempire il nostro vuoto - realizzare noi stessi." (Grotowski 1970: 28)

Da molti anni, per curiosità, svolgo un'informale indagine sulla credibilità dell'attore teatrale contemporaneo. Domando semplicemente a persone che fruiscono di spettacoli, teatranti e teatrologi, quanti sono gli attori ai quali hanno creduto, fino in fondo, nell'assistere ad una rappresentazione. Quanti attori sono stati capaci di catapultare la persona totalmente dentro il racconto, di emozionarla ed identificarla pienamente, fino a fargli dimenticare d'essere spettatore in

un teatro? Tutti rispondono la stessa cosa: due o tre. A volte solo uno. Tutti rispondono che hanno incontrato, nella vita, solo due/tre attori di teatro che hanno riconosciuto essere molto bravi ed efficaci in questo. Se ciò è vero, se il teatro di questo tempo è poco credibile, si potrebbe pensare ad una debolezza del sistema di formazione degli attori, ipotizzando la necessità di sviluppare nuovi linguaggi, o di perfezionare quelli in essere per renderli più efficaci. Oltre a ciò si può ritenere che l'attuale contesto storico-culturale avvicini al teatro persone non sostenute da una reale e profonda motivazione e passione per quest'arte, ma affascinate dal ruolo sociale che riveste, col miraggio di corroborare una narcisistica immagine di Sé. Penso che il teatro produca sempre un'attivazione conoscitiva e perciò debba contenere una preoccupazione pedagogica, uno sguardo sull'individuo, prima che sul mestierante. Ritengo che questo sia ancora più vero qualora ci si occupi di ragazzi in evoluzione e addestramento professionale. La formazione della persona prevede non solo l'acquisizione di informazioni ma anche il cambiamento della forma e della sostanza, e non può prescindere dall'adottare modalità psico-pedagogiche sull'individuo.

"Educare una persona al teatro, attraverso il possesso delle sue tecniche e la conoscenza dei suoi principi, permette un arricchimento delle possibilità educative e ha come conseguenza l'empowerment del soggetto, che può così divenire volano di nuove modalità di relazione [...], l'esperienza di un duro training attoriale porta al superamento del limite e delle inibizioni, alla distruzione delle barriere e al conseguente aumento di quelle capacità fisiche e psichiche che normalmente non vengono messe in gioco. Ciò appare fondamentale per la crescita della persona: è un'opportunità altamente educativa, perché rappresenta un itinerario strutturato verso una reale ed effettiva possibilità di conoscere se stessi" (Pontremoli 2005: 45).

Per Lowen, nel corso dello sviluppo del bambino, la negazione protratta di cinque diritti fondamentali (di esistere, di aver bisogno, di essere autonomo, di imporsi, di amare sessualmente) pare costringerlo a dissociarsi dall'area del proprio corpo, implicata nella rivendicazione dello specifico diritto negato,

"serrandolo nella morsa di una tensione che appare necessaria a impedirne l'espressione e quindi l'appagamento [...]. In cambio del paradiso così perduto egli riceve [...] l'illusione che il

non sentire, cioè il dissociare il piano fisico della sensazione dal piano psicologico della percezione dotata di emozione e di significato, lo metta al sicuro da un ambiente correttamente o erroneamente percepito come minacciante. E così perdiamo la capacità di riconoscere il corpo come il modo della nostra esperienza e cominciamo a ritenerlo semplicemente un mezzo attraverso il quale entriamo in contatto con il mondo" (Lowen 2001: 9).

Impariamo ad avere un corpo, ad usare il corpo, ma smettiamo di essere un corpo, sentire e vivere con il corpo.

"Dal punto di vista della coscienza, il pensiero e la sensazione rappresentano differenti aspetti della percezione. La sensazione è una percezione sensoriale di un processo corporeo che provoca una carica energetica o affettiva. Le sensazioni si possono differenziare quantitativamente (ad es: collera e ira...). Il pensiero, invece, è una percezione fisica di un processo corporeo che assume la forma di immagine. L'immagine o pensiero non provoca cariche e non ha aspetti quantitativi. Ma siccome non esistono due immagini identiche, esse sono qualitativamente differenti. La forza motrice e la carica che si trovano dietro al pensiero sono dovute alla sensazione che lo accompagna" (Lowen 1970: 111).

Il pensiero per formarsi necessita di percezioni corporee che ne condizionano la sostanza:

"l'identità funzionale del pensiero e della sensazione nasce dalla loro comune origine nel movimento corporeo. Ogni movimento del corpo che viene percepito dalla mente cosciente fa nascere sia una sensazione che un pensiero [...]. Visto dal basso, il movimento non solo precede ma determina anche il contenuto delle sensazioni e dei pensieri. Questi movimenti informativi sono i movimenti involontari del corpo. I movimenti volitivi, invece, hanno origine dalle sensazioni e dal pensiero [...]. La qualità fondamentale di un organismo vivente è la sua capacità di mobilità spontanea" (Lowen 1970: 112).

I movimenti involontari, o motilità del corpo, producono sensazioni e pensieri che detengono il controllo dei movimenti volontari. Ogni tensione nel corpo rappresenta una limitazione della capacità di esperire questa mobilità spontanea dell'organismo, riducendo le sensazioni,



condizionando il pensiero e la libera espressione del sé."Molti soggetti della nostra cultura soffrono di una considerevole tensione cronica della muscolatura, del collo, del torace, della zona lombare e delle gambe, che li lega, danneggiando l'armonia dei loro movimenti e distruggendo la loro capacità di esprimersi liberamente e pienamente" (Lowen 1994: 21). "Esprimere sentimenti allenta la tensione, permettendo al corpo di recuperare la sua motilità, e in tal modo aumentarne la vitalità (Lowen 1994: 28).

"Lo scopo della terapia è la scoperta di sé [...]. Tre passi portano a questo scopo: il primo è la consapevolezza di sé, e ciò significa sentire ogni parte del corpo e i sentimenti che possono sorgere in esso [...]. Il secondo passo è l'espressione di sé. Se i sentimenti non trovano espressione vengono repressi e l'individuo perde il contatto con il Sé [...]. Il terzo passo è la padronanza di sé. Ciò significa che l'individuo sa che cosa sente, è in contatto con se stesso. Ha anche la capacità di esprimersi adeguatamente nel proprio interesse" (Lowen 1994: 43).

Se questi tre passi citati da Lowen fossero proposti come elementi della formazione attoriale, difficilmente si troverebbe motivo di eccepire. Questo fa emergere una possibile sovrapposizione tra obiettivi terapeutici e quelli della formazione di un artista teatrale, senza che quest'ultima sconfini nella dimensione che attiene alla clinica. Il lavoro bioenergetico sul corpo si preoccupa di realizzare questi tre passi e "riconde le persone agli elementi fondamentali della vita: alla respirazione, al movimento, al sentire e all'espressione" (Lowen 1977: 156).

"È molto difficile rispondere e dire dove finisce il corpo e dove comincia la psiche. Forse [...] è meglio dire che esiste l'uomo che precede le differenze [...]. Pertanto [...] poniamo la domanda in questo modo: cosa accade quando le tecniche quotidiane del corpo, che sono abitudini in un definito cerchio culturale, sono sospese? [...] che cosa appare? Bene, la prima cosa che appare è il decondizionamento della percezione. Abitualmente, ci arriva una quantità incredibile di stimoli, da fuori qualcosa ci 'parla' di continuo, ma siamo programmati in modo tale che la nostra attenzione registra esclusivamente quegli stimoli che sono in accordo con l'immagine del mondo che abbiamo appreso. In altre parole, ci raccontiamo tutto il tempo la stessa storia. Quindi, se le tecniche del corpo quotidiane, abituali [...] sono sospese, questa sospensione è di

per sé un decondizionamento della percezione [...], noi allora non percepiamo in modo abituale [...] torniamo semplicemente allo stato del bambino. Ma non nel senso di recitare che siamo bambini [...], ho alla mente dei ricordi indefinibili: tuffarsi nel mondo pieno di colori, di suoni, nel mondo abbagliante, sconosciuto, sorprendente, nel mondo in cui siamo portati da curiosità, incanto, esperienza del misterioso, del segreto [...]. Ci siamo dimenticati di questo stato attraverso anni di addomesticamento del nostro corpo e con esso della nostra mente. È necessario ritrovare questo bambino ipotetico e le sue 'estasi', a cui tanto tempo fa 'abbiamo abdicato.'" (Grotowski 2006: 90-91)

In Analisi Bioenergetica la possibilità di essere consapevoli del corpo, del modo di percepire il mondo, delle sensazioni e delle emozioni, risiede nell'esperienza corporea. Esperienza che tramite esercizi consolidati nel tempo, soprattutto in setting terapeutici, propongono l'espressione di sentimenti inespressi per allentare tensioni corporee, permettendo una più libera espressione. "Che cos'è l'espressione? L'espressione è il momento in cui ti apri la strada attraverso l'ignoto e conosci [...]. Quando si sta conoscendo, quando si è sulla via del conoscere, allora si ha l'espressione. L'espressione è il premio, il dono della natura per la fatica del conoscere" (Grotowski 2006: 53). Si nasce nudi, soli, con un unico corpo per tutta la durata della vita: con quello si deve sentire, esprimere, relazionare, lavorare, anche in teatro. Il lavoro sul decondizionamento della percezione divenuta statica, su tensioni muscolari croniche che impediscono l'esperire sensazioni e sentimenti, sulla maggior conoscenza e comprensione di come funzioniamo negli affetti, può permetterci di riappropriarci del nostro organismo nel pieno della funzionalità, liberando le capacità espressive ingessate nella nostra storia.

"Espressione significa letteralmente 'forza che si muove verso l'esterno'. Dietro ad ogni desiderio, sentimento o pensiero, vi è un impulso, che può essere definito come movimento energetico dall'interno dell'organismo verso il mondo esterno. Ogni impulso che riesce a passare all'esterno rappresenta un desiderio, evoca un sentimento, è associato a un pensiero, e finisce in un'azione" (Lowen 1972: 57).

"Le richieste della vita, e la risposta della persona ad esse, creano la forma che viene usata per esprimere i sentimenti di eccitazione, assertività, amore, interesse e sessualità" (Keleman 1985: 13). La condizione umana, qualunque essa sia, è sempre una comunicazione con il mondo esterno, e questo è ancora più vero quando ci si espone nell'azione teatrale. Perciò la condizione psico-fisica ed emotiva personale entra, imprescindibilmente, nella comunicazione teatrale.

Utilizzando le conoscenze mutate dalla Bioenergetica si può realizzare un lavoro specifico che renda la struttura e la funzione espressiva degli studenti duttile e flessibile, per esperire una qualità del sentimento che doti il futuro attore di un corpo autenticamente e credibilmente poetico, per una miglior qualità scenica e del prodotto d'arte nel suo insieme.

Falso e vero Sé

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

"La tragedia della perdita del Sé [...] prende sempre avvio nell'infanzia" (Miller 1996: 43) e comporta l'impossibilità di essere quello che semplicemente si è, negando i propri autentici bisogni. "L'adattamento ai bisogni dei genitori conduce spesso [...] allo sviluppo della personalità -come se-, ovvero a ciò che si definisce un falso Sé. L'individuo sviluppa un atteggiamento in cui si limita ad apparire come ci si aspetta che debba essere [...]; il vero Sé non può formarsi né svilupparsi, perché non può essere vissuto" (Miller 1996: 19). Dunque "il bambino sviluppa quegli atteggiamenti di cui la madre ha bisogno, atteggiamenti che al momento gli salvano la vita (ossia assicurano l'amore della madre e del padre), ma che alla lunga gli impediranno di essere se stesso" (Miller 1996: 40). Solitamente le persone che hanno sviluppato questa personalità "lamentano un senso di vuoto e di assurdo, la mancanza cioè di un punto di riferimento" (Miller 1996: 19), la mancanza di loro stessi. Lo "stato normale, adattato, significa troppo spesso rinuncia all'estasi, incapacità di vivere le vere potenzialità" (Lowen 1980: 111). Quando nella vita si incontrano personalità 'come sè, nel profondo si sente che qualcosa non torna, che non sono totalmente convincenti e credibili, trasmettendo alla relazione uno strano sapore, una certa ambiguità. Si registra, con parametri non verbali, la qualità

affettiva della comunicazione con l'altro e si colgono segnali di incongruenza, che condizionano e rendono superficiale la qualità dell'incontro.

Una modalità molto utilizzata in teatro, sostenuta da metodologie di lavoro consolidate nel tempo, porta gli attori a focalizzare l'attenzione e lavorare precipuamente sul personaggio, come altro da sé, come linguaggio della rappresentazione dell'altro. Questa strada può produrre alcuni effetti collaterali sulla persona che la intraprende, in quanto può consolidare elementi della personalità falso Sé, reiterando l'opportunità di rimanere distanti dalla propria reale natura. È contemporaneamente una strada che non convince, ed è, forse, in parte co-responsabile della attuale poca credibilità degli attori contemporanei. Tiene gli studenti prima e gli attori dopo distanti dai propri autentici vissuti emotivi, inficiando la qualità del sentimento al servizio, oltre che della propria esistenza, della messa in scena. Se "l'accesso al nostro vero Sé ci diviene possibile soltanto quando non dobbiamo più aver paura del mondo di affetti caratteristico della prima infanzia" (Miller 1996: 66), il teatro può divenire un'opportunità formativa ed evolutiva importante, che potrebbe permettere di ritrovare tracce profonde di ciò che si è, senza la necessità di mantenere maschere di facciata, oramai disfunzionali alla vita adulta. Teatro quindi come fatto di vita vera da cogliere per ritrovare quella reale identità dalla quale si ha precocemente, e necessariamente, abdicato. Reale identità che potrebbe contribuire a rendere il professionista della narrazione maggiormente competente e credibile sul palcoscenico.

Identità reale in situazione di rappresentazione

"Bisogna liberarsi dal pregiudizio che sia possibile insegnare a qualcuno a rappresentare questo o quel sentimento. Non si può insegnare a rappresentare proprio a nessuno." (Stanislavskij 1980: 25)

"La verità è sempre la miglior invenzione" (LeDoux 2002: 11): il teatro può divenire itinerario per la strutturazione dell'identità, attraverso l'invenzione, l'esplorazione creativa e lo sbocco nella rappresentazione, il confronto con se stessi, l'altro e il pubblico.

"L'attore mi interessa perché è un essere umano. Questo implica due cose: in primo luogo, il mio incontro con un'altra persona, il contatto, un sentimento di intesa reciproca e il turbamento creato dall'apertura verso un altro essere, dal nostro tentativo di comprensione: in breve, il superamento della nostra solitudine. In secondo luogo, lo sforzo di capire noi stessi attraverso il comportamento di un altro uomo, riscoprendoci in lui" (Grotowski 1970: 150).

Il lavoro dell'attore offre l'opportunità dell'incontro, dell'esperienza di sentimenti e turbamenti veri, la possibilità di tendere ad una maggiore comprensione di se stessi, potenzialità spesso quiescenti nell'attuale sistema/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 psichici" (Grotowski 2006: 51). La sincerità al servizio della forma estetica è indispensabile: "la creatività, soprattutto per quanto riguarda la recitazione, è sincerità senza limiti benché disciplinata" (Grotowski 1970: 302). "Cosa cerchiamo nell'attore? Indubbiamente lui stesso. Se non cerchiamo lui, non possiamo essergli d'aiuto. Se non ci incuriosisce, se egli non è per noi qualcosa di essenziale, non possiamo aiutarlo. Ma cerchiamo in lui anche noi stessi, il nostro 'io' profondo, il nostro Sé" (Grotowski 2006: 33). Le parole di un grande uomo di teatro, Jerzy Grotowski, potrebbero rappresentare bene le dinamiche di un contemporaneo setting psico-terapeutico in cui, crollato il mito del terapeuta sano che cura un paziente malsano, il più importante fattore terapeutico è dato dalla relazione tra due persone, scambio che può permettere ad entrambi di ritrovarsi e ridonarsi una migliore esistenza.

"La struttura del carattere è il miglior compromesso che nei primi anni di vita l'individuo sia stato capace di raggiungere. Purtroppo ora egli è fermo a questo compromesso, ma con l'età adulta la situazione che lo circonda è cambiata" (Lowen 1975: 149). Il microcosmo del teatro, paradossalmente, può essere più onesto della vita, in quanto può rendere più consapevoli di finzioni e limitazioni imposte da rigidità caratteriali; può far incontrare e conoscere sfumature della propria realtà. Teatro quindi come luogo dove ripristinare una naturale funzione espressiva, tramite un percorso che permetta di comprendere, nel corpo, che i motivi per cui si sono strutturate limitazioni della capacità di esprimere se stessi non fanno più parte del presente, non spaventano più. Attraverso uno specifico lavoro ri-educativo e formativo, che tenga conto delle particolari caratteristiche di ogni studente, si possono ridurre le limitazioni alle competenze e potenzialità

poetiche del futuro attore. La formazione teatrale può offrire un giusto tempo del sentimento, proporre di esperirlo in un contesto protetto, rassicurante e accogliente in modo incondizionato. Gli esercizi teatrali dovrebbero indurre un nuovo modo di pensare ed immergere tutta la mente nei sensi, compreso il sesto, il cenestesico, e il settimo, la spiritualità o anima.

"Por mente al corpo: ecco uno dei cardini della Bioenergetica" (Lowen 1975: 53). Il tentativo di creare una comunanza di pensieri, parole, gesti, sentimenti ed emozioni, in un corpo sincero che tenda alla forma poetica ed alla narrazione credibile; un'identità autentica al servizio della situazione di rappresentazione.

Il training dell'attore

"Lo scopo dell'allenamento è soprattutto quello di eliminare in lui le resistenze, i blocchi psichici che agiscono sul suo corpo." (Grotowski 2004: 7-8)

Stanislavskij è conosciuto nell'universo teatrale per aver creato un 'sistema' per la formazione dell'attore, metodologia che comprende una tecnica interiore e varie tecniche fisiche per raggiungere lo stato creativo. Nei primissimi anni del '900 insegnare, per lui, era sperimentare e analizzare le esperienze fatte: "L'indagine sul lavoro dell'attore è in primo luogo un indagare su se stesso con rigorismo etico e idealismo progettuale" (Stanislavskij 1980: 25). "Il 'sistema' tendeva a liberare l'attore dalle tensioni, a insegnare a concentrarsi, a sviluppare l'immaginazione, a raffinare le capacità sensoriali ed emotive, specialmente attraverso la ricerca di personali immagini interiori" (Stanislavskij in Savarese - Brunetto 2004: 64). Nel primo percorso di perfezionamento del metodo, durato circa dieci anni, ricercò il modo di raggiungere una memoria emotiva del corpo attraverso la 'riviviscenza', processo mediato fortemente da processi cognitivi. Si accorse, vivendolo in prima persona, che questa strada produceva risultati fallimentari sulla scena, ovvero una bassissima credibilità dell'attore. Ebbe in seguito una sorta di rivelazione sul fatto che "i sentimenti non dipendono dalla nostra volontà" (Stanislavskij 1980: 187). Sviluppò quindi un metodo delle azioni fisiche, in cui la condizione emotiva veniva ricercata attraverso l'azione del corpo. "Stanislavskij è stato il primo ad osservare che quasi ogni attore, quando è nervoso, ha un certo punto nel corpo

che diventa il centro della tensione, della contrazione. Questa tensione può contaminare il corpo intero" (Grotowski in Savarese - Brunetto 2004: 93). "To train" significa "addestrare, esercitare, allenare, ma anche educare, preparare, istruire [...] fare pratica, fare tirocinio, prepararsi a qualcosa" (Savarese - Brunetto 2004: 6). Negli anni '70, con Grotowski,

"la parola training diventa qualcosa che appartiene al linguaggio del teatro, e non solamente come designazione di preparazione fisica e professionale [...]. Il training prospetta sia la preparazione fisica al mestiere sia una specie di crescita personale dell'attore oltre il livello professionale: è il mezzo per controllare il proprio corpo e dirigerlo con sicurezza, e anche la conquista di un'intelligenza fisica" (Savarese - Brunetto 2004: 7-8).

"I due modi antitetici di trattare l'informazione sono la comprensione e la conoscenza" (Lowen 1980: 192).

"Se la comprensione è collegata ai processi sensitivi del corpo, la conoscenza è collegata ai processi intellettuali della mente [...]. La comprensione è una percezione dal basso, dal corpo, mentre la conoscenza è vedere da sopra, dalla mente o testa [...]. Conoscere è una funzione dell'Io, che, quando si sviluppa, avrà alla fine una posizione superiore e obiettiva nei confronti del corpo. Sarebbe molto bello se la nostra conoscenza crescesse con l'approfondimento della comprensione, ma purtroppo questo avviene raramente. Spesso ciò che pensiamo di sapere contraddice la nostra comprensione e nel conflitto tra le due cose tendiamo a fidarci eccessivamente della conoscenza e a negare la comprensione" (Lowen 1980: 193-194).

La contrapposizione mente-corpo, cui l'individuo contemporaneo è soggetto per il sopravvento e predominio di una cultura narcisistica, che egemonizza il potere dell'intelletto, pone i giovani studenti in una condizione di partenza che rende difficoltosa l'acquisizione di un'intelligenza fisica e una comprensione profonda dei vissuti corporei. Inoltre siamo tendenzialmente spinti da un sistema educativo e culturale a sostare soprattutto nei vissuti della mente e a costruirci con essi immagini della realtà. A ciò contribuisce l'attuale massiccia presenza di modalità di relazione virtuali, che privano gli individui di esperienze mediate dai sensi, rendendole poco conosciute.

"Partendo dal presupposto che il sistema muscolare, con il suo gioco di tensioni, svolga un ruolo centrale nel processo emozionale, si può facilmente comprendere come l'inibizione dell'emozione si realizzi intervenendo in modo particolare sul sistema muscolare [...], attraverso contratture (contrazioni non seguite da rilassamento) che impediscono le possibili variazioni di tono muscolare, che sono alla base della genesi del sentimento, e le sequenze di contrazioni che sono la base strutturale, motoria dei comportamenti" (Ruggieri 2001: 67).

Il lavoro sulle tensioni muscolari e sul corpo in generale diviene strada maestra del training d'attore, per riaffermare l'importanza e l'imprescindibilità del sentimento come pro-motore della buona recitazione e di una vita soddisfacente. "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).

II° atto

L'insegnamento della Bioenergetica

"L'insegnamento fornisce informazioni che, per essere utili, devono essere tramutate in conoscenza. Il punto catalizzatore di questa trasformazione è l'esperienza personale. Le informazioni che coincidono con la propria esperienza diventano conoscenza; il resto non viene assimilato, passa attraverso la mente ed è presto dimenticato." (Lowen 1970: 139)

Nel gennaio 2010, per un periodo sperimentale di tre mesi, si è implementato l'insegnamento della Bioenergetica alla 'Galante GarronÈ. La scuola prevede due indirizzi di formazione: per attori di prosa e attori del nouveau cirque. Il corso si è attivato per gli studenti del primo anno del secondo indirizzo, in cui il lavoro sul corpo riveste particolare centralità. Questo gruppo è formato da 14 femmine e 1 maschio. Nel percorso, oltre a tecniche bioenergetiche, sono state implementate alcune pratiche mutate da: Analisi del Movimento (Laban); Expression Primitive (Duplan); Rio Abierto; Teatro dell'Oppresso (Boal); Hata Yoga; Training teatrali; ... Questo per rendere

maggiormente accattivanti le attività, considerato il breve periodo del percorso, l'aspettativa alta di persone abituate a pratiche teatrali spesso molto affascinanti e l'ipotesi che il lavoro bioenergetico ortodosso potesse attenuare il livello motivazionale o essere troppo incisivo. Ogni proposta è stata però pensata, inserita e realizzata in ottica bioenergetica.

Primo, secondo, terzo incontro

(I°) Attività: gli incontri iniziali, il primo in particolare, sono stati utilizzati per sviluppare una conoscenza reciproca, guadagnare una disponibilità al lavoro, introdurre il linguaggio della Bioenergetica, stipulare, in maniera implicita, il 'contratto tra le parti'. Propongo due semplicissime regole che chiamo: "...è troppo per me...", cioè la possibilità di uscire, in qualsiasi momento, dall'esperienza disagiata; e: "...l'esperienza è sempre giusta, non c'è un modo corretto o sbagliato di fare l'esperienza...", ovvero il suggerimento di cercare di cogliere sempre il valore dell'esperienza, qualunque essa sia. Le proposte hanno coinvolto l'area della sensorialità, della fiducia, della relazione, del movimento, del rilassamento. Sono introdotti alcuni esercizi prototipici della Bioenergetica come il bend over e il concetto di grounding, per poi terminare con uno stretching che verrà lasciato, alla fine dei successivi incontri, alla discrezione degli studenti, e infine una breve condivisione.

Al termine di ogni incontro, per non perdere la memoria degli avvenimenti significativi e delle mie sensazioni, ho scritto alcune annotazioni:

Quindici ha avuto nausea quando, durante le flessioni sulle gambe, ha respirato di più, ed è uscita dall'esperienza. Alla fine dice "...ho pensato fosse sbagliato, facessi qualcosa di sbagliato ... ma ora che ne parlo, sento la nausea nella testa, vicino al naso, e sta sparendo". Quattordici mi riporta, in disparte, che durante la stimolazione sensoriale ha sentito lo stimolo a piangere, ha strozzato/trattenuto il pianto e questo, come spesso accade, le toglie tutte le energie. Come a giustificarsi di non aver partecipato come avrebbe voluto/dovuto all'attività. In un'altra scuola di teatro la invitavano a piangere e la lasciavano piangere per ore. Questo non portava a nulla per cui ora si ferma prima. In generale trovo un gruppo che respira poco, disponibile al lavoro, attento e diligente, come giovani scolari ordinati e educati della scuola ordinaria. Mi colpiscono le espressioni

dei visi: curiosi, 'spaventati', scettici. Visi che raccontano con chiarezza. Trovo un gruppo che quando se ne presenta l'occasione, senza rendersene conto, esce da una 'consegna' ed entra, come spesso succede nei gruppi teatrali, in una dimensione intima, affettiva. Mi mostra il bisogno e il piacere della dimensione affettiva.

"Il sentimento [...] nasce nel contesto dell'esperienza." (Ruggieri 2001: 24)

"L'attuale sistema educativo è in gran parte concepito allo scopo di preparare i giovani a sopravvivere in un mondo per molti versi folle. L'autoespressione [...] è in genere trascurata e spesso scoraggiata" (Lowen 2001: 238). "Il meccanismo essenziale per la repressione delle sensazioni è l'inibizione della respirazione. Limitando l'immissione di ossigeno smorziamo il fuoco del metabolismo e abbassiamo il nostro livello energetico. Questo, a sua volta, diminuisce l'intensità delle nostre sensazioni e rende più facile reprimerle o controllarle" (Lowen 1980: 201).

"La sensazione viene determinata dalla respirazione e dal movimento. Un organismo percepisce soltanto ciò che si muove all'interno del corpo" (Lowen 1970: 28). Durante il movimento, nelle attività, possono nascere stati d'animo e sentimenti a valenza negativa. La respirazione e la percezione dei movimenti interni al corpo producono risposte neuro-fisiologiche avvertite come sensazioni, sentimenti, emozioni, fatica, dolore. Iniziare a focalizzare l'attenzione su queste risposte organismiche, riconoscerle, nominarle e dividerle, è un importante processo di conoscenza, e può contribuire a mitigare la paura, spesso inconscia, che preclude l'esperienza emotiva stessa, come successo nel caso della nausea di Quindici. "Esistono solo esperienze, non il loro perfezionamento. Il compimento è *hic et nunc* (qui e ora). Se c'è il compimento, esso ci conduce verso la testimonianza. Perché è stato reale, pieno, senza difese, senza esitazione..." (Grotowski in Savarese - Brunetto 2004: 104).

(II°) Attività: dopo un'introduzione teorica, e un'attivazione corporea generale, lavoriamo sull'ascolto delle sensazioni del corpo, sull'attenzione selettiva. Come accendere un cono di luce in

una zona corporea specifica, cercando di lasciare le altre zone al buio. Passiamo poi alla mobilitazione delle articolazioni e dei distretti corporei, tipica delle classi di esercizi. Un massaggio-contatto alla colonna vertebrale, durante il bend over, chiude l'attività.

Annotazioni: Nove durante l'attenzione ai piedi, dice che ora sente un dolore che non sentiva prima. In seguito, con un movimento lentissimo del bacino, sente nausea; Otto sente i piedi di legno ma gommoso, in seguito si butta a terra e dice "troppo peso sulle mie gambe". In realtà non stavamo caricando molto; Quattordici esce spesso dal lavoro; Quindici, dopo il contatto alla colonna vertebrale sente la sua spina dorsale al centro, la sente meglio. Parla sempre, dicendo che è dotata d'intelletto ma sente tutto con il corpo (?), si tira spesso indietro, interrompe la sua esperienza con passaggi repentini tipo on > off; Quattro parla della sua gola contratta, sembra molto attenta e curiosa della Bioenergetica, inoltre le faccio notare, e si rende conto, che tende a bloccare le ginocchia; Uno parla della sua difficoltà ad esprimersi con la voce, ad alzare il volume. In generale mi pare ci sia una consapevolezza corporea piuttosto ridotta, perlomeno della percezione del corpo. Sono sufficienti piccole proposte bioenergetiche per elicitarne risposte di nausea, disagio, blocco di respiro e ginocchia. Devo procedere molto lentamente, con delicatezza, avere pazienza, non cercare ed attendere risultati.

*"Volte e mani di persone adulte si possono considerare come modellati dalle loro abitudini di sforzo. La forma dei loro corpi, inclusa quella della testa e delle estremità, può rivelare una tendenza naturale di sforzo ed essere considerata come l'espressione di manifestazioni di sforzo 'congelatÈ."
(Laban 1950: 17)*

Uscire dalle consuetudini del corpo, con proposte che mirino a 'scongelerÈ abitudini apprese in una vita, è un'attività che rischia di attivare vissuti di disagio, producendo una precoce fuga dall'esperienza. Diviene determinante strutturare un percorso che tenga conto delle sensibilità in campo, per non rischiare l'effetto paradosso di aumentare il 'congelamento' di quelle abitudini, a scopo difensivo. "Per ogni individuo, la realtà fondamentale è il fatto di esistere fisicamente in un corpo" (Lowen 1965: 152), ma "non siamo abituati a pensare tenendo presente la verità del corpo" (Lowen 1965: 305), a vivere in confidenza con le sensazioni corporee. "Possiamo distinguere tra un avvenimento interno (un elemento quantitativo indeterminato) e il fenomeno della sua percezione

per mezzo della quale assume un significato qualitativo, messo cioè in rapporto con la realtà esterna"(Lowen 1958: 25). "Le gambe, le natiche, la schiena, le spalle. Tutti sanno di averle, ma [...] non sanno dire se le gambe sono rilassate o controllate, se le natiche sono tirate indietro o spinte in avanti, se la schiena è eretta o ripiegata verso il basso, se le spalle sono alzate o abbassate" (Lowen 2001: 102). Interessante l'esperienza di scoprire un corpo silente, che duole sotto la soglia della coscienza. Occorre rosicchiare alla quiescenza parti del corpo non sentite, vissute, abitate, ridonando una maggiore sensibilità dei vissuti interiori, e potenziando qualità espressive. Occorre alimentare e svelare una corporeità senziente, da cui ci siamo precocemente auto-espropriati: ritornare possedenti e non posseduti dal proprio corpo. Viaggiare nei propri muscoli diviene così un pretesto per creare esperienza di sé, dotarsi di maggiore conoscenza della propria fisiologia, affrontare i sentimenti che emergono, conoscerli, accoglierli, permetterseli. Le emozioni diventano così elemento corporeo che marcano il processo di conoscenza di noi stessi.

(III°) Attività: riscaldamento teatrale del corpo e ciclo di carica > scarica > rilassamento. Lavoriamo su gambe, bacino, spalle, mandibola, occhi, sull'auto-percezione muscolare e sul mostrare il proprio corpo narrante, scoprendo cosa racconta agli altri.

Annotazioni: *lascio tempi dilatati, lavoriamo a lungo sugli occhi. Alla fine ho alcune restituzioni che mi aspettavo: noia (2) e costrizione (1). Una mia previsione si avvera: se rallento troppo si annoiano e non danno il senso al lavoro, se vado troppo in fretta non creo opportunità per un sentire nuovo. Tre dice che dopo la noia ha incontrato il benessere. Uno solo noia nei momenti dei lunghi tempi. Quindici, che si dimena da tutte le parti pur di non stare nell'esperienza, parla di sue resistenze e mi pare contraddirsi ancora dicendo che quando 'stacca' va nella testa e sente di più. Dopo il lavoro sugli occhi vedeva male. Credo vada solo nella testa e riduca la percezione corporea. Dice che non si rilassa mai. Stessa cosa fa Dodici: mi pare sempre nella testa, per i fatti suoi, sembra quasi sordo, non sentire le cose che dico. Molti, con lenti a contatto, hanno avuto fastidio durante gli esercizi sugli occhi. Quattro continua a non capire perché deve sbloccare le ginocchia, lo domanda, sta nella testa. Tre e Cinque sembrano 'dentro' all'esperienza. Undici sente di passare dalla noia al benessere, ma dice che fatica a rilassarsi. In alcuni momenti sente emergere il pianto, così come Uno e Quattordici. Dieci è l'unica che non ha il coraggio di andare a mostrarsi al gruppo, gli altri ci vanno*

tutti. Propongo di rimandare una parola o un'immagine mentre si guarda la persona, uscita dal gruppo. Escono cose interessanti: paura, rabbia, dolcezza, ... Mi chiedo cosa arrivi a chi riceve l'informazione di come l'altro lo vede. All'inizio, nel riscaldamento, vedo persone in moto perpetuo come caricate a molla, si muovono tutti allo stesso ritmo, la stessa velocità degli altri, come in una sintonizzazione corale. Fare, fare, fare e poco rallentare, per un'esperienza diversa, non abituale. Infine sulla fase di scarica, la prima volta le risatine di imbarazzo, la seconda la difficoltà di contattare energie più alte, aggressive, e la difficoltà a dire no! Anche come semplice esercizio. Vanno tutti insieme, respirano insieme, si fermano insieme, emettono suoni insieme. Come per nascondersi nel gruppo per la difficoltà di esprimere la propria individualità. Sono tutti molto intelligenti con la testa, attualmente pare meno col corpo. Qualcuno però è già dentro ad un lavoro più profondo.

"Era attraente e recitava bene la sua parte, ma era tutta una finta senza sentimenti. Non poteva piangere, urlare o gridare. Qualsiasi espressione di sentimenti la imbarazzava." (Lowen 1983: 161)

"Gli individui diventano passivi perché i loro modelli di comportamento aggressivo sono bloccati dalla paura e dall'educazione ricevuta" (Lowen 2001: 241). "Il Sé si fonda sulla percezione di ciò che si sente; quando non si sente nulla, si perde la base dell'affermazione di sé e l'espressione del no è indebolita" (Lowen 1983: 256). "Purtroppo, gli istinti e l'educazione spesso si scontrano dando luogo a un tale conflitto che l'espressione normale dell'istinto è difficile, a volte impossibile" (Lowen 1965: 134). Con la Bioenergetica si propone spesso di associare l'espressione vocale a quella corporea. La capacità di dire no, come segno di autoaffermazione e definizione di un confine proprio da difendere, è un'esperienza che può risultare difficile, a volte impossibile anche nei contesti protetti delle esperienze bioenergetiche. Occorre tempo per recuperare tale atto espressivo, e tutte le implicazioni di carattere psicologico che comporta. "La gente ha tanta fretta da non avere il tempo di respirare e/o di essere. Essere richiede tempo: tempo per respirare e tempo per sentire" (Lowen 1980: 82). "Una terapia che incoraggia il movimento espressivo accresce la motilità dell'organismo, ne migliora l'aggressività e crea un senso di forza a livello sia fisico che psichico" (Lowen 1958: 100). Se questo meccanismo è validato dalle prassi psico-terapeutiche a mediazione corporea, ritengo

che, con i giusti accorgimenti e le giuste competenze coinvolte, possa contribuire ad aumentare il vigore psico-fisico di attori in formazione.

Quarto, quinto, sesto incontro

(IV°) Attività: dopo accenni teorici sull'evoluzione della persona e la strutturazione di difese corporee, passiamo al corpo: esperienze sulla percezione delle rigidità, ascolto delle sensazioni, scomposizione dei distretti corporei. In particolare il lavoro verte su bacino e movimento che parte dal centro. Infine un massaggio relazionale ai piedi.

Annotazioni: *all'inizio parlo alle teste dei ragazzi. Sento alcune resistenze mentali, forse giudizi, vedo resistenze di corpi che esprimono timore per una attività percepita da alcuni 'pericolosa'. Per cui tento, consapevolmente, di allearmi un po' con le razionalità in campo. Tutti ascoltano con grande attenzione, sono molto presenti su questo piano. Otto mi dice che parlo Zen, Cinque che non riesce a seguirmi, ha un piccolo sfogo. Dice che è molto brava a fare, fare, fare, ... quando ci sono obiettivi chiari, ma la mia proposta non li ha e si trova completamente senza energia. Importante e coraggioso dirlo. Poi inizio con i corpi. Sono quasi tutti molto scomposti a camminare, poco estetici. In generale hanno poca capacità di stare nello sforzo, di resistere per un po'. Vanno quasi sempre tutti insieme, sembrano (in particolare sulla scomposizione dei distretti corporei dall'alto al basso) cercare di imitarsi, sono poco differenziati. Per la prima volta escono piccoli suoni di fatica nei momenti di intenso lavoro, ma esprimono poco con la vocalità. Questo è evidente quando li faccio faticare con dei trascinamenti di pesi: sembra un film muto. Quattro, infortunata è fuori e riporterà questa immagine discrepante, che diviene una comunicazione incongruente: una grande fatica prodotta in educato silenzio. È un gruppo di quasi tutte femmine con un rapporto di distanza con l'espressione dell'aggressività, della fatica e del 'dolorÈ. Undici questa volta dice che sta bene: le faccio notare che la volta scorsa si è sentita 'costretta' da una costrizione non fisica (la lentezza dell'attività) e questa volta, con la costrizione reale, fisica, non si è sentita così. Alla fine, dopo il massaggio relazionale al piede, visi sereni e sorridenti.*

*"La personalità, per definizione, crea l'unicità, la diversità, l'isolamento."
(Lowen 1965: 65)*

"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. Questo conflitto è sperimentato dalle persone sane sotto forma di tensioni fisiche, ed è provocato dal tentativo del corpo di conformarsi all'immagine, cosa che esso non può fare [...], se una persona non è in contatto con le sue sensazioni corporee, non percepisce questa tensione. Mentre afferma qualcosa di falso, egli non può accorgersi neppure di mentire" (Lowen 1965: 306).

"Il movimento è il linguaggio del corpo. Dalla qualità dei movimenti di una persona si può determinare lo stato delle sue sensazioni" (Lowen 1970: 56). "Per la Bioenergetica fare è meno importante che sentire" (Lowen 1977: 80): "fare è l'opposto di arrendersi. Fare è una funzione dell'io, mentre arrendersi al corpo esige un abbandono dell'io" (Lowen 1994: 31). "Le sensazioni sono la colla che ci tiene insieme, e si fondano sull'anatomia" (Keleman 1985: 12). Ogni cosa sensibile ha una sostanza, una forma e un'anima: come persone tramite il non fare, con il rallentamento del ritmo delle attività, è possibile entrare in maggior contatto con la sostanza, e con l'anima, nostre essenze, e ne sosteniamo e validiamo la forma nel momento in cui diviene espressione: in ogni istante essere, esserlo con verità.

"L'attore deve cominciare col far niente. Silenzio. Silenzio pieno. Anche per quanto riguarda i suoi pensieri. Il silenzio esterno agisce da stimolo. Se si produce un silenzio assoluto e se, per diversi momenti, l'attore non fa assolutamente nulla, il silenzio interno inizia e rivolge la sua intera natura verso le sue fonti" (Grotowski 1970: 288).

(V°) Attività: trovo una condizione particolare: sono tutti molto preoccupati per la presentazione, l'indomani, di una breve performance. Avverto il forte bisogno del gruppo di provare i pezzi teatrali. Dopo un riscaldamento iniziale con movimenti spontanei, e un lavoro sul bend over, unisco l'utile al dilettevole e propongo questo: tutto il gruppo diventa pubblico che per tutto il tempo rimane, in una formazione compatta, in un moto costante di movimento sul posto (tipico lavoro dell'Expression Primitive). A turno, senza parlare, escono quelli che provano la performance, per poi tornare in moto perpetuo tra il pubblico, per tutta la sequenza del saggio (12 pezzi). La proposta è di

entrare, pian piano, in una condizione di fatica, di verità corporea, utilizzandola come condizione di partenza per la propria performance, e farne l'esperienza. L'occasione di uscire dalle teste con un lavoro faticoso. Termino con il gruppo in movimento in cerchio, molto stanco, e la possibilità per ognuno di entrarvi e donare un momento di libera espressione agli altri. Una proposta che ha il carattere, e il sapore, della ritualità arcaica.

Annotazioni: nel confronto iniziale tutti tranne Quindici mi confermano che i momenti teorici e i rimandi sulle singole persone sono accettati e considerati utili. Credo che inconsciamente tentino di farmi parlare, di rimanere al riparo di comode riflessioni intellettuali, lontani dal pericolo di questo lavoro corporeo. Quindici riporta che durante le ultime prove di acrobatica ha sentito nausea, induzione di pianto e noia (come spesso accade), ma si è sentita di starci dentro, andare avanti, e tutto è passato. Ha potuto stare nel lavoro, una novità per lei. La mia proposta di qualche incontro prima, di so-stare in una modulazione graduale dell'uscita dall'esperienza, e non nella modalità abituale on > off, ha prodotto una buona esperienza. Interessante questa condivisione per tutti. Stupefacente che Undici dopo oltre un'ora di movimento perpetuo non dia nessun segno di affaticamento, pare sentire poco. Nel lungo movimento del gruppo/pubblico pian piano tutti entrano in una specie di condizione ipnotica, le menti si spengono per lasciare spazio alle energie disponibili. Bellissimo l'urlo liberatorio di Uno nel cerchio finale e l'entrata di molti con espressione un po' più libera, disinteressata alla forma estetica, col contributo vocale, e una buona intensità di aggressività e scarica energetica. Novità: il gruppo, durante i momenti faticosi, comincia ad esprimere suoni. Alla fine la stanchezza dei corpi toglie vigore ai pensieri; sembrano tutti più veri.

*"Ogni essere umano è al tempo stesso animale e portatore di cultura. Quando queste due forze opposte si fondono creativamente nella personalità, diventa un 'animale colto'. La sua cultura è una sovrastruttura eretta sulla base della sua natura animale nell'intento di valorizzare ed esaltare tale natura."
(Lowen 1970: 122)*

"Le semplici parole - e si tratti pure delle interpretazioni più azzeccate - non fanno che mantenere, o addirittura rafforzare, la separazione tra le riflessioni intellettuali e il sapere del corpo" (Miller 1996: 105).

"Ogni spasmo muscolare cronico è una restrizione della libertà individuale di movimento e di espressione [...], in questo caso lo scopo della [...] Bioenergetica è quello di restaurare la naturale mobilità del corpo. La mobilità si riferisce ai movimenti spontanei o involontari del corpo sui quali si basano i più ampi movimenti coscienti" (Lowen 1970: 38).

"L'urlo è essenziale per la salute, è l'espressione più forte del desiderio di vivere. I bambini sani urlano ogni volta che i loro desideri vengono frustrati e finché possono urlare la frustrazione non si struttura nel corpo. L'urlo esprime dolore e quindi libera dolore" (Lowen 2001: 214), ripristina la spontanea motilità del corpo e diviene rotta e tragitto per sciogliere la frustrazione strutturata in una contrazione cronica nel corpo. L'azione teatrale in cui pensiero, sentimento e azione coincidono, presenta l'efficacia dell'azione reale: la fatica del corpo, così come il dolore, non è sofisticabile e produce essenza di movimenti e verità espressiva. Obbliga le persone ad abitare maggiormente i propri muscoli durante il lavoro, attenuando la presenza dell'intelletto, e divenendo potenziale opportunità di scoperta e conoscenza.

(VI°) Attività: un confronto iniziale, alcuni cenni sul concetto di mentalizzazione, un lavoro sulla camminata neutra, personale e il rispecchiamento dell'altro, su uno schema motorio semplice (contro-laterale incrociato), sui distretti corporei, in particolare piedi e collo. Finale con esperienza sul peso della testa e tre tipi di contatto.

Annotazioni: *sento Tredici molto scettica, forse leggermente presuntuosa, e glielo rimando. Mi dice ciò che ha detto Cinque, che senza una meta, senza il fare, fare e fare ... che senso ha, a cosa serve. Una strada senza rotta. Di Tredici mi colpisce che già alla seconda volta era così poco disposta, oggi è stata solo un'ora ed era la terza volta. Ho l'immagine di un cervello che frigge sopra un carro armato. È molto in testa, con un corpo rigidissimo; parla di coscienza, parla, parla e parla. Chiedo agli altri di rimandarle il loro senso del lavoro ed escono cose interessanti. Il gruppo comincia a seguirmi, a darmi fiducia. Uno si è resa conto del suo urlo strozzato in gola, che non può uscire. Quattordici mi chiede se esiste un percorso personale con questo tipo di linguaggio. Sul piano cognitivo credo che la mia proposta ne convinca già molti ma sentono poco ed hanno una inconscia paura di sentire. Otto dice che ci sta, e chissà, sentirà?! Interessante l'esercizio sulla camminata, in*

cui si vedono rappresentati (rispecchiati) come camminano (male). Vedono la storia che raccontano semplicemente camminando. "Non trovare una neutralità di partenza, e un'ampia gamma di affetti disponibili, per raccontare con corpo ed emozioni, significa rischiare di raccontare sempre la stessa storia" dico. Alla fine, dopo il massaggio con tre tipi di con-tatto, sono tutti più veri e belli. Per lasciarci chiedo una parola/gesto, che nasce dal profondo: "calore, respiro equilibrato, dare la vita, serenità, ...". Solo Quattordici è infastidita dal contatto/carezza.

"La bellezza è il fine di ogni azione creativa: a livello personale, in casa e nei dintorni, a livello artistico, nel nostro lavoro." (Lowen 1970: 123)

"Non c'è più nessuno che sia capace di gridare [...], specialmente gli attori [...] non sanno più emettere il proprio grido. Non sanno più fare altro che parlare, hanno dimenticato di avere un corpo" (Artaud 1968: 249), come fonte di conoscenza, verità e narrazione. "Il potere della parola di plasmare l'esperienza è inquietante" (Lowen 1975: 289), "le parole sono il linguaggio dell'io, come il movimento è il linguaggio del corpo" (Lowen 1975: 292).

"In un essere umano la perdita della grazia fisica è dovuta alle tensioni muscolari croniche che bloccano i movimenti ritmici involontari del corpo. Ogni insieme di tensioni rappresenta un conflitto emotivo che è stato risolto tramite l'inibizione di determinati impulsi [...]. La persona che soffre di tali conflitti non è né graziosa né gradevole" (Lowen 1970: 122).

"Ogni persona ha un unico corpo che esprime le emozioni della sua unica esperienza" (Lowen 2001: 135): "una persona è la somma delle sue esperienze di vita, ciascuna delle quali è registrata nella personalità e strutturata nel corpo" (Lowen 1975: 47). "La forma umana è modellata dall'amore e dalla delusione [...], attraverso le forme somatiche conosciamo la storia genetica, personale e sociale" (Keleman 1985: 11-12) degli individui. Mostriamo nel corpo tratti biografici irriducibili, che proiettano un'immagine all'esterno. Ammorbidire questi tratti, renderli neutri, sciogliendo tensioni muscolari croniche ed ego-sintoniche, ampliando duttilità ed eterogeneità di sentimenti ed emozioni, significa probabilmente ridurre il rischio di fare una narrazione sempre uguale a se stessa, soprattutto se di mestiere vorremmo farne tante diverse. La condizione si fa sempre comunicazione,

e la comunicazione per essere poetica deve appoggiarsi su una condizione che deve saper raccontare.

Settimo, ottavo, nono incontro

(VII°) Attività: lavoro su confini, movimento che esprime il no!, difesa del confine, sul no! espresso nella coppia, e con il cavalletto bioenergetico. Un percorso per caricare e scaricare energia colpendo il bacino a terra e scalciando sul materasso. Infine movimenti per 'togliere la maschera' e breve condivisione.

Annotazioni: sono presenti solo in 6 ed esce un lavoro bellissimo; per la prima volta entrano a fondo in una esperienza bioenergetica, toccano aggressività, rabbia, espressione di suoni liberi, piacere della scarica e liberazione conseguente. Il lavoro sul no! risulta molto forte. Le facce alla fine sono molto diverse, più vere. Quattordici è la meno toccata, dichiara che in questo contesto, con persone che passano, un gruppo allargato e non da sola, non può permettersi di contattare certe cose e se ne tiene alla larga. Per la seconda volta pare dichiarare il bisogno di uno spazio (terapeutico) individuale. Condivisione finale: Tre ha una faccia luminosissima, sorridente, si sente senza maschera, e tutti lo vedono. Due che nell'esperienza si era fatta 'seria' in modo particolare dice: "per la prima volta ho sentito nel corpo la difficoltà di incontrare, accogliere e accettare le mie emozioni. Sono molto brava con la testa ma non voglio e riesco a stare nelle emozioni che sento nella pancia. Oggi questo è stato chiarissimo. Cosa devo fare?" Penso che si sia già risposta: incontrare, accogliere, accettare, stare, nominare il proprio vissuto e scoprire che non succede nulla di male. Uno si sente libera, senza maschera: "libera da tutti i no! che non si possono dire". Cinque non parla (la sua faccia sì): "sto bene così". Mi chiedo se nel piccolo gruppo di oggi il pudore abbia lasciato spazio all'espressione più libera e al maggior coraggio dell'esperienza, o semplicemente se inizino solo ora a rac-cogliere qualche opportunità, capirle nella testa e nel corpo.

"Negare un sentimento o un'emozione significa rifiutare una parte di se stessi."
(Lowen 1970: 166-167)

"I nostri sentimenti positivi sono bloccati dalla repressione di quelli negativi, la nostra affettività dall'ostilità repressa, la nostra tenerezza dalla violenza repressa [...]. Scaricando le emozioni represses [...] si può fare molto per liberarsi dai propri blocchi" (Lowen 2001: 253). Più si riesce ad esprimersi, a presentare se stessi, più ci si fortifica alimentando il coraggio di conoscersi ed evolvere.

Si tratta, semplicemente, di essere determinati a spogliarsi della propria maschera sociale, di aumentare la disponibilità al proprio starci, ad essere attivi nell'esperienza. "Fare teatro vuol dire praticare un'attività in cerca di senso" (Barba 1993: 61): "il lavoro dell'attore è ricercare ed apprendere" (Stanislavskij 1980: 15). L'equilibrio tra l'esperire e l'esprimere, tra l'esperienza e l'espressione, sembra il fattore più significativo del lavoro su di sé che lo spazio teatrale può fornire. Spazio che può divenire itinerario e territorio conoscitivo di se stessi e della realtà, luogo dove si rifanno corpi, liberando l'uomo da automatismi ossidati ed abitudini disadattive. Non è il corpo anatomico che interessa l'attore ma il vissuto corporeo, l'esperienza corporea fatta di sensazioni corporee, immagine corporea, schema corporeo, sentimenti ed emozioni. Aprirsi ad esperienze di movimento, movimento come processi psico-fisici, facilita percorsi di conoscenza e produce esperienze trasformative. Cambiamenti che richiedono coraggio, agire con cuore, pazienza, tempo; all'inizio i cambiamenti piccoli sfuggono alla percezione. Si tratta di acquisire, lentamente, la capacità di assaporare l'esperienza, farne conoscenza, ricostruirsi una cultura della degustazione della vita e non della consumazione della vita.

(VIII°) Attività: un confronto iniziale. Alcuni cenni sulla fisiologia della respirazione, un'esperienza sul respiro, un gioco per ricaricare, il lavoro specifico su piedi, colonna vertebrale, arco e bend over. Una fase di carica dell'energia e la scarica sul cubo. Un massaggio con palle piene di acqua.

Annotazioni: *Tre chiede subito: "come faccio ad eliminare il mio blocco alla gola e ritornare ad avere la mia vera voce, e non quella acuta che mi risuona nella testa in alto?". Sei racconta della sua fatica ad imparare a cantare, a sciogliere due noduli alle corde vocali. La via è stata il respiro, imparare a respirare. Così propongo un'esperienza Pranayama sul respiro, di ascoltare il proprio respiro, così com'è, di respirare nella maniera fisiologicamente corretta. Quattro e Cinque ne escono distrutte, senza energia e forze. Cinque ha male alla testa, al collo, disagio in generale. Entrambe dicono che*

passare dal fare, fare, fare al rallentare produce questo, non riescono a stare nel proprio corpo fermo che respira. Quattro dirà "una condizione di 'rigor mortis'". Altri non riescono a sentire bene la propria respirazione mentre per alcuni è facile (Otto, Tre, Dodici lo dichiara (?!)). Ci riattiviamo con un gioco e le facce cambiano, diventano sorridenti. Nell'arco riescono a stare pochissimo, alcuni forzano molto la posizione (ricerca della prestazione?) fino a sembrare di spezzarsi (Tre e Quattro). Li porto a caricarsi per la scarica sul cubo. Credo di non aver speso il tempo sufficiente per farli arrivare pronti e la scarica (a parte alcuni, in particolare quelli della settimana scorsa), è scarsa, temuta, imbarazzata. Per Quattordici il dolore alla schiena le ha impedito di scaricare; Due e Tre avrebbero voluto continuare; Nove con risolini di imbarazzo; Otto, Sei, Dodici ed altri danno pochissimi colpi e scappano(?). Forse il gruppo più grande, oggi sono 12, fa emergere alcune forme di pudore. Il massaggio è gradito, dimensione di cui questo gruppo ha bisogno.

"La chiave della respirazione unitaria è il rilasciamento di ogni tensione nel diaframma per permettere a tutto il corpo di partecipare ai movimenti respiratori." (Lowen 1983: 162)

"La respirazione è la pulsazione basilare (espansione e contrazione) di tutto il corpo; è quindi il fondamento dell'esperienza di piacere e dolore" (Lowen 1970: 34).

"Alla nascita, un organismo è nel suo stato più vivo e fluido; alla morte la rigidità è totale, si ha il rigor mortis. Non possiamo evitare la rigidità che viene con l'età, ciò che possiamo evitare è la rigidità dovuta alle tensioni muscolari croniche risultanti da conflitti emotivi irrisolti " (Lowen - Lowen 1977: 14).

"Più una persona è viva, più sentirà. E se i sentimenti che prova sono di profonda, intollerabile disperazione o di intenso, insopportabile dolore, farà il possibile per evitare il contatto con essi, ovvero non respirerà profondamente in modo da non sentire troppo" (Lowen 2001: 203). Respirare poco è sentire poco" (Lowen 1983: 164), una persona "non respira a fondo in modo spontaneo finché non rilascia le tensioni e libera le sue emozioni" (Lowen 1983: 164). "Se una persona trattiene il respiro, si perde l'efficacia di qualsiasi esercizio" (Lowen 1970: 37) e corre il rischio di vanificare gran parte del lavoro fatto, intrappolato in un circolo vizioso: respiro poco per non sentire dolore >>

se respiro poco perdo l'efficacia degli esercizi >> se perdo l'efficacia degli esercizi rimango contratto >> se sono contratto respiro poco. "La profondità del respiro ha effetto sull'intensità della sensazione: trattenendo il respiro possiamo ridurre o attutire la sensazione. Così come forti emozioni stimolano il respiro, la sua attivazione fa emergere sentimenti repressi" (Lowen 2001: 86). Ripristinare una buona funzionalità della respirazione è determinante per riappropriarsi del proprio mondo interiore e di una libera espressione. Ma abbiamo limitato il respiro per difenderci dal dolore, e quindi respirare profondamente può far emergere disagio, paura, rabbia. Tutte condizioni temute. Nella formazione dell'attore non è sufficiente insegnare buone tecniche di respirazione; il corpo, al termine dell'atto volitivo per compiere atti respiratori corretti, tornerà a respirare nel modo solito, tutelando l'individuo dal rischio di esperire stati d'animo sgraditi. La strada è quella di permettere alla persona di ritrovare, con i giusti tempi per ciascuno, la fiducia di radicarsi nelle proprie sensazioni, nel proprio corpo adulto, di accogliere, accettare, conoscere ed esperire gli stati emotivi che emergeranno. Questo delicato processo va compiuto lentamente, accompagnato, protetto, assicurato.

(IX°) Attività: una coreografia gestuale, ideata dal gruppo, come riscaldamento e un percorso di attivazione, l'esperienza di guardare e farsi guardare, un'auto-esplorazione tattile come lavoro sul confine interno, un massaggio nel bend over e uno nel cerchio.

Annotazioni: *colgo alcune resistenze ad iniziare. Dopo qualche titubanza Uno dice che questa attività è più faticosa di acrobatica. Altri confermano, Uno aggiunge che è faticoso iniziare, ma poi si fa coinvolgere, entra nel lavoro. Quindici dice che è un'attività 'destrutturante', vorrebbe rimanere maggiormente sul piano cognitivo. Sette vorrebbe meno parole e più esperienze. Oggi mi sembra un gruppo diverso: mancano Tre, Quattro, Cinque, Sei, Otto e Undici (quasi sempre presenti) e ci sono Dieci e Tredici (spesso assenti). Una prima parte molto attiva, lascio condurre il Rio Abierto, escono alcune cose creative, non tante. Emerge la solita difficoltà a creare quando c'è troppa libertà espressiva. Poi un salto veloce nel vuoto di una coppia che si guarda negli occhi. Risolini di imbarazzo, la difficoltà di guardare ed essere guardati, di stare nell'esperienza del corpo. Alla fine Nove e Tredici rimandano di aver avuto pensieri sempre presenti, Dieci crede che non sia possibile non pensare, non avere pensieri. Nove e Quindici ad un certo punto hanno come smesso di vedere, e*

pensato di cadere in una sorta di trance. Ci sono molti occhi arrossati (scopro poi che molti hanno lenti a contatto, che possono procurare rossore, ma testimoniano di problematiche e blocchi (?) nella visione). Dopo circa 5 minuti la sensazione è stata che tutti erano un po' dentro all'esperienza. Poi l'esplorazione dello scheletro. Mi colpisce che 3 o 4 allievi terminano velocemente, come lontani dalla curiosità di un'esperienza sconosciuta, o per il disagio di con-tattarsi. Per concludere un massaggio in coppia e in gruppo. Tutti ci entrano e alla fine nessuno ha voglia di parlare.

"Spesso Stanislavskij e i suoi allievi [...] scoprivano che il lavoro su se stesso come attore diveniva un lavoro su se stesso come individuo".

(Barba 1993: 161-162)

Il lavoro dell'attore dovrebbe consistere in un'espansione del proprio mondo interiore, da estendersi alla relazione con il mondo esterno; un fluire di energia libera, non più impiegata a difendere una rigida immagine dell'io, una costruzione mentale di se stessi spesso illusoria e distonica rispetto alla realtà. Il lavoro sul corpo, compreso quello sul sistema dei muscoli oculari, mira a far sentire 'dove si è', a far vedere meglio la realtà; ha qualche probabilità di non far stare bene subito. Può far incontrare il punto del proprio limite, per avviare un processo che permetta di spostare, in avanti, questo punto, di guadagnare qualcosa. Uno dei blocchi corporei più difficili da allentare è creato da un anello di contrazioni muscolari all'altezza di occhi ed orecchie. Contrazioni che arrivano a determinare problematiche alle funzioni uditive e visive, non solo in senso fisiologico ma anche psicologico. "Gli occhi, di fatto, hanno una doppia funzione: sono organi di visione e di contatto" (Lowen 2001: 115):

"l'occhio può essere disturbato in una o entrambe le sue funzioni, guardare e vedere [...]. Se lo sguardo fa contatto con la persona o un oggetto, si parla di 'guardarÈ anziché 'vederÈ: molti vedono senza guardare. Guardare è una funzione attiva o aggressiva che abbraccia più del semplice vedere [...]. Nella persona miope [...] credo che il disturbo emotivo sia quello primario e che il disturbo visivo ne sia lo sviluppo secondario, come risultato della tensione" (Lowen 2001: 116-117).

In letteratura si trova conferma che adeguati esercizi sui muscoli peri-oculari ed oculari, nel tempo, riducono di molto e a volte annullano problematiche come la miopia. "Gli occhi sono una modalità importante per l'autoespressione: questo perché sono intimamente collegati al sentire [...]. Quasi ogni emozione che una persona è in grado di provare può essere espressa attraverso gli occhi" (Lowen 2001: 114), che sono un canale prioritario ed incisivo nella comunicazione verso l'esterno. Guardare e vedere così come udire ed ascoltare non sempre sono capacità sovrapponibili. Per entrare con verità nel proprio mondo interiore e migliorare il rapporto con la propria realtà, occorre aumentare le competenze psico-emotive di guardare ed ascoltare, lavorando sui blocchi, anche corporei, di queste funzioni.

Decimo, undicesimo, dodicesimo incontro

(X°) Attività: per le curiosità e le domande di molti parlo del significato psicologico dei blocchi muscolari. Poi esperiamo il peso del corpo e il rapporto col suolo, allungamenti a terra e il movimento della medusa. Un massaggio in triade, esercizi per la maschera muscolare del viso e condivisione.

Annotazioni: *ho sensazioni molto belle alla fine; mi pare che il gruppo allargato sia entrato per la prima volta in una esperienza molto profonda. All'inizio uso molto tempo per completare un quadro di riferimento teorico. Sono tutti attentissimi, incuriositi, fanno molte domande. Mi tengono in questa dimensione intellettuale, pare ne abbiano bisogno. Credo che l'aver dedicato tempo a parlare alle loro teste abbia facilitato la fiducia in me e nei loro corpi. In effetti esce un'esperienza forte. Con il movimento della medusa entrano nell'esercizio, fedeli come sempre, ma con l'aggiunta del suono prolungato l'esperienza si fa profonda, per un tempo lunghissimo e non ne escono più. Li 'devo fermarÈ (sono combattuto vista la bellezza dei suoni e la sensazione di immersione nel respiro e movimento). Appena accenno una parola si bloccano all'improvviso, tutti. In parte, come Tredici dice alla fine, perché sono abituati a stare alle consegne, in parte, interpreto io, perché stavano vivendo il piacere della mobilitazione del bacino con il respiro profondo, il piacere di movimenti ed energie sessuali. Ho la sensazione che questo arresto improvviso implichi il sentimento della vergogna. Il gruppo mi ha dato la sensazione di un bambino preso con le dita nella cioccolata, che nasconde*

impacciato la mano. Solo Undici, Dodici e, in parte, Tre non sono entrati a fondo nell'esperienza, o sono usciti precocemente. Buone restituzioni finali: Due "il piacere di stare nel lungo tempo, e la difficoltà di rilassare la mandibola (poi avvenuto) per paura che gli altri vedano una faccia mostruosa"; Uno: "voglia di smettere ma la scoperta di poter stare nel tempo lungo"; Quattro "ho sentito per la prima volta il respiro profondo e fluido"; Cinque " mi sono sentita sbloccare il bacino", Tredici che rimane nell'esperienza, credo si permetta di sentire qualcosa; alla fine ha un viso morbido e guarda con occhi diversi, Quindici elabora, domanda, rispetta i ritmi di scambio comunicativo del gruppo, conferma di poter stare nella nausea, non le fa più paura.

"La struttura del carattere è il miglior compromesso che nei primi anni di vita l'individuo sia stato capace di raggiungere." (Lowen 1975: 149)

Wilhem Reich ha introdotto la nozione olistica di carattere, come luogo del compromesso psico-neuro-muscolare tra l'individuo e l'ambiente contestuale, che si forma nell'incontro tra la natura del soggetto e la cultura circostante. "Il carattere altro non è che il modo di essere nel mondo [...] e sorregge al tempo stesso la sua visione del mondo [...], è vissuto come naturale [...] giusto, ovvio, morale e sano, ego-sintonico" (Marchino 1995: 26). Il carattere si struttura anche a livello fisico: "il termine armatura o corazza indica lo schema globale delle tensioni muscolari croniche del corpo [...], servono a proteggere l'individuo contro le esperienze emotive dolorose e minacciose" (Lowen 1975: 9). Si strutturano così "tensioni muscolari croniche che deformano il corpo e servono a eliminare gli impulsi proibiti e pericolosi dalla coscienza e dall'espressione" (Lowen 2001: 30). L'armatura è strutturata in fasce, o anelli, di contratture muscolari disposti in modo segmentale e trasversale rispetto alla spina dorsale. Tali segmenti sono formati da organi e gruppi di muscoli in contatto funzionale tra loro. I diversi blocchi sono collegati e l'allentamento di uno influisce sugli altri. Ogni zona del corpo, soggetta ad una tensione muscolare come fosse una cintura, ha un significato di carattere psicologico che semplificando molto può essere così descritto:

I° blocco, occhi/orecchie: riguarda il vedere e farsi vedere, ciò che non si vuole vedere, che mina la propria immagine, la difficoltà di prendere coscienza;

II° blocco, bocca/mandibola: riguarda la possibilità di manifestarsi apertamente. È determinato da una tensione nella zona mandibolare e determina difficoltà espressive nella

verbalizzazione, nell'aggressività, che possono condizionare l'agire, per paura di perdere l'affetto;

III° blocco, collo: ha a che fare con il bisogno di controllare. Riguarda l'aspetto narcisistico della personalità, l'orgoglio da difendere, la capacità di affidarsi ed abbandonarsi al piacere o cadere nel dolore. È legato all'immagine di Sé (ideale dell'Io), a problemi dell'affettività, alle dicotomie razionale/animale, mente(intelletto)/corpo(sentimenti);

IV° blocco, cingolo scapolare: riguarda aspetti della vita emozionale. Le spalle bloccate trattengono i sentimenti (positivi e negativi), la possibilità di sentirli ed esprimerli rendendo le braccia inerti. Si trattiene per paura dell'aggressività, soprattutto la propria;

V° blocco, diaframma: riduce la respirazione. Limitare il respiro limita la possibilità e la capacità di sentire qualsiasi sentimento ed emozione, a scopo difensivo e di adattamento. Meno ossigeno significa meno metabolismo, e l'energia disponibile per il sentire;

VI° blocco, addome: riguarda difficoltà dei sentimenti viscerali, della pancia. Limita la possibilità di accedere a sentimenti più profondi, del 2° cervello (intestino);

VII° blocco, bacino: coinvolge pelvi e bacino. Riguarda funzioni e difficoltà sessuali. L'inibizione produce una riduzione della vergogna, del senso di colpa, che si sviluppa per i tabù ambientali inerenti alla sessualità. Mira a non produrre la perdita dell'amore e dell'approvazione.

A questi blocchi ipotizzati da Reich, Lowen aggiunte:

VIII° blocco, ginocchia: riguarda la paura di cadere, 'to fall in love, di cadere in amore, e nei sentimenti. Mantiene l'energia in alto, nell'intelletto, bloccando lo scambio energetico verso il suolo;

IX° blocco, caviglie: ha a che fare con la paura inconscia di esistere e l'impossibilità di essere libero. Mantiene l'energia in alto, la conformità alla cultura e alle regole ambientali, limitando lo scambio energetico verso il suolo.

"Senza anatomia le emozioni non esistono." (Keleman 1985: 12)

(XI°) Attività: un esercizio su ascolto e attenzione, un paio di giochi come riscaldamento, un'improvvisazione col 'corpo sonoro', il lavoro sui distretti corporei, in particolare piedi, bacino, spalle, collo, sul grounding, su schemi motori semplici (respiro, aperto/chiuso), attitudini motorie semplici (cedere/spingere, raggiungere/tirare), sui confini e sul no! Il massaggio bioenergetico dolce per finire.

Annotazioni: *inizio senza parole ed entrano tutti bene nella dimensione del gioco. Sul lavoro del radicamento a terra ne perdo la metà, escono prematuramente dall'esperienza, sembrano stravolti.*

Non mi preoccupo del tempo e di essere delicato, sebbene l'esperienza sia semplicissima: scendere e salire sulle gambe mentre si respira, per ricercare una naturale motilità corporea e una maggiore percezione dei sensi. Basta veramente poco per destrutturarli. Quelli più 'solidi' lavorano molto bene: Uno, Tre, Sei, Sette. Poi riprendo il gruppo con lo schema aperto/chiuso, e tutti sembrano nell'esperienza. Sulla scarica con le braccia Quindici esce e dice che non riesce, dopo sta peggio se lo fa. Undici trova insopportabili le vibrazioni del bend over. Iniziamo il massaggio a 15' dalla fine. Ci entrano tutti in modo molto bello e li saluto mentre si stanno prendendo cura gli uni degli altri.

"Il grounding è un processo energetico nel quale un flusso di eccitazione attraversa il corpo dalla testa ai piedi." (Lowen 1994: 36)

"Per motilità s'intende la proprietà dei corpi vivi di mettersi in moto spontaneamente" (Lowen - Lowen 1977: 17); "non c'è sensazione dove non c'è movimento spontaneo" (Lowen 1980: 174).

"In tutti, quando il respiro si fa più profondo, si manifestano vibrazioni corporee. In genere iniziano nelle gambe, ma se diventano abbastanza intense possono estendersi e abbracciare tutto il corpo. Possono sembrare così forti che il paziente sente che sta 'andando in pezzi'. La paura di 'cadere a pezzi' è l'equivalente fisico della paura di lasciar andare [...]. Attraverso la vibrazione del corpo la persona diventa consapevole delle potenti forze immobilizzate nel suo corpo dalle tensioni muscolari" (Lowen 2001: 97-98).

Le vibrazioni originano dall'allentamento di tensioni nei muscoli e per un naturale fenomeno della vita: i corpi viventi sono sistemi vibranti, i corpi morti non si muovono.

"Il lavoro è faticoso, sembrerà di non farcela, è in quel momento che succede qualcosa [...]. Perché è a partire da quel momento che [...] c'è una trasformazione delle vostre facoltà percettive" (Grotowski in Molinari 2006: 47). La struttura del carattere è un compromesso raggiunto nei primi anni di vita dall'individuo, "purtroppo ora egli è fermo a questo compromesso, ma con l'età adulta la situazione che lo circonda è cambiata" (Lowen 1975: 149). Le limitazioni percettive ed espressive che il carattere ha definito a livello psico-corporeo, spesso non hanno più motivo di r-esistere, per il radicale cambiamento della realtà evolutiva che le aveva prodotte. Le esperienze formative

proposte, nel presente, mirano ad approfondire questa conoscenza e a liberare potenzialità percettive, emotive ed espressive inesprese.

(XII°) Attività: propongo una semplice grammatica di lavoro sul corpo, una coreografia corale come riscaldamento, stiramenti e lavoro sul grounding. Poi inizio la fase di carica con esercizi singoli e in coppia, mobilitando energie sessuali del bacino e aggressive della mandibola. Torniamo a scaricare scalciando e sbracciando sul materasso. Abbracci come saluto per i corpi e condivisione per la mente, ri-cercando un'integrazione tra questi due livelli.

Annotazioni: *il percorso si chiude con un lungo confronto alla fine (75'), con parte del gruppo (9). Oggi erano 12. In 4 chiedono di poter continuare questa formazione. Li lascio un po' di tempo caricare sulle gambe mentre mobilitano bacino e collo; come l'ultima volta alcuni bloccano le gambe e si fermano (Nove e Undici), altri si lasciano andare a terra. È come se entrare nella percezione delle gambe sia troppo, insopportabile, e senza rendersene conto si bloccano. Interessante che Undici riesce a stare un po' nella vibrazione delle gambe che non sopportava. Il gruppo segue, ognuno con i propri limiti, ma si stanno fidando e affidando maggiormente. Peccato sia l'ultimo incontro. Sulle spinte iniziano un po' ad esprimere aggressività e forza, ma sembrano esaurirsi. Per un attimo penso di chiudere ma propongo loro di scaricare, scalciando sul materasso (alcuni non l'avevano fatto). Sorpresa: tutti salgono ed entrano nell'esperienza. I primi 4, dopo la scarica, si mettono a ridere, come per aver scoperto che è bello, e non succede nulla di male nella mobilitazione di energie cariche e fortemente aggressive. Tre sembra poter spaccare il materasso. Bella esperienza di gruppo e individuale. Alla fine hanno belle facce. Condividiamo: Otto porta un vissuto emerso durante la fase di scarica, sorpresa per il fatto che pensava averlo superato, e piange. Dopo di che il suo viso e i suoi occhi diventano bellissimi. Alcuni glielo rimandano. Poi bella, profonda e teatrale condivisione finale. Alcuni denunciano che nel momento in cui iniziavano a trarre molto dal lavoro, questo si deve concludere (Uno, Due, Tre, Quattro), quasi biasimando la scuola. Tredici sembra volersi giustificare per le molte assenze e per non avermi dato una disponibilità che in questo momento 'non poteva darmi'. In generale rimandi molto belli. Solo Dieci mi dice che si è trovata molto bene con me, ma la materia non la interessava. Un gruppo che ha voglia di imparare, che stava iniziando ad avere il coraggio e il piacere di stare nella crisi, di parlare di teatro e di come funzionano le persone mentre*

lo fanno, per farlo meglio. Ragazzi che, dopo avermi lasciato in mille dubbi, mi restituiscono la testimonianza di una proposta molto forte.

*"L'azione giusta dipende interamente dal sentimento giusto."
(Stanislavskij 1980: 99)*

"La capacità di esprimere una sensazione e la capacità di controllarne l'espressione sono due facce della stessa medaglia, ovvero due aspetti dell'individuo adulto" (Lowen 1970: 217). "La forza che aziona il movimento è l'energia, prodotta da un processo di combustione che avviene negli organi del corpo" (Laban 1950: 25). L'organismo impiega una grande quantità di energia per mantenere tensioni muscolari divenute croniche e disadattive, energia non disponibile in funzioni come percezione ed espressione.

"Un muscolo contratto non può muoversi finché non si è ricaricato di energia. Questa energia è condotta fino al muscolo sotto forma di ossigeno e di zucchero. Senza la ricarica addizionale di energia, è impossibile rilassare un muscolo contratto. In questo processo, il fattore importante è l'ossigeno, perché senza ossigeno il processo metabolico del muscolo subisce un arresto. Questo evidenzia l'importanza della respirazione per il rilassamento e per l'alleggerimento delle repressioni [...]. I muscoli tesi si possono rilassare solamente con movimenti espressivi, ovvero quei movimenti nei quali l'attività esprime la sensazione repressa" (Lowen 1970: 48).

Per esempio è "possibile mobilitare il sentimento di rabbia cominciando a fare meccanicamente l'esercizio di dare colpi. Tale approccio è come caricare una pompa. L'azione stessa può indurre un sentimento di rabbia, dato che il sentimento è nel movimento stesso" (Lowen 1994: 93). "La rabbia è l'emozione che guarisce" (Lowen 1994: 85).

Struttura, funzione ed espressione sono co-creative nell'uomo, in intima relazione. Nell'attività espressiva finalizzata a recuperarne la naturale libertà, possiamo incontrare vissuti che emergono superando la soglia delle difese, recando sorpresa, paura, terrore, ma comunque conoscenza. "Con il suo lavoro Grotowski va sempre più in profondità nel mondo interiore dell'attore, fino a toccare un punto in cui quest'ultimo cessa di essere attore e diventa un uomo nella sua condizione



essenziale" (Brook 2005: 35). Grotowski lavorava sull'essenza della condizione umana per renderla comunicazione reale, ideale e poetica: l'attore e l'uomo sono la stessa persona.

Considerazioni sul percorso

A percorso finito è stato possibile trarre alcune sintetiche generalizzazioni sul gruppo, in ottica bioenergetica:

- difficoltà di lavorare senza obiettivi canonici, di lavorare semplicemente su di sé;
- scarsa fiducia e conoscenza del proprio 'corpo adulto';
- una certa paura dell'esperienza emotiva e frequente precoce 'fuga' dall'attività;
- difficoltà di affidarsi all'esperienza del corpo sentito e percepito, e facile identificazione col corpo performativo;
- difficoltà di stare in tempi lunghi, dilatati, nelle proposte a bassa intensità energetica, nel silenzio;
- in generale una respirazione piuttosto ridotta e innaturale;
- utilizzo precipuo della volontà, come motore motivazionale;
- comodità e agio nel rimanere in una dimensione intellettuale, con evidente egemonia delle teste e la comparsa di alcuni tratti narcisistici;
- presenza di un robusto giudizio su di Sé (ideale dell'Io), che limita una libera espressione;
- difficoltà di nominare e condividere i propri stati d'animo e corporei; per pudore, inabitudine o incapacità pochi riescono a farlo. In alcuni questa competenza iniziava ad emergere chiaramente;
- difficoltà di esporsi quando c'è troppa libertà espressiva e facilità di nascondersi nell'omologazione;
- le personalità più strutturate hanno mostrato maggior profondità e coraggio nel lavoro, evidenziando interessanti cambiamenti e risultati;
- aspettativa che il docente faccia per lo studente, fornisca confezionata la formazione, un atteggiamento passivo verso l'apprendimento;
- una certa discrepanza/incongruenza, tra l'espressione e la comunicazione risultante;
- per le caratteristiche di partenza si intravedono tre microgruppi, e la necessità di fare lavori differenziati;
- probabilmente alcuni trarrebbero vantaggio da un lavoro propedeutico individuale;
- una certa confusione tra il ruolo sociale di attore e la persona;
- buona partecipazione: una presenza media per incontro di 10/12 studenti;

I colori della narrazione

*"La tela, che ritrae un frammento di vita, è per noi la scena. Il pittore siete voi."
(Stanislavskij 1980: 147)*

È stato interessante rivedere, pochi mesi dopo, gli studenti del gruppo classe nella situazione di rappresentazione di chiusura dell'anno accademico. Interessante perché di loro mi son creato una certa idea e conoscenza rispetto alle specifiche competenze emotive.

Ho spesso detto, durante gli incontri, che ampliare la gamma dei propri sentimenti, esperiti ed espressi in emozioni, significhi poter ampliare la gamma dei colori con cui realizzare una narrazione poetica sulla scena. Più colori si hanno sulla tavolozza più il dipinto risulterà accattivante, bello, poetico. Mettendomi per un attimo nei panni del regista, teatrante e teatrologo che è in me, riutilizzerei la metafora dei colori delle emozioni, per fare alcune semplici considerazioni su quello a cui ho assistito.

Sulla scena ho visto i colori che mi aspettavo di vedere, non tanti. Buonissimi gesti tecnici di qualcuno, idee performative e coreografiche singole e di gruppo interessanti, partiture di movimento ricche e creative, ma in generale tutto a tinte un po' fosche. Il grigio prendeva il sopravvento: il colore della preoccupazione di mostrarsi ad una platea fatta di insegnanti, genitori ed amici, una sorta di ansia da prestazione che annebbiava la scatola teatrale. Su molti volti sembrava essere scritto "me la sto facendo sotto" mentre avrei voluto leggere "sono felice di essere qui". A dire il vero alcuni, non tanti, hanno mostrato e lasciato intravedere una tavolozza di colori in formazione, che troverà modo di compiersi abbondantemente. Ma l'aspetto che mi ha più colpito è stato vedere in scena aspetti delle personalità scolpiti nel corpo, nella 'corazza' carattero-muscolarè, emersi con evidenza nel percorso formativo. Elementi fortemente presenti a livello inconscio, e visibili a livello espressivo, che, non essendo congrui ai vari momenti narrativi, inficiano una comunicazione che vorrebbe tendere all'estetica, alla poetica e alla credibilità.

III° atto

Un assioma della comunicazione: non si può non comunicare.

"Come un taglialegna riesce a leggere la storia della vita di un albero da una sezione del tronco, così è possibile leggere la storia della vita di una persona dal suo corpo." (Lowen 1988: 49)

L'idea di un'origine gestuale del linguaggio è tutt'altro che nuova: già alla fine dell'Ottocento le considerazioni di W. Wundt "sul naturale svolgimento di un linguaggio dei gesti [...] avrebbe costituito una prima specie di discorso, solo in seguito integrata dal discorso di tipo fonetico" (Rizzolatti, Sinigaglia 2006: 153). Le recenti scoperte dei neuroni specchio confermano che "la comparsa del tratto vocale tipico dell'uomo moderno (*Homo sapiens sapiens*) [...] sia un evento alquanto recente" (Rizzolatti, Sinigaglia 2006: 160). Per milioni di anni i nostri antenati si sono compresi senza l'uso di parole, con una comunicazione gestuale fatta di corpi in movimento e in relazione. Studi recenti attribuiscono l'incidenza della comunicazione non verbale e para-verbale al 93% e solo per il 7% alla comunicazione verbale.

"La coscienza propriocettiva (del corpo) è la più profonda sorgente interna del linguaggio e del pensiero" (Lowen 1983: 40). Nelle persone "il senso dell'identità scaturisce dalla percezione del contatto col corpo. Per sapere chi siamo dobbiamo essere consapevoli di ciò che sentiamo, dell'espressione del nostro viso, del portamento, del modo in cui ci muoviamo" (Lowen 1983: 10).

"La somma dei particolari danno la misura della padronanza di sé di un individuo. Lo sguardo degli occhi, l'espressione del volto, il portamento della testa, la postura del corpo, il colore della pelle, il tono dei muscoli, il timbro della voce, la stazione delle gambe, la motilità del bacino, la spontaneità dei gesti" (Lowen 1983: 77).

"Le persone soffrono di disturbi emotivi [...]. Emozione significa muoversi verso l'esterno; un disturbo emotivo consiste nell'incapacità di muoversi verso le persone e il mondo [...], i conflitti emotivi distorcono o limitano la motilità del corpo e impediscono il movimento verso l'esterno. Analogamente, ogni disturbo che limita la capacità di un organismo di muoversi verso l'esterno

denota un conflitto emotivo, perciò è possibile determinare i conflitti emotivi in una persona in base al modo in cui si muove" (Lowen 2001: 95-96).

La vita di una persona è quella del suo corpo: "noi siamo il nostro corpo ed esso ci rivela chi siamo" (Lowen 1980: 32); "il linguaggio del corpo [...] se l'osservatore lo sa leggere, non può ingannare" (Lowen 1975: 85). "L'espressione corporea [...] diviene quindi segno dell'emozione o del turbamento che ne è all'origine, ed essendo segno universale, viene immediatamente compresa dall'interlocutore" (Marchino 1995: 11), che può cogliere eventuali elementi di incongruenza della comunicazione risultante, ed apparire posticcia e non convincente. Il corpo, nei suoi evidenti e inconfutabili aspetti somatici ed espressivi, è incapace di mentire, 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, scolpite nel corpo e iscritte nella personalità. Compito di un attore è ammorbidire questi tratti, cercare una neutralità e duttilità espressiva che possa essere pagina pulita su cui scrivere racconti differenti.

"Por mente al corpo: ecco uno dei cardini della bioenergetica" (Lowen 1975: 53). L'opportunità che può offrire è quella di radicarsi maggiormente nel corpo per divenire portatori di una comunicazione, conscia o inconscia, nella vita e/o in uno spazio scenico, congruente, veritiera e convincente. Aspetti della forma visibili agli altri integrati agli aspetti della sostanza e dell'anima di una persona, una congruenza tra il proprio autentico Sè e l'immagine che si proietta nel mondo.

Espressione e spontaneità

"I biologi stanno cominciando a riconoscere che il bisogno di esprimersi è poco meno importante del bisogno di sopravvivere [...]. La psicologia [...] si aggiunge alla biologia nel dare maggiore importanza al significato dell'espressione. Ciò che viene espresso verso l'esterno riflette ciò che sta accadendo all'interno dell'organismo." (Lowen 1970: 86-87)

"L'autoespressione [...] è una funzione del corpo, dato che siamo nel mondo perché abbiamo un corpo. Fantasie e pensieri non costituiscono, quindi, delle forme adeguate di autoespressione fin quando non si sostanziano in qualche azione corporea, sia essa un'espressione verbale, un movimento o uno sguardo. E più le azioni sono spontanee più sono espressive" (Lowen 2001: 238).
"L'inibizione dell'espressione emozionale porta a una perdita di sensibilità e la perdita di sensibilità è perdita di vitalità" (Lowen - Lowen 1977: 105).

"Che ne siamo o meno coscienti, esprimiamo sempre noi stessi [...], il Sé non è limitato al Sé cosciente e non è identico all'Io [...], non dobbiamo far niente per esprimerci. Facciamo un'impressione sugli altri con il semplice esserci, e a volte li colpiamo di più non facendo niente che cercando di esprimerci [...]. E l'autoespressione può essere inibita dalla consapevolezza di noi stessi. È la spontaneità, non la consapevolezza, la qualità essenziale dell'autoespressione" (Lowen 1975: 231-232).

"La piena spontaneità è una garanzia di espressione onesta della natura e dello stile dell'organismo che funziona liberamente e della sua unicità. Le due parole, spontaneità ed espressività, implicano onestà, naturalezza, sincerità, assenza di scaltrezza, di imitazione, perché implicano la non strumentalità del comportamento, l'assenza di tentativo volontario, di sforzo e tensione forzata, di interferenza con il fluire degli impulsi e la libera espressione radioattiva del profondo della persona" (Maslow in Lowen 1975: 231-232).

"L'individuo in contatto con il suo corpo e con i suoi sentimenti non mente" (Lowen 1965: 306). "In genere la conoscenza ha un effetto inibitore sulla spontaneità e sul sentimento. È nota la storia del millepiedi che si paralizzò pensando a quale gamba muovere per prima. Ogni volta che dobbiamo pensare a come agire, l'azione è rigida e maldestra" (Lowen 1983: 274). "Un impulso è una forza che fluisce dal nucleo profondo del corpo verso la superficie, dove spinge la muscolatura all'azione. La volontà, invece, è una forza direttiva che proviene dall'Io, dalla testa, e agisce contro gli impulsi naturali del corpo" (Lowen 1994: 73). "Le parole possono essere pericolose. A volte asfissiano quello che vorrebbero far nascere" (Barba 1993: 79). "Nel nome del progresso, la produttività sostituisce l'ispirazione, e la spontaneità cede il posto alla coercizione" (Lowen 1965: 298). "L'Io dell'uomo

moderno è più coinvolto nelle sue relazioni di quanto non lo sia il suo cuore" (Lowen 1980: 177). Si potrebbe in maniera ottimale "descrivere il rapporto testa-cuore nel modo seguente: il cuore ti deve dire cosa fare e la testa il modo migliore per farlo" (Lowen 1988: 162). Sul versante teatrale l'idea di J.L. Moreno, che "pone al centro l'azione anziché la parole, si fonda sul principio della spontaneità (carattere essenziale e forza costitutiva dell'uomo, che la cultura ha indebolito), connesso a sua volta con la creatività" (Valenti 2006: 106). "Nella fase preparatoria il teatro della spontaneità diviene un laboratorio psico-tecnico [...] il lavoro è [...] strettamente esplorativo [...] una specie di addestramento alla spontaneità" (Moreno in Valenti 2006: 156-157), ottenuto con metodi e tecniche capaci di incrementare risorse e abilità comunicative dell'individuo. Per Grotowski

"in principio era il teatro. Poi era il laboratorio. Adesso è il luogo in cui ho la speranza di essere fedele a me stesso. È il luogo in cui mi aspetto che ciascuno dei miei compagni possa essere fedele a se stesso. È il luogo in cui l'atto, la testimonianza dati dall'essere umano saranno concreti e corporei. Dove non si ricerca nessuna ginnastica artistica, alcuna sorpresa acrobatica [...]. Dove nessuno vuole dominare il gesto per esprimere qualcosa. Dove si vuole essere scoperto, svelato, nudo; sincero col corpo e col sangue, con l'intera natura dell'uomo, con tutto ciò che potete chiamare a piacere intelletto, anima, psiche, memoria e simili. Ma sempre tangibile, perciò dico: in maniera corporea poiché tangibile (Grotowski in Flaszen 2001: 238).

Scopo della formazione attoriale dovrebbe essere, oltre a far acquisire competenze tecniche ed artistiche specifiche, quello di accompagnare gli studenti ad essere spontanei, veri, liberi, capaci di esprimere se stessi, rimuovendo barriere e blocchi che ne ostacolano l'espressione. Per farlo occorre conoscere il funzionamento e significato di tali blocchi. A questo può contribuire la teoria e la tecnica bioenergetica. "Quando il lavoro 'funziona' viene abolita la distanza fra la testa che comanda e il corpo che esegue [...], il corpo conduce, la mente gli va dietro [...], è il corpo che pensa" (Barba in Savarese - Brunetto 2004: 111), l'attore credibile "non deve decidere, è deciso" (Barba 1993: 60). La distanza tra impulso e azione è ridotta, assente, il sentimento conduce il gioco, la mente non interferisce, l'azione spontanea si fa vera mostrando non tanto le azioni in sé, ma i sentimenti che le governano. Per fare ciò l'affetto deve essere conosciuto, esperito, espresso e non

solo pensato. "Quando il corpo, la mente e il movimento si fondono in un momento di verità individuale, la sensazione che ne risulta è la gratificazione. Al momento della fusione l'eccitazione trascende i confini del Sé e trasporta l'individuo verso le grandi altezze della gioia" (Lowen 1970: 96).

Teatro dell'Io e Teatro del Sé

"In teatro, più che in qualunque altro luogo, l'attore deve prendere coscienza del mondo affettivo, attribuendo però a questo mondo virtù che non sono quelle di un'immagine." (Artaud 1968: 244)

"La coscienza dei processi del corpo è il livello più profondo e più ampio di coscienza. Questi processi sono la respirazione ritmica, lo stato vibratorio della muscolatura, le azioni involontarie e spontanee, le sensazioni che scorrono e l'espansione e contrazione pulsatile del sistema cardiovascolare" (Lowen 1975: 278-279).

"Il livello successivo di coscienza comprende la percezione di emozioni specifiche [...]. La coscienza nel corso dello sviluppo di una persona si schiude come il bocciolo di un fiore, in modo così graduale che non è possibile percepire il cambiamento. Con l'emergere del pensiero cosciente o oggettivo dà origine alla consapevolezza dell'Io. Ci si vede come attori coscienti nel mondo con delle scelte di comportamento. La scelta importante è quella fra dire la verità e ingannare" (Lowen 1975: 280).

"Molte persone [...] hanno soprattutto una coscienza di testa. Si considerano delle persone molto consapevoli e di fatto lo sono, ma la loro coscienza è limitata e ristretta, limitata ai loro pensieri ed immagini e ristretta perché vedono se stessi e il mondo solo in termini di pensieri ed immagini [...], ma hanno grosse difficoltà a sapere o ad esprimere quello che sentono. In generale sono inconsapevoli di quello che succede nel loro corpo [...]. Parlano di sentimenti ma non li sentono né agiscono su di essi. Sono consapevoli solo dell'idea del sentimento [...], si potrebbe dire che non vivono la vita, ma la percorrono col pensiero. Vivono nella loro testa" (Lowen 1975: 281).

"C'è una grossa differenza fra essere consapevoli del corpo e possedere una coscienza del corpo" (Lowen 1975: 282), fra avere un corpo o essere un corpo. "Si può essere consapevoli del corpo e possedere una coscienza di testa. Il corpo allora viene visto come strumento dell'Io, non come l'autentico Sé" (Lowen 1975: 282).

"Credo che il neonato nasca con un Sé, che è un fenomeno biologico e non psicologico. L'Io al contrario, è un'organizzazione mentale che si sviluppa insieme al bambino. Il senso, la coscienza del proprio Sé prendono forma man mano che l'Io (l'Io' mentale) si definisce attraverso la consapevolezza, l'espressione e la padronanza di sé. Ma questi termini fanno riferimento ai sentimenti, alla consapevolezza, all'espressione, e al contenimento dei sentimenti. Il Sé allora può essere definito come la facoltà di sentire del corpo [...]. Dobbiamo evitare di confondere o identificare l'Io con il Sé. L'Io non è il Sé, anche se è la parte della personalità che lo percepisce [...]. Si può ammettere che i computer pensino, ma non che siano in grado di sentire" (Lowen 1983: 35).

Quindi

"l'Io non è il Sé, ne è soltanto l'aspetto consapevole. Tuttavia non ne è separato: l'esattezza della sua percezione dipende da quanto è connesso al Sé, di cui fa parte [...]. Con il nostro corpo abbiamo un rapporto duplice. Possiamo 'sentirlo' direttamente, oppure possiamo averne un'immagine. Una persona sana ha questa duplice coscienza [...], l'immagine di sé e l'esperienza diretta di sé attraverso il corpo coincidono" (Lowen 1983: 36),

condizione che presuppone un'identificazione profonda con la corporeità e le sue sensazioni. "Quando manca la congruenza tra Sé e immagine di sé, la personalità è disturbata" (Lowen 1983: 37). "Il Sé corporeo è la base sulla quale poggia l'Io. Il consolidamento di questa base rafforza l'intera struttura di personalità" (Lowen 1970: 87-88).

"L'uomo si è fatto assorbire dalle parti superiori del corpo nel perseguire mete intellettuali e nello sviluppo di attività manuali o verbali. Questo [...] ha trasferito il suo senso di potenza dalla base alla sommità della struttura. Usando così la parte superiore del corpo [...] ha stravolto le



funzioni naturali dell'animale e ha in gran parte perso sia le acute facoltà sensoriali dell'animale sia il controllo del potere accentrato nei muscoli lombari e pelvici" (Todd in Lowen 1977: 23).

"L'importanza di avere il proprio centro nel basso ventre è riconosciuta dalla maggior parte degli orientali. I giapponesi, per esempio, hanno una parola, *gara*, che significa il ventre e anche la qualità specifica di una persona in quanto centrata in tale zona [...], cioè equilibrata tanto fisicamente che psicologicamente. La persona equilibrata è calma e disinvolta; tutti i suoi movimenti sono esenti da sforzo e tuttavia sono compiuti con destrezza" (Lowen - Lowen 1977: 23-24)

"Ogni reazione autentica ha inizio all'interno del corpo [...]. Se la reazione esteriore non nasce all'interno del corpo, sarà sempre ingannevole, falsa, morta, artificiale, rigida" (Grotowski in Savarese - Brunetto 2004: 98). "Quando la ricchezza occupa una posizione più alta della saggezza, quando la notorietà è più ammirata della dignità e quando il successo è più importante del rispetto di sé vuol dire che la cultura stessa sopravvaluta l'immaginazione, e deve essere ritenuta narcisistica" (Lowen 1983: 9). Senza voler cogliere la dimensione diagnostica dell'incongruenza tra immagine di sé e consapevolezza del Sé corporeo, ritengo che la presenza di tale scollatura possa essere co-responsabile della mancanza di credibilità sulla scena dell'attore contemporaneo. Una strada da percorrere per ridurre l'impatto di tale, eventuale, incongruenza è quella di considerare l'attore una persona, che si forma ad un mestiere, ed offrire percorsi che non inducano gli individui ad allontanarsi da sé, a lavorare su istanze diverse e distanti dal vero Sé. Si tratta di formare persone che vivono, agiscono e raccontano con corpi sentiti e sinceri, e non tramite la finzione di personaggi idealizzati che non possono che vivere nella fantasia, nell'immaginazione e in corpi-simulacri concessi a prestito, contribuendo a fortificare tratti narcisistici dell'attore. Credo nella necessità di realizzare un teatro del Sé, del corpo emotivo e degli affetti autentici, contrapposto ad un teatro dell'Io, che egemonizza, enfatizzandolo, il potere degli intelletti. Un'arte che parli con emozioni esperite e persone vere ad un pubblico che, mai come in questo contesto storico/culturale, ha bisogno di prendere distanza da ambiguità, finzioni ed ipocrisie.

Persone e Personaggi

"In teatro [...] non abbiamo più alcun bisogno d'essere incatenati dal tempo, dal personaggio o dall'intreccio; pur non utilizzando nessuno di questi supporti tradizionali possiamo ancora essere reali, drammatici e significativi."
(Brook 2005: 35)

"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). "La schiavitù non lascia spazio alla verità. 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'" (Grotowski 2006: 70). "Ci armiamo per nasconderci; la sincerità comincia laddove siamo indifesi. La sincerità non è possibile se ci nascondiamo dietro abiti, idee, segni, effetti scenici, concetti intellettuali, ginnastica, rumore, caos. Se un metodo ha un qualche senso, è in quanto via per il disarmo, non in quanto sistema" (Grotowski 2006: 72).

"Se cominciamo a fare cose difficili, per mezzo del 'non resistere', cominciamo a ritrovare la fiducia primitiva nel nostro corpo, in noi stessi. Siamo meno divisi. Non essere divisi, è questo il seme" (Grotowski in Savarese - Brunetto 2004: 102). La sincerità non è possibile se intendiamo calcare le orme di un personaggio, se ci nascondiamo dietro o dentro di esso, che ci divide, noi e lui, nello stesso corpo-involucro.

"Se si suppone che durante le prove l'attore dovrebbe costruire la sua parte in qualche modo al di fuori di sé, se egli ne è semplicemente il materiale, l'uomo non è libero. Ma chiedetegli di scoprirsi, di rivelarsi con il coraggio di attraversare le barriere, di essere sincero al di là delle parole e al di sopra della misura ammissibile, allora la sua libertà troverà espressione; non si tratta della libertà di fare qualsiasi cosa, a caso, ma della libertà di essere come si è" (Grotowski 2006: 74).

Se si suppone questo per l'attore

"il personaggio gli sta davanti con una personalità propria ed egli è costretto ad esercitarvisi fino a diventare due individui, il suo io privato, nascosto, e l'altro io, il ruolo che deve impersonare. È

come se 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).

"E fondamentale [...] utilizzare il personaggio come un trampolino, uno strumento che serva per studiare ciò che è nascosto dietro alla nostra maschera di ogni giorno, l'essenza più intima della nostra personalità, per offrirla in sacrificio, palesandola" (Grotowski 1970: 45). Penso che il personaggio sia una forma di resistenza al cambiamento, e conseguentemente alla formazione dell'attore, per la difficoltà di incontrare se stessi. Dietro la maschera della falsa coscienza individuale e collettiva, nel teatro contemporaneo, si utilizzano ancora modalità di lavoro e formazione che spingono persone ad essere, per un certo tempo, qualcosa di diverso e distante da sé, ad esercitarsi ad essere come se... fossero qualcun altro. Il personaggio come esercizio al falso Sé, per ricercare l'approvazione del pubblico, è una reiterazione del meccanismo che ha prodotto il falso Sé nella personalità delle persone, strategia messa in atto per cercare l'approvazione dell'ambiente familiare, nel corso dell'infanzia. Una comoda coazione a ripetere. Il risultato è quello di alimentare una falsa identità che produce smarrimento, anche nella vita della persona adulta. "Con le persone è regola generale che più è complicata la facciata, più è grande il vuoto interiore" (Lowen 1980: 187). E se aggiungiamo alle difficoltà esistenziali di divenire ed essere adulti altre facciate, altre maschere, si può aumentare la dimensione del vuoto interiore, incompatibile con una identità certa su cui fondare e costruire una vita soddisfacente e una competenza attoriale credibile. Occorre alimentare un corpo sincero che si fa teatro di verità, che non rappresenti l'altro da sé, che non è teatro della rappresentazione, ma che sveli la sua poetica autenticità dell'essere, capace di raccontare con sentimenti ed emozioni incarnate, realmente vissuti nel presente, e non tramite la reificazione del pensiero sugli affetti.

Azioni e reazioni che nascono da impulsi corporei, al servizio della forma estetica, con il contributo dei controlli superiori della mente, per evitare una didascalica nella recitazione che nasce dal voler mostrare stati affettivi che non si ri-conoscono, e corpi che contraddicono le parole.

Il bambino crede, profondamente, alla storia che racconta la mamma, vive e vede i personaggi nella sua immaginazione. La storia diventa realtà senza che la mamma tenti di incarnare i personaggi del racconto. Il personaggio nasce nella testa del pubblico che osserva l'azione della persona-attore-

narratore, pubblico che ha la necessità di costruirsi un sistema interpretativo alla ricerca di un senso. L'attore può rimanere se stesso, lavorare su se stesso, diventare più fedele a se stesso, interprete di un mestiere che lo pone al servizio di una narrazione. Con le proprie competenze ne è veicolo, strumento dell'evento, fatto ad arte, ma il racconto, nella sua interezza, coerenza e significato, si compie nella testa delle persone in platea, ognuno autore, inventore della storia che vuole sentire, inventare, vedere o consumare. Non c'è bisogno di allontanare le persone da se stesse per la necessità di costruire personaggi. I personaggi si costruiscono in altri luoghi, non pertinenti al lavoro dell'attore e non abitati da attori. Il personaggio è il mestiere dello spettatore.

Il mestiere dell'attore

"Bisogna ammettere nell'attore l'esistenza di una sorta di muscolatura affettiva, corrispondente alla localizzazione fisica dei sentimenti." (Artaud 1968: 242)

Teatro è un termine-definizione di una pratica in continua metamorfosi. Il Novecento segna in modo inequivocabile la transizione da una drammaturgia grafocentrica ad una drammaturgia scenocentrica. Il teatro diviene luogo in cui non è solo la parola a governare le azioni di costruzione degli eventi, ma sistema di montaggio e relazione tra la visione del regista, l'universo cognitivo della parola e il mondo delle azioni corporee degli attori. Il corpo entra a pieno titolo tra il materiale creativo utilizzato in quest'arte. Inoltre "si è passati [...] dall'arte di rappresentare l'altro da sé a quella di essere [...]. La storia del teatro comprende dunque due snodi focali: l'uno va dal rappresentare all'essere; l'altro, successivo, dall'essere agli esseri" (Guccini in Valenti 2006: 140). Alcune esperienze ne hanno fortemente accelerato i cambiamenti: nella seconda metà del secolo, per esempio, "il Living Theatre azzerò la forma e non volle più che gli attori fossero interpreti, abolì il concetto di personaggio e il lavoro sui ruoli [...]. Gli attori portavano direttamente loro stessi sulla scena" (Valenti 2006: 200).

"Gli attori hanno numerosi blocchi non solo sul piano fisico ma, molto di più, sul piano della loro attitudine verso il proprio corpo [...]. Cadono facilmente nel narcisismo, nell'esibizionismo, ecc [...], questi slogan sono molto più veri nel senso psicologico (esibizionismo psicologico, narcisismo psicologico) che in quello fisico [...], per la maggior parte degli attori non è facile

accettare il proprio corpo. Hanno grandi difficoltà [...]. Il corpo funziona come una sorta di nemico intimo [...]. Come se tutte le sconfitte e imperfezioni nella vita fossero proiettate sul corpo ed esso ne fosse responsabile. Volete accettare il vostro corpo e, nello stesso tempo, non lo accettate. Forse lo volete accettare troppo e quindi appare un certo narcisismo. Così, in realtà, non lo accettate affatto. La vostra esistenza è costantemente divisa tra 'mÈ e 'il mio corpo', come due cose diverse. A molti attori il corpo non dà un senso di sicurezza, con la carne non sono a loro agio, piuttosto sono in pericolo. C'è una mancanza di fiducia nel corpo che è in effetti una mancanza di fiducia in se stessi. È questo che divide l'essere [...]. Non essere divisi è la base per accettarsi. Non fidarvi del vostro corpo vuol dire non avere fiducia in voi stessi: essere divisi [...]. Non so perché [...] ma, realmente, è possibile superare noi stessi se ci accettiamo. Superare noi stessi non è manipolazione. Alcuni attori, durante gli esercizi corporali, si torturano e si tormentano; questo [...] è manipolazione [...]. Superare te stesso 'è passivo' e 'non opporre resistenza' al superare te stesso [...]. Non opporre resistenza a farlo. Persino una semplice evoluzione negli esercizi corporali, rischiosa, entro certi limiti senza dubbio, è comunque rischiosa, con la possibilità del dolore, tutto quello che ci vuole è non resistere all'assunzione del rischio. Gli esercizi corporali sono il fondamento per una sorta di sfida a superare noi stessi" (Grotowski in Savarese - Brunetto 2004: 101).

"Quando ci sentiamo felici, i nostri pensieri sono ottimisti, il petto si apre, e quando siamo tristi, il petto si chiude, le spalle rientrano, la testa pende. Questa nozione del corpo è di conseguenza inseparabile da quella del pensiero o dell'emozione. Poiché il corpo è più facile del pensiero o dell'emozione, si può cominciare dall'allenare il corpo. La prima tappa consisterà dunque nel ripulire il corpo dalle cattive abitudini che ha preso dopo la nascita [...]. Fissandosi sul lavoro corporale, si perverrà a poco a poco a ottenere un pensiero libero e un'emozione libera" (Oida in Savarese - Brunetto 2004: 131).

"Abbiamo o dobbiamo avere un senso di padronanza che ci permette di esprimere o di agire in base a un sentimento in un modo che sia appropriato ed efficace per i nostri bisogni" (Lowen 1994: 109).

"Nella persona sana il movimento mostrerà una duplice relazione: animalesca, sessuale e radicata nella parte inferiore, ed equilibrata, rivolta a uno scopo e controllata nella parte superiore" (Lowen 2001: 183).

"La capacità di rinunciare al controllo in momenti e luoghi appropriati è un segno di maturità e di padronanza di sé. Ma ci si può chiedere -se- quando si decide coscientemente di lasciarsi andare e abbandonarsi al corpo e ai suoi sentimenti, si è realmente senza controllo? [...] La capacità di lasciare andare il controllo dell'lo implica anche la capacità di mantenere o ristabilire quel controllo quando è opportuno o necessario" (Lowen 1994: 51).

"L'intelligenza dell'attore è la sua vitalità, il suo dinamismo, la sua azione, la sua tendenza, la sua energia, un sentimento che vive e provoca in lui, a un certo grado, per una certa abitudine, uno sguardo in profondità, una condensazione della sua sensibilità, una coscienza di sé. È il pensiero-azione" (Jouvet in Barba 1993: 81). "Si pensa che la memoria sia qualcosa di indipendente dal resto del corpo. In verità, almeno per gli attori, è un po' diverso. Il corpo non ha memoria, esso è memoria. Ciò che dovete fare è sbloccare il 'corpo-memoria'" (Grotowski in Savarese - Brunetto 2004: 99). "L'attore sa quel che sta per fare, ma non deve anticiparlo [...], il dono dell'attore consiste nel saper replicare lo spettacolo come se ogni volta l'azione sgorgasse decisa per la prima volta" (Barba 1993: 91). Il gioco dell'attore prevede la ripetibilità dell'azione, degli eventi, e questa doppia capacità: lasciarsi andare ai propri autentici movimenti, sentimenti ed emozioni del momento espressivo/narrativo, mentre contemporaneamente sa quello che deve e dovrà fare. Una conoscenza del futuro prossimo che non deve inficiare l'autenticità dell'azione presente, che deve prendere vita come fosse neonata. Cuore caldo e mente fredda: il cuore permea l'azione di sentimento mentre la mente rispetta copione, fedeltà al racconto che si sta compiendo, rapporto con lo spazio teatrale e gli altri sulla scena. Un mestiere che è arte del corpo-mente, un viaggio verso le proprie radici profonde, una pratica e gestione della verità, per un teatro che aumenti il tasso di credibilità dell'attore. "Il corpo usa la mente, ovvero: la mente usa il corpo. Quel crinale vago e confuso a parole in cui il somatico s'incontra col mentale, in cui la rigida, ben disegnata precisione dell'azione fisica si muta in improvvisazione, in cui alla mente che agisce si intreccia la mente che comanda osserva e si sorprende, non è un sovrappiù ideale, ma la concretezza del mestiere dell'attore, la materia della sua arte" (Taviani in Savarese - Brunetto 2004: 159).

IV° atto

Emozioni incarnate

"L'emozione che non può essere espressa si trasforma in tensione per i muscoli che dovrebbero essere coinvolti nella sua espressione." (Lowen 2001: copertina)

A. Damasio considera "in tre stadi uno spettro continuo di elaborazione: 'uno stato di emozione', che può essere innescato e realizzato non consciamente, 'uno stato del sentir', che può essere rappresentato non consciamente, e 'uno stato del sentire reso conscio', cioè noto all'organismo soggetto all'emozione e al sentimento" (Damasio 2000: 53). Propone inoltre "di riservare il termine 'sentimento' per l'esperienza mentale, privata, di un'emozione e di impiegare il termine 'emozione' per designare la collezione di risposte in gran parte osservabili pubblicamente" (Damasio 2000: 59). A livello neuro-fisiologico "sussistono una serie di connessioni difettose tra i sistemi cognitivi e quelli emotivi nell'attuale stadio evolutivo del cervello umano. Tale stato delle cose rientra nel prezzo che paghiamo per possedere capacità cognitive di recente sviluppo ancora non completamente integrate all'interno del nostro cervello" (LeDoux 2002: 448), che "non si è evoluto a un punto tale che i nuovi sistemi, i quali rendono possibile un pensiero complesso, riescono facilmente a controllare i sistemi antichi che danno origine ai nostri bisogni e moventi di base, nonché alle reazioni emotive [...]. Abbiamo un accesso conscio imperfetto ai sistemi emotivi" (LeDoux 2002: 449). "Un'emozione viene sperimentata solo quando tutto il corpo è eccitato e impegnato nell'azione" (Lowen 1994: 101). "Le emozioni sono anzitutto fenomeni psicobiologici, più che fenomeni linguistici" (Plutchik 1995: 99), "non possiamo controllare le emozioni con la volontà" (Damasio 2000: 65).

"La volontà è un meccanismo di sopravvivenza. Per sua natura soffoca le risposte spontanee e involontarie, interviene a sospenderle nell'interesse della sopravvivenza. Perciò la volontà è antitetica rispetto all'autoespressione [...]. Quando parliamo di lasciarsi andare [...] intendiamo lasciare andare i controlli volontari dell'io. Se non lo si fa non si riesce a esprimere pienamente se stessi. Ma lasciar andare la volontà significa smettere di lottare per la sopravvivenza. Nell'inconscio corrisponde al rischio di non sopravvivere" (Lowen 2001: 239)

ed quindi è associato alla paura o addirittura al terrore. "Prendersi cura del proprio corpo e curarsene vuol dire essere interessati, sentire, e percepire con affetto il proprio corpo. Non esercitate il vostro corpo come se si trattasse di una macchina o di un cavallo. Siate il vostro corpo nei suoi movimenti, nelle sue azioni ed espressioni" (Lowen - Lowen 1977: 153). "Non si guadagna niente a spingere o a forzare. L'obiettivo è il sentire e non lo sforzo. Poiché gli esercizi, bioenergetici, hanno per obiettivo il sentire, spesso erompono delle emozioni [...], potrà capitare che un partecipante si senta sopraffatto dalle nuove sensazioni corporee" (Lowen - Lowen 1977: 154). "Nel compimento di esperienze essenziali [...] qualcosa accade [...] nel modo più concreto: nei sensi, nella pelle, nei tessuti. Non siamo noi a prenderne possesso, ma questo prende possesso di noi, e allora tutto il nostro essere trema e vibra. Siamo una corrente viva, un fiume di reazioni, un torrente di impulsi che abbraccia i nostri sensi e il corpo intero" (Grotowski 2006: 71). "L'attore è simile a un vero e proprio atleta fisico ma con questo sorprendente correttivo: all'organismo atletico corrisponde in lui un organismo affettivo, parallelo all'altro, quasi il suo doppio benché non operante sullo stesso piano. L'attore è un atleta del cuore" (Artaud 1968: 242). L'obiettivo è quello di lavorare, in un contesto che tiene conto dell'ipotetico terrore inconscio, associato al lasciarsi andare, su stati silenti del sentire per ridonarli alla percezione dell'attore, e dotarlo di un'ampia gamma di sentimenti privati, tramutabili in emozioni reali della comunicazione teatrale.

"Nell'atto bioenergetico pienamente compiuto, grazie alla decisione volontaria di riattivare modi di funzionamento espressivo desueti o percettibilmente bloccati [...], se la carica emozionale potrà superare la barriera posta dalle difese nevrotiche dell'io adattato, trascinerà con sé la 'conoscenza originaria' dell'evento o della situazione patologica che diede origine al blocco nevrotico, portando a un momento di autocoscienza che non richiede alcuna spiegazione, ma solo un'adeguata integrazione a livello consapevole" (Lowen 2001: 10).

Posto che lo scopo della formazione dell'attore non è quello di trattare il sintomo nevrotico, l'ipotesi sostenuta è che l'atto pienamente compiuto, in cui l'esercizio e/o l'attività diviene esperienza emotiva e profonda, possa in potenza contribuire a ripristinare una funzionalità bloccata, dal timore inconscio di esperire quel sentimento. Il fatto di ri-vivere, ri-conoscere e nominare un vissuto

esperienziale carico di emotività, dalla quale probabilmente nelle situazioni di vita ci si tiene alla larga, potrebbe permettere la ri-acquisizione di un senso di fiducia profondo nel proprio organismo e in se stessi. E supposto che nella vita adulta le condizioni che costrinsero il bambino a fuggire da quegli affetti non sono più presenti, questo potrebbe ridonare al soggetto una piena e libera emotività ed espressività. Una ri-abilitazione di stati affettivi che, per un tecnico della comunicazione, come l'attore, sono strumenti di lavoro, di narrazione: una sorta di re-incarnazione emozionale.

La finestra di tolleranza

"Nel periodo dell'apprendistato spesso gli attori limitano arbitrariamente, con inconsapevole abuso o per senso di opportunità, il territorio in cui esplorare le propensioni individuali della propria energia." (Barba 1993: 99)

D. Siegel propone l'interessante concetto di 'Finestra di Tolleranza' e lo inserisce tra le componenti essenziali della regolazione delle emozioni secondo cui

"ognuno di noi ha [...] margini entro i quali gli stati emozionali di diversa intensità possono essere processati senza che ciò comprometta il funzionamento del sistema nel suo complesso. Ciò comporta che stati di arousal -attivazione- che superano i limiti della finestra di tolleranza possono generare pensieri e comportamenti disorganizzati" (Stupiggia in A.V. Grounding 2009: 107)

creando uno stato di incongruenza tra il vissuto interiore e la manifestazione osservabile. In altre parole l'organismo tende a dissociare il vissuto emotivo insopportabile dalla coscienza: le emozioni che stanno sopra o sotto quella soglia di attivazione e tolleranza personale vengono dissociate, divenendo indisponibili alla percezione, facendo emergere incongruenze in pensieri e comportamenti.

Percorsi di formazione che coinvolgono il 'sistema corpo-emotivo' dovranno tener conto e rispettare i limiti definiti dalla finestra di tolleranza di ogni singolo studente, per farlo tendere, con il tempo necessario, ad acquisire una fiducia corporea che gli permetta di ampliarne i confini. Non farlo

significa elicitare quelle paure inconsce che hanno definito proprio tali restrizioni emotive, rinforzandone i confini a scopo difensivo. Significa rinforzare le pareti di quel 'guscio di conchiglia' dentro il quale le persone trovano un rifugio sicuro, ma lontani da una libera e soddisfacente manifestazione di se stessi.

Carattere psico-corporeo, formazione e cambiamento

*"Sono certo che dentro di me ci fosse una paura nascosta della vita, della mia debolezza."
(Grotowski 2006: 86)*

"Parlando in generale il carattere si forma come risultato del conflitto tra natura e cultura, tra i bisogni istintuali e le richieste culturali che agiscono tramite i genitori che richiedono ai figli atteggiamenti e comportamenti destinati ad adattare il bambino alla famiglia e alla matrice sociale. Il bambino si oppone a queste richieste perché equivalgono a un addomesticamento della sua natura animale. Quindi il bambino deve essere domato per diventare parte del sistema. Questo processo di adattamento del bambino al sistema doma, sottomette, il suo spirito. Egli sviluppa un carattere nevrotico e ha paura della vita" (Lowen 1980: 44).

I muscoli del nostro corpo si contraggono e si strutturano, nel tempo, in corazze croniche, per proteggere l'individuo da esperienze emotive dolorose.

"La genesi della corazza carattero-muscolare [...] è da ricondursi all'azione repressiva congiunta del falso Sé (a livello psichico) e dei 'circuiti cortico-spinali chiusi' (a livello organismico) nei confronti dei bisogni emotivi del vero Sé [...]. La corazza carattero-muscolare cronica esprime, quindi, l'insieme delle strategie difensive psico-organismiche che l'individuo ha adottato inconsciamente, nel corso del processo evolutivo, per alleviare l'angoscia e il disagio psichico conseguenti alla mancata gratificazione di [...] bisogni fondamentali di relazione [...] e produce una scissione fra le viscere (corpo) e il sistema mente-cervello (psiche)" (Brown 1990: 11).

"Tutte le difese psicologiche sono mezzi di sopravvivenza; diventano difese nevrotiche perché sono sopravvissute alla loro utilità" (Lowen 1980: 149). Ogni tensione muscolare cronica è uno sforzo

additivo del corpo che limita la quantità e condiziona la qualità dell'energia disponibile alla libera espressione del Sé.

"Le modalità di espressione conscia sono movimenti fisici, espressioni vocali e sguardi [...]. In una persona sana i tre canali di comunicazione sono coinvolti simultaneamente in ogni espressione del sentire [...]. Quando uno di questi canali è bloccato l'emozione viene indebolita o divisa [...]. Ci sono diverse condizioni patologiche che disturbano gravemente il ritmo e la coordinazione del movimento espressivo: 1) la rigidità generale del corpo previene il flusso d'eccitazione e degli impulsi. In un corpo rigido i movimenti espressivi diventano meccanici; 2) corpi collassati con poco tono muscolare e privi di integrazione hanno notevoli difficoltà a eseguire movimenti espressivi, che appaiono solo come gesti; 3) frammentazione: le varie parti del corpo non sono unificate [...]; è dovuta a profonde tensioni circolari che circondano le giunture principali e dividono il corpo in segmenti; 4) combinazione di rigidità e collasso o rigidità e frammentazione: perché una persona sia pienamente autoespressiva tutte le sue tensioni muscolari croniche vanno eliminate" (Lowen 2001: 113-114).

"La mancanza di coordinazione significa che [...] l'attività non coinvolge il corpo intero. Quando la coordinazione aumenta, il movimento espressivo assume una caratteristica unitaria e diventa un'esperienza emotiva" (Lowen 1983: 234).

"Quando una persona soffre di una tensione muscolare cronica in qualche parte del corpo, si muove in modo tale da non sentire il dolore provocato dalla tensione. Quando grazie agli esercizi bioenergetici, l'individuo entra in contatto con il proprio corpo, queste aree di tensione vengono portate alla coscienza" (Lowen 1994: 109).

"Il cambiamento è possibile, ma deve cominciare con l'accettazione di Sé [...]; appena un paziente -una persona- accetta se stesso, si ha un cambiamento significativo nelle sue sensazioni, nel suo comportamento e nella sua personalità [...]. Per rinnovare se stessi bisogna lasciarsi andare [...], se non ci lasciamo andare, non possiamo sollevarci" (Lowen 1980: 153).

"Non respirare equivale a non sentire, a non piangere, a non soffocare [...]. Trattenerne il respiro è un modo di controllarsi. Lasciarsi andare permette di respirare pienamente e profondamente.



Lasciarsi andare è abbandonarsi alle sensazioni. Ma non possiamo lasciarci andare se le sensazioni sono così dolorose da non poterle accettare" (Lowen 1980: 154).

Le illusioni cedono molto lentamente: occorre ripristinare una solida fiducia nella realtà del proprio corpo per ammorbidire quelle illusioni che hanno a lungo sostenuto la persona. Questo richiede molto tempo, in quanto "in ogni processo di cambiamento c'è un elemento di insicurezza. Passare da una posizione conosciuta a una sconosciuta comporta un periodo di instabilità [...]. Ci attacchiamo a ciò che è vecchio perché pensiamo sia più sicuro. Crediamo che il nuovo sia pericoloso" (Lowen 1980: 53), a livello inconscio temiamo fortemente il cambiamento.

"Paragonerei il carattere, a livello psicologico e fisico, al guscio di una conchiglia. Uscire dal carattere è come nascere o, per meglio dire, rinascere. Per un individuo consapevole è un passo che fa molta paura e appare molto pericoloso [...]. Vivere nel guscio sembra garantire la sopravvivenza, anche se rappresenta una pesante limitazione nella propria vita" (Lowen 2001: 236).

"Non vi è scoperta, se la rotta è già fissata [...], un nuovo orientamento è possibile solo come conseguenza di un disorientamento [...]. Una crisi può essere una pausa-transizione, in cui la nostra esperienza si prepara a saltare in un'orbita nuova che rivitalizza le nostre energie. Essere disorientati vuol dire che le soluzioni e le risposte già in nostro possesso non ci soddisfano più. È la nascita di qualcosa di nuovo, 'nove mesi' di gestazione, con le nausee, il vomito, la sensazione che il corpo fisico e psichico si deformi. In questo periodo di disorientamento, tutta la nostra esperienza anteriore lavora per cercare un nuovo modo di manifestarsi, abbandonando il guscio sicuro delle abitudini che ora ci impastoiano" (Barba 1993: 253-254).

La crisi, nel momento formativo, può comportare inquietudine, smarrimento e difficoltà, ma, in potenza, permettere di distinguere il vecchio da un nuovo più ricco modo di sentire ed esprimere se stessi, anche sul palcoscenico, per "ritrovare, nel corpo umano, quella vera natura che il processo della cultura ha mutilato" (Helferich 2004: 78).

Considerazioni conclusive

"Quello che impedisce di disarmarsi davvero è la ragione per cui si fa teatro [...], è il bisogno di essere approvati dagli altri che contribuisce al fatto che l'attore rimanga armato [...], credo che i motivi che ci hanno portato a fare teatro non siano puri." (Grotowski 2006: 60)

Da molti anni nutro la convinzione che il teatro contenga 'germi di sanità', una sorta di implicita promessa terapeutica, che attrae individui con desideri profondi ed inconsci di evolvere ed espandere la propria coscienza. Gran parte dei casi clinici citati nei testi di Alexander Lowen sono persone che lavorano come attori, danzatori, registi. Un'attività che permette l'esplorazione e l'allenamento di competenze percettive, cinestesiche, affettive, cognitive, ..., come il teatro può, in potenza, attivare una ricerca e potenziamento continuo di dimensioni soggettive quali creatività, progettualità dell'esistenza, criticità, libertà di pensiero, scelta e responsabilità; un empowerment psico-fisico, individuale e sociale. Ritengo che tali 'attributi curativi' non siano attualmente contemplati dal sistema teatrale, sia perchè non è in grado di proporli ed esprimere con regolarità, sia perchè, fondamentalmente, non è negli obiettivi del proprio agire. Mi pare però che non sia stato colto ed implementato il pensiero innovativo dei grandi registi/pedagoghi teatrali del Novecento, che suggerivano l'imprescindibilità dello sguardo sull'attore da quello sulla persona. Il risultato di questa negazione, o rimozione, dal mio punto di vista, è quello di una produzione teatrale contemporanea che raramente regala momenti di poetica verità, mostrando corpi di attori esprimere emozioni posticce, e non corpi emozionati ed emozionanti sinceri, e narrazioni convincenti.

"I corpi di molti narcisisti sono agili ed elastici. Possono essere attori, atleti, esponenti del jet-set. Il loro corpo pare avere vitalità e grazia, qualità che suggeriscono la presenza di emozioni. Eppure il loro comportamento è privo di sentimento, dunque deve essere operante un altro meccanismo di esclusione degli affetti. Questo meccanismo consiste [...] nel bloccare, invece del movimento, la funzione percettiva" (Lowen 1983: 57-58).

Un sentimento è la percezione di un evento o di un movimento interno al corpo" (Lowen 1983: 49).

"Il blocco nella percezione produce [...] la negazione dei sentimenti. La rievocazione delle sensazioni

eliminerà il blocco, e viceversa l'eliminazione del blocco aprirà la strada alle sensazioni" (Lowen 1983: 59). "Solo esprimendo i sentimenti si può stabilire un contatto con il proprio sé. È un lavoro lungo perché devono venire ridotte sia le difese fisiche (le tensioni muscolari) che quelle psicologiche (la negazione)" (Lowen 1983: 126). "Poiché la rigidità è associata con la repressione dei sentimenti, si può dire quali sentimenti vengono repressi esaminando il tipo di tensione" (Lowen 1983: 57). "Vivere la vita del corpo significa essere in contatto con i propri sentimenti ed essere capaci di esprimerli. Questo richiede che il corpo sia il più possibile libero dalle tensioni muscolari croniche che ci affliggono" (Lowen 2001: 48). "L'uomo è stato così affascinato dalla propria capacità di manipolare simboli e di ottenere conoscenze che ha finito con il trascurare il fatto che la base della sua struttura sta nei processi involontari del suo corpo" (Lowen 2001: 75). "Un eccessivo investimento sull'immagine indebolisce il sé" (Lowen 1983: 85); un sovrainvestimento nell'intelletto ha obnubilato la funzione percettiva, limitando fortemente una libera ed autentica espressione. "La domanda è: cosa vuoi fare con la tua vita: vuoi nasconderti o rivelarti? [...] Le azioni ordinarie, quotidiane [...] sono mezzi con cui nella vita ci nascondiamo o ci armiamo" (Grotowski 2006: 64-65). "Questo guscio, questa guaina, sotto cui ci fossilizziamo, diventa la nostra esistenza: ci solidifichiamo e diventiamo duri" (Grotowski 2006: 62). La comunicazione espressiva viene anestetizzata e indebolita nel lavoro dell'attore che fa leva sul personaggio, come soggetto altro da sé. "Per ri-modellare artificialmente la propria energia, l'attore deve pensarla in forme tangibili, visibili, udibili, deve rappresentarsela, scomporla in una gamma, trattenerla, sospenderla in un'immobilità che agisce, farla passare con intensità e velocità diverse, come in uno slalom, attraverso il disegno dei movimenti" (Barba 1993: 109), attraverso l'esperienza e l'acquisizione di una maggior flessibilità di muscoli e tendini, di sentimenti e anima. Le esperienze formative sul corpo potrebbero permettere di recuperare la dimensione relazionale ed affettiva, espressa in termini di sincerità, originalità e creatività, e divenire occasione per esplorare una pluralità di possibilità comunicative, concepite come ricchezza da tesaurizzare tramite un coraggioso incontro con sé stessi.

L'esperienza fatta alla Scuola di Teatro di Bologna A. Galante Garrone, mi conferma che conoscenze ed esperienze clinico-terapeutiche, degli approcci somatico/relazionali a mediazione corporea, possano essere implementate, pur con finalità differenti, nei setting di formazione degli attori. Sono

convinto che lo sguardo sul teatro debba sempre essere pedagogico, concetto lapalissiano quando ci occupiamo di formare ragazzi in età evolutiva. Una dimensione in cui tendere ad una piena e spontanea vitalità, una libera funzione espressiva, una sovrapposibilità tra identità esperita ed espressa; un luogo del giusto tempo per i sentimenti, da vivere ed esprimere in un contesto conciliante e rassicurante. Ritengo che autenticità, sincerità, spontaneità e reale identità possano produrre, in situazione di rappresentazione, una comunicazione convincente che può farsi poetica. Il teatro contemporaneo dovrebbe alimentare maggiori dubbi e riflessioni sul fatto che l'esercizio delle competenze trasversali alla natura umana, come percezioni, affetti, sentimenti, emozioni, capacità relazionali, ..., il lavoro sulle verità personali, sul ri-conoscimento e consolidamento di se stessi, come obiettivo pedagogico, esplicito o implicito, sia tappa obbligata per tendere all'estetica e alla credibilità della narrazione, obiettivi sempre espliciti in teatro. Ci si deve interrogare se abbia ancora senso lavorare esclusivamente su tecniche e competenze teatrali, senza considerare, guardare ed accompagnare anche la persona che ne è portatrice.

"Scopo dell'Analisi Bioenergetica è la conquista dell'individualità, che comprende consapevolezza, espressione e padronanza di sé. Essere consapevoli di se stessi vuol dire essere in pieno contatto con il corpo [...]. L'espressione di sé è capacità di sentire e di esprimere sentimenti ed emozioni, mentre padronanza di sé significa avere il controllo cosciente di tale espressione. Ogni tensione muscolare cronica blocca tutte e tre le funzioni. Il lavoro corporeo si propone di aiutare a sentire questo blocco, a capirlo e ad allentarlo. È un processo continuo, perché l'allentamento della tensione avviene gradualmente a mano a mano che l'organismo impara a tollerare e a integrare i livelli di eccitazione più alti associati con i sentimenti più intensi" (Lowen 1983: 101).

Il teatro è luogo di segni e sogni; la scelta di intraprendere una lunga formazione, col desiderio di fare il mestiere dell'attore, è un'importante scelta di vita, e comporta dispendio di tempo, risorse fisiche, emotive ed economiche. Attualmente le opportunità di lavoro in quest'ambito vedono un forte sbilanciamento tra domanda ed offerta, col netto sfavore di quest'ultima. Per questo non sempre è possibile coronare questo sogno. Fatta in un certo modo, però, questa formazione può

permettere un arricchimento ed un'evoluzione tale della persona che potrebbe lautamente compensarla, a prescindere dalla possibilità di diventare un professionista del palcoscenico. In un mondo sempre più affascinato dall'illusione che successo, bellezza, denaro e potere possano condurre al regno della felicità, abbiamo bisogno di riscoprire il valore dell'essere fedeli a se stessi, il valore delle verità del corpo come fonte di dignità, spontaneità, bellezza e poesia. 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, insinuare dubbi e far nascere buoni quesiti, per costruire una realtà migliore. Ma ancor prima di ciò credo abbia il dovere di formare persone vere, consolidare autenticità e identità reali di giovani appassionati, da rendere eventualmente, in forma estetico/narrativa, al servizio della situazione di rappresentazione. L'esperienza che ho raccontato corrobora fortemente l'ipotesi che la Bioenergetica, come insegnamento ad attori in formazione, possa essere uno strumento potente ed efficace per contribuire a formare corpi emotivi che possano saper essere, all'occorrenza, corpi efficacemente poetici.

*"È impossibile recitare un sentimento.
Ogni sentimento è per sua natura così sottile che si nasconde al tocco del
pensiero. Si può fare una cosa sola:
sondare la natura di un sentimento, [...], o anche,
come cresce la spaccatura tra pensiero e sentimento,
creando una disarmonia nella consapevolezza umana e,
di conseguenza, una tragedia." (Stanislavskij 1980: 147)*

Bibliografia

AA.VV.

2009 *Grounding -1/2009*, Franco Angeli, Milano.

ARTAUD, ANTONIN

1968 *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino.

BARBA, EUGENIO

1993 *La canoa di carta*, il Mulino, Bologna.2004 *La deriva degli esercizi*, in C. Brunetto - N. Savarese, *Training!*, DinoAudino Editore, Roma.

BROOK, PETER

2005 *Il punto in movimento*, UbuLibri, Milano.

BROWN, MALCOM

1990 *Il contatto terapeutico*, Edizioni del Cerro, Pisa.

BRUNETTO, CLAUDIA - SAVARESE, NICOLA

2004 *Training!*, DinoAudino Editore, Roma.

DAMASIO, ANTONIO

2000 *Emozione e coscienza*, Adelphi Edizioni, Milano.

FLASZEN, LUDWIK

2001 *Il teatro laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera.

GROTOWSKI, JERZY

1970 *Per un teatro povero*, Mario Bulzoni Editore, Roma.2004 *Esercizi*, in C. Brunetto – N. Savarese, *Training!*, DinoAudino Editore, Roma.2006 *Holiday e Teatro delle fonti*, La Casa Usher, Firenze.

GUCCINI, GERARDO

2006 *Verso un teatro degli esseri*, in C. Valenti, *Altri teatri - Animazione teatrale e linguaggi della diversità*, Alma Mater Studiorum Bo, Bologna.

HELFERICH, CHRISTOPH

2004 *La vita buona*, Armando Editore, Roma.

KELEMAN, STANLEY

1985 *Emotional anatomy: the structure of the experience*, Center press, Berkely.

LABAN, RUDOLF

1950 *L'arte del movimento*, Edizioni Ephemera, Macerata.

LEDOUX, JOSEPH

2002 *Il Sé sinaptico*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

LOWEN, ALEXANDER

1958 *Il linguaggio del corpo*, Universale Economica Feltrinelli, Milano.

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

1970 *Il Piacere*, Casa Editrice Astrolabio, Roma.

1972 *La depressione e il corpo*, Casa Editrice Astrolabio, Roma.

1975 *Bioenergetica*, Universale Economica Feltrinelli, Milano.

1980 *Paura di vivere*, Casa Editrice Astrolabio, Roma.

1983 *Il narcisismo*, Universale Economica Feltrinelli, Milano.

1983 *Il tradimento del corpo*, Edizioni Mediterranee, Roma.

1988 *Amore sesso e cuore*, Casa Editrice Astrolabio, Roma.

1990 *La spiritualità del corpo*, Casa Editrice Astrolabio, Roma.

1994 *Arrendersi al corpo*, Casa Editrice Astrolabio, Roma.

2001 *La voce del corpo*, Casa Editrice Astrolabio, Roma.

LOWEN, ALEXANDER - LOWEN, LESLIE

1977 *Espansione e integrazione del corpo in Bioenergetica*, Casa Editrice Astrolabio, Roma.

MARCHINO, LUCIANO

1995 *La bioenergetica, anima e corpo*, Xenia Tascabili, Milano.

MILLER, ALICE

1996 *Il dramma del bambino dotato e la ricerca del vero sé*, B.Boringhieri, Torino.

MOLINARI, CESARE

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

MOLINARI, RENATA

2006 *Diario dal teatro delle fonti*, La casa Usher, Firenze.

MORENO, JACOB LEVI

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



OIDA, YOSHI

2004 *La strategia dei ninja*, in C. Brunetto - N. Savarese, *Training!*, DinoAudino Editore, Roma.

PLUTCHIK, ROBERT

1995 *Psicologia e biologia delle emozioni*, Bollati Boringhieri, Torino.

PONTREMOLI, ALESSANDRO

2005 *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Utet Libreria, Torino.

RIZZOLATTI, GIACOMO - SINIGAGLIA, CORRADO

2006 *So quel che fai: il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

RUGGERI, VEZIO

2001 *L'identità in psicologia e teatro*, Ed. scientifiche Magi, Roma.

STANISLAVSKIJ, KOSTANTIN SERGEEVIČ

1980 *L'attore creativo*, La casa Usher, Firenze.

2004 *L'attore creativo*, in C. Brunetto - N. Savarese, *Training!*, DinoAudino Editore, Roma.

TAVIANI, FERDINANDO

2004 *Il teatro come pratica culturale*, in C. Brunetto - N. Savarese, *Training!*, DinoAudino Editore, Roma.

VALENTI, CRISTINA

2006 *Altri teatri - Animazione teatrale e linguaggi della diversità*, Alma Mater Studiorum Bo, Bologna.

Abstract – IT

Un percorso sperimentale sull'insegnamento della Bioenergetica, alla Scuola di Teatro di Bologna A. Galante Garrone, diviene occasione per una riflessione sulla credibilità dell'attore contemporaneo e su come le conoscenze delle psicoterapie a mediazione corporea possano essere implementate, pur con finalità differenti, nei contesti di formazione degli attori. I corpi di molti tra loro sono agili ed elastici, sembrano vitali e graziosi, eppure il loro comportamento pare privo di sentimenti. La struttura caratteriale psico-corporea è il miglior compromesso che, nei primi anni di vita, l'individuo sia stato capace di raggiungere, come risultato del conflitto tra natura e cultura, tra bisogni istintuali e richieste culturali che agiscono tramite i genitori. Le esperienze vissute nel corso dello sviluppo si sono strutturate nel corpo, condizionando spesso, con contrazioni muscolari croniche di interi distretti corporei, una libera e creativa manifestazione del Sé. Ogni insieme di tensioni rappresenta un conflitto emotivo risolto tramite l'inibizione di determinati impulsi, che comporta un obnubilamento della funzione percettiva e un eccessivo investimento nel potere dell'intelletto. Nella formazione dell'attore molto può essere fatto, oltre a far acquisire competenze tecniche specifiche, per diminuire tali 'effetti invalidanti', accompagnando lo studente a ri-conquistare un maggior contatto con i propri affetti, come pro-motore dell'azione scenica. L'equilibrio tra l'esperienza interiore e l'espressione manifesta sembra il fattore più significativo del lavoro su di sé che lo spazio teatrale può fornire.

A questo può contribuire la teoria e la tecnica bioenergetica, che si propone di aiutare a sentire i blocchi, a capirli, allentarli e ridurre il rischio di fare una narrazione sempre uguale a se stessa. Si risponde in tal modo alla necessità di realizzare un teatro del Sé, del corpo emotivo, degli affetti autentici, contrapposto ad un teatro dell'Io, che egemonizza, enfatizzandolo, il potere della parola, della ragione e degli intelletti.

Abstract – FR

Un chemin expérimental d'apprentissage de la Bioénergétique dans la Scuola di Teatro di Bologna A. Galante Garrone donne l'opportunité pour réfléchir à propos de la crédibilité de l'acteur contemporain et de la mise en œuvre des psychothérapies à médiation corporelle, bien suivant de différentes finalités, dans la formation des acteurs. Les corps de nombreux entre eux sont agiles et élastiques, ils semblent vitales et élégants, encore leur attitude paraît sans sentiment.. La structure psycho-somatique du caractère représente le meilleur compromis dont le sujet est capable, pendant les premières années de son existence, dans le conflit entre ses besoins instinctuels et les demandes culturelles qui agissent par ses parents. Les expériences vécues dans le développement se sont structurées dans le corps, souvent tout en conditionnant, par des contractions musculaires chroniques d'entières régions, une expression libre et creative du Soi. Chaque ensemble de tensions musculaires représente un conflit emotif résous par l'inhibition de certaines impulsions, qui comporte l'oubli de la fonction perceptive et un engagement excessif dans le pouvoir de l'intellect. Dans la formation de l'acteur on peut travailler beaucoup, à côté des techniques particulières, pour baisser ces "effets invalidants", tout en suivant l'élève dans la re-conquête d'un contact avec ses émotions, à pro-mouvoir l'action en scène. L'équilibre entre l'expérience intérieure et l'expression évidente paraît le facteur le plus significative du travail sur soi que le théâtre peut engendrer. A ce niveau, la théorie et la technique bioénergétique peuvent contribuer, tout en aidant à ressentir les blocages, à les comprendre, à les baisser et à réduire le risque d'une narration toujours égale à soi-même. On répond, ainsi, à la nécessité creative d'un théâtre du Soi, du corps émotif, des sentiments authentiques, en opposant à un théâtre du Moi, qui exaspère le pouvoir de la parole, de la raison et des intellects.



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, UNI-PD); frequenta, 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, Rena Mirecka, Enrique Vargas, Carlos Maria Alsina, Luciano Leonesi, Enzo Toma, Gabriele Marchesini, Guido Ferrarini, Matteo Belli, Teri Janette Weikel, Fulvio Ianneo, Giulio Pizzirani, 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 (Art Therapy Italiana); si forma nell'Expression Primitive con Hens Duplan; frequenta la scuola biennale per attore TeatroAperto (1996/97); da 12 anni conduce laboratori teatrali con disabili, adolescenti, studenti e attori in formazione mettendo in scena oltre 30 spettacoli; dal 2004 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; conduttore/regista delle Compagnie Teatrali stabili 'Gli amici di Luca' e 'ZerofavolÈ'; Socio fondatore della Soc. Coop. Soc. "PerLuca" (BO); Socio fondatore dell'Associazione NoProfit "Zerofavole" (R.E); 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, Coop Cadiai, Ass. Gli Amici di Ale, VolaBo, Scuola di Teatro di Bologna A. Galante Garrone, AUSL Bo; ha al suo attivo numerose pubblicazioni e partecipazioni a convegni; ha partecipato a progetti di cooperazione internazionale allo sviluppo.

ARTICOLO

I Passiuna tu Christù - Rito e teatro di una cantica popolare della Grecia Salentina

di Diana Costa

Nel Salento, estremo lembo di Puglia, si trova un'area chiamata Grecia Salentina dove moltissimi sono i riferimenti culturali che risalgono alla civiltà ellenica. La ricerca sul campo che è stata condotta in quest'area grecofona, composta da undici paesi contigui, ha voluto dare risalto alla cantica pasquale *I Passiuna tu Christù (La Passione di Cristo)*. Si tratta di un articolato e intenso canto di questua della durata di circa trenta minuti che ripercorre il racconto evangelico della Passione di Cristo. Tra i vari riti è considerato la testimonianza più alta dell'identità grica salentina, presente in varie versioni nei diversi comuni della Grecia Salentina. Le analogie e le differenze delle esecuzioni riguardano il numero e la posizione delle strofe, la parlata ellenofona che contiene piccole varianti tra un paese e l'altro e, infine, la musicalità e la gestualità dei cantori. A Carpignano Salentino, che nel 1974 ospitò l'Odin Teatret di Eugenio Barba, a Melpignano, a Castrignano de' Greci e a Soleto, i cultori a cui mi sono rivolta¹ sostengono l'ipotesi che non sia mai esistita una testimonianza diretta di cantori del posto che, durante il periodo pasquale, andavano cantando agli angoli delle strade gli ultimi momenti della vita di Gesù. Anzi molto spesso era gente dei paesi vicini che raggiungeva i luoghi dove non si cantava la Passione per farla conoscere e per raccogliere anche lì, qualche soldo o qualche uovo. Così recitano infatti i versi finali:

*'Si dòketè-mma canèa tturnìsi
O puramenta canèan agguòvo*

Dateci qualche soldo
Oppure qualche uovo

In questi luoghi anche la lingua grica è andata scomparendo molto presto rispetto agli altri paesi. Cutrofiano, che solo da gennaio 2007 è entrato a far parte del Consorzio dell'Unione dei Comuni della Grecia Salentina, ha un altro tipo di tradizione di cui non mi occuperò in queste pagine: si canta infatti *Lu Santu Lazzaru* che racconta in dialetto romanzo la Passione di Cristo. Tornando alla

¹ Notizie raccolte nelle mie ricerche risalenti al mese di aprile 2007 che hanno visto coinvolti Sara Saracino, all'epoca Assessore alla cultura del Comune di Carpignano Salentino; Mario Blasi, operatore teatrale di Melpignano; Pasquale Nuzzo, insegnante presso la scuola elementare statale "Don Gnocchi" di Castrignano de' Greci; Francesco Manni, responsabile dell'associazione culturale "Nuova Messapia" di Soleto.

Passione grica a Calimera intorno agli anni Settanta si poteva ascoltare la voce di Cosimo Surdo, recentemente scomparso, accompagnato al tamburello dal poeta salentino Cici Cafaro. Nel 2007 lo studioso Franco Corlianò ha tradotto *I Passiuna tu Christù* nel grico calimerese, prima infatti non esisteva una versione del posto². A Martignano, dove si svolge il carnevale della Grecia Salentina³, da qualche anno, alcune strofe del canto della Passione si insegnano ai bambini della "Scuola Materna Don Leone Serafini" dove ho assistito all'esibizione delle piccolissime nuove leve; erano anche presenti due cantori anziani: Nino Greco e Italo Chironi originario di Calimera. Nonostante l'età avanzata di entrambi, era evidente l'entusiasmo di sentirsi osservati da tante persone che quasi non riuscivano a star dietro alle note della fisarmonica, la voglia di farsi notare era tale che si accavallavano nelle parti. Non potendo fare più affidamento alla propria memoria, le loro mani sfogliavano in maniera impacciata il testo della cantica, i microfoni non bastavano ad amplificare le loro voci che con non poche difficoltà uscivano da corpi statici, incisi da profonde rughe. Il giorno seguente mi hanno rilasciato l'intervista che di seguito riporto⁴:

Domanda - *Nino, cosa ricordi della Passione prima che iniziaste a cantarla voi?*

Risposta - Per dieci, dodici anni venivano soprattutto da Sternatia. Con un Ramoscello d'ulivo si fermavano ad ogni angolo delle strade facendo tre, quattro, cinque versi, e poi si spostavano all'altro angolo più avanti ancora. Magari la gente dava per esempio un'arancia selvatica, due fichi, cose magari; perché allora non c'erano soldi.

D - *E lei Italo quando ha iniziato?*

R - Noi abbiamo iniziato qui a Martignano nel 1990, ce l'ha insegnata il professore Donno di Corigliano, perché quando dovevamo andare in Calabria e Nino non è potuto venire, la parte sua la fece questo professore. Quando siamo tornati da lì già si era sentito male e dopo qualche giorno è morto. Mi è dispiaciuto davvero perché era una brava persona, s'impegnava, veniva tutte le sere per ripassare, ti ricordi? (rivolgendosi all'amico). Io quando la canto, veramente forse tu non mi credi, ci sono versi che sono commoventi ecco, mi emozionano è una bella cosa.

D - *Quale versione cantavate Nino?*

R - Questo professore la cantava a Corigliano e noi abbiamo modificato il testo nel nostro dialetto. La fisarmonica la suonava Esposito Franco, e proprio perché abbiamo una certa età, penso che non dobbiamo abbandonarla, dobbiamo insegnarla alle ragazze, ai giovani⁵.

² Intervista realizzata al responsabile della Pro Loco di Calimera Luigi Colaci, il 2 maggio 2007.

³ Cfr. <http://www.martignano.net/carnevale.htm>

⁴ Le interviste realizzate ai cantori anziani sono state tradotte letteralmente da chi scrive. Per motivi di spazio, in questo articolo, sono riportate direttamente in italiano.

⁵ L'intervista si è svolta presso la sede del Centro Informazioni della Grecia Salentina di Martignano, per gentile concessione di uno dei responsabili Leo Rielli, il 4 aprile 2007.



Corigliano d'Otranto vede recuperare e riproporre la Passione in grico, che comprende settantuno quartine, da due fratelli contadini, Antonio e Luigi Costa fondatori del Circolo Culturale *Argalio* (telaio). Il testo di Martano è stato il primo ad essere pubblicato nel 1870 dal ricercatore Morosi che ne trascrisse trentadue strofe (Morosi 1994: 3-4). Nella versione del 1980 si giunge a settantacinque strofe, risultando così la redazione più lunga (AA.VV. 1980: 1-7).

"[...] Micaglio Salvatore Leonardo, esperto lavoratore nella riparazione di attrezzi in terracotta per la casa, nonché abile suonatore di fisarmonica, sapeva dare il meglio di sé, musicalmente parlando, quando in prossimità della Settimana Santa accompagnava con il suo armonium portatile 'lu Pici' e 'lu Ntoni' i quali cantavano in 'griko', con accorata tristezza, la Passione di Cristo per le vie di Martano e nei paesi di Terra d'Otranto dove si parlava il 'griko'. [...] Con la morte di Micaglio, avvenuta il 5 febbraio 1963, all'età di 58 anni, il 'testimone' è preso da Raffaele De Santis (30 settembre 1927) il quale accompagna Salvatore Russo (1912 – 1993) e Pantaleo Stomeo (1924 – 1985) dando continuità al tradizionale canto sino al 1985" (Tommasi 2006: 196).

L'ultima testimonianza che ho potuto raccogliere in questo comune, il più popoloso della Grecia, è stata quella di Cosimo Chiriatti che mi ha calorosamente accolta nella propria casa raccontandomi la sua esperienza:

Io ho imparato la Passione che avevo diciassette – diciotto anni, non con la scuola, così con amici; io non andavo con i cantori, perché quelli se sbagliavi una virgola, non ti volevano più. Uno di questi che è morto in Francia, andava a Calimera nelle masserie e cantava otto giorni, da un giovedì all'altro, un giovedì prima e un giovedì dopo Pasqua. All'epoca non c'era niente: ci davano un po' di formaggio. E poi sono andati tutti in Francia, in Germania, in Belgio e sono rimasto solo qua. Dopo Sessanta anni l'ho cantata cu l'Antoni Costantini, con la moglie del professore Sicuro. Che noi contadini siamo, è molto quello che facciamo. Io sto male, ma a me è una cosa più forte della vita mia cantare la Passione, questi canti, con le amiche e gli amici. Che ti dico una cosa: io dormo e penso là, vado in campagna e penso là, è una cosa più forte di me. E allora poi l'anno scorso e quest'anno l'abbiamo cantata a Martano, alla Madonna del Rosario, a Martignano, a Carpignano, in piazza, alle suore. A me però ti dico la verità mi dà fastidio che ti

dicono di cantare solo sette – otto versi. Poi non voglio farmi professore perché non sono. Io non voglio dire che siamo i più bravi ma ognuno dice. La Passione è Passione, è un lamento, gli altri vanno de pressa comu [vanno veloci come] la pizzica pizzica 'nsomma, non vanno per esempio attempati; io non voglio dire ognuno c'ha il suo metodo. Queste canzoni però si perdono, che quelli che studiano non le cantano queste canzoni, non le sanno proprio. Io poi la canto senza testo che se vedo un rigo la sbaglio tutta⁶.

Cinquantotto strofe si contano nel testo della Passione di Sternatia riproposta sporadicamente dai fratelli Rocco e Gianni De Santis, figli del compianto poeta grico Cesarino. Co-fondatori del gruppo di ricerca etnomusicale *Avleddha*⁷ (cortile), il primo è musicista e autore di testi di numerose canzoni composte da loro, il secondo è interprete raffinato di canti e commedie dialettali. È infatti a Gianni che ho chiesto di raccontarmi le motivazioni che lo hanno portato a cimentarsi nella cantica pasquale:

La Passione la cantavo già da piccolo come tutti i bambini che durante il periodo della Settimana Santa vedevano esibirsi i cantori e ripetevano sempre lo stesso motivo. Ho cominciato a metterla in scena da quando sono ritornato a Sternatia, nel 1990, ed ho fondato il gruppo culturale *Avleddha*. Decidemmo di riprendere questa tradizione, perché da tanti anni si era interrotta, infatti venivano sporadicamente i cantori di Martano e della "Bottega del Teatro" di Zollino che aveva cominciato prima a recuperarla. Io non sono un cantore originale della Passione, sono un cantore adattato che cerca di copiare i nostri anziani cantori, ma non ci riesco perché essendo una persona dello spettacolo inevitabilmente ci metto qualcosa di mio, anche se mi sforzo a non farlo. La interpreto secondo le mie meccaniche, i miei impulsi, quindi non riuscirò mai a diventare un cantore originale, vero della Passione. Il primo anno che l'abbiamo fatta a Sternatia, si sono aggiunte tre – quattro persone, uscendo così fuori dai canoni della tradizione che vuole: due voci che si alternano passandosi la palma, anche perché sarebbe impossibile cantarla da solo visto la ripetitività e il suo modo incalzante con cui si esegue, e un organetto⁸.

⁶ Intervista a Cosimo Chiriatti il 6 aprile 2007.

⁷ Cfr. <http://www.avleddha.it/>.

⁸ Intervista a Gianni De Santis il 22 marzo 2007.

A soli due chilometri da Sternatia si trova Zollino il più piccolo centro con soli duemilacento abitanti. È qui che risiede il maggiore interprete del canto *I Passiuna tu Christù*, Antimo Pellegrino, detto Antimino. A ottantatré anni, spinto da una profonda credenza religiosa che gli ha fatto meritare nel paese la cosiddetta *'ngiuria*⁹ (soprannome) di *sacristanu* (sagrestano), racconta sul sagrato della Chiesa Madre dei SS. Pietro e Paolo le ultime fasi della vita di Gesù con una lucidità tale da permettergli di ricordare esattamente tutte le quarantuno strofe che costituiscono questa versione. Dovendosi confrontare con diverse forme scritte risulta difficile riuscire a definire un'unica redazione del testo della Passione gr̃ca, con un esatto numero di strofe e la giusta sequenzialità. Infatti, delineare il percorso storico di una tradizione che da sempre viene tramandata oralmente, soggetta quindi a continui cambiamenti e trasformazioni, è una delle problematiche più sensibili e delicate in ambito storico-antropologico. "Il passaggio da una tradizione orale a una scritta è senza dubbio rilevante oggi, probabilmente inevitabile, perché trasforma una struttura polisemica in una struttura prefissata e indelebile" (Azzaroni - Leonardi - Lipani 2010: 111). Un'altra lacuna incolmabile riguarda la datazione:

"[...] problema piuttosto arduo, se si tiene conto che tutto il patrimonio letterario popolare in greco salentino si è tramandato a tutt'oggi esclusivamente per tradizione orale ed ha conosciuto tutta l'usura del tempo e della trasmissione orale, che di generazione in generazione imprime i segni dell'evoluzione che ogni lingua deve registrare nel corso dei secoli" (Palumbo 1978: 14).

A questa mancanza si aggiunge l'impossibilità di risalire ad una paternità certa di un tale canto, se uno o più letterati oppure semplici credenti animati da un'intensa fede. Il calimerese Salvatore Sicuro azzarda un'ipotesi:

"L'impressione che si riceve alla prima lettura è che questi componimenti possono essere ragionevolmente attribuiti a uomini di chiesa, conoscitori sia del greco salentino che del greco bizantino dei testi sacri. Il loro stile uniforme induce a ritenerli opera di una stessa persona e fa

⁹ Serve a caratterizzare alcune persone o famiglie per dei tratti fisici o per delle particolarità intellettuali o modi di essere. Nei piccoli comuni dove spesso ci sono delle omonimie le *'ngiurie* servono anche a far riconoscere immediatamente la persona di cui si parla ed i suoi familiari. Le *'ngiurie* inoltre si conservano e si passano di generazione in generazione.

supporre che siano stati composti in un lasso di tempo piuttosto contenuto. L'impulso a comporli può essere stato suscitato dall'autorità ecclesiastica ai fini del nutrimento spirituale di popolazioni allora in gran parte esclusivamente grecofone. Questa sollecitudine dell'autorità ecclesiastica poteva essere stimolata anche dal momento storico particolare che imponeva una vigilanza attenta dal punto di vista dottrinale, specialmente nei confronti di fedeli che seguivano il culto in una lingua diversa dalla latina" (Palumbo 1978: 14).

Contrariamente Gianni De Santis afferma:

Io non la farei così aulica: chi l'ha scritta secondo me, non era un grande letterato. Penso piuttosto sia nata dal popolo secondo una tradizione orale¹⁰.

Si arriva quindi alla conclusione, come riferisce Eugenio Imbriani, docente di Antropologia Culturale presso l'Università del Salento, che:

[...] non esiste una codificazione definitiva del canto, specialmente quando, come nel nostro caso è molto lungo, se non nella scrittura; ma anche così può essere allungato o accorciato a piacimento sulla base di un accordo tra gli esecutori, o, più semplicemente, dell'occasione, di decisioni estemporanee. Il testo, insomma, a suo tempo veniva deciso dai cantori [...]¹¹.

I Passiuna tu Christù può essere perciò annoverato all'interno "[...] dei beni DEA (demoetnoantropologici) immateriali a causa della loro natura di beni 'volatili', unici e irripetibili, osservabili soltanto mentre vengono eseguiti. Parte di tale patrimonio culturale è rappresentata da eventi festivi e rituali [...]" (Bravo - Tucci 2006: 49).

L'unica riproposizione della cantica a cui ancora oggi si può assistere è quella che l'associazione culturale "Bottega del Teatro" di Zollino organizza ormai da circa trent'anni per la Domenica delle Palme e per la mattina del Sabato Santo subito dopo la processione. La compagnia è impegnata su due fronti: a livello umano ha cercato di far comprendere ai cantori come la cultura potesse essere

¹⁰ Intervista a Gianni De Santis, cit.

¹¹ Intervista realizzata presso lo studio del professor Imbriani, a Lecce, il 7 aprile 2010.

presentata con maggiore possibilità di successo da parte di un gruppo invece che dai cantori come singoli cittadini, scontrandosi con la diffidenza tipica della cultura contadina locale; a livello istituzionale l'accettazione di un'associazione culturale che recuperava e cercava di mantenere le tradizioni popolari ed il grico è stata più difficile, ma alla fine ostacolare un gruppo sempre più numeroso di persone, che credevano nella salvaguardia della propria cultura e, anzi, facevano di questa la propria bandiera-identità locale, diventava impossibile sia per la forza popolare del canto che tutti i cittadini aspettavano nel periodo pasquale, sia per la capacità dell'associazione di denunciare dei comportamenti reazionari dei leaders istituzionali locali.

Il ruolo della "Bottega del Teatro" è stato fondamentale per il recupero, il mantenimento, la divulgazione e la trasmissione alle nuove generazioni. Nei primi anni Ottanta il nostro compito è stato quello di investire in termini di studio, di relazioni ed economici per far comprendere ai cantori che l'associazione avrebbe custodito questa preziosa cantica ed impedito altri sciacallaggi a danno di molti artisti popolari (contadini ed artigiani) [...]¹².

Nel 2002 vengono incise le voci dei due cantori più anziani, Antimino e Tommaso Lifonso (deceduto nel 2007), e l'edizione è stata accompagnata dal testo della cantica zollinese con traduzione a fronte che riporto in appendice. Ogni strofa è stata dettata da Antimino ai componenti della "Bottega del Teatro". Si possono contare centosessantasei versi divisi in quaranta quartine, tranne l'ultima strofa che ne contiene sei. Si tratta

"[...] di decasillabi con schema metrico ABAB. Il testo, trascritto, ad una analisi può presentare delle estensioni metriche verso l'endecasillabo e il novenario, tali estensioni sono apparenti perché l'esecutore cantando provvede a riempire di zeppe il verso o a contrarne delle sillabe, ricreando così il ritmo perfetto del decasillabo" (Montinaro 1976: 22).

Per quanto riguarda la rima si alternano rime perfette; rime bacciate come nella trentaquattresima strofa (*viso-Pparadiso*) e in quella conclusiva (*cortesìa- mmìa*), (*devoziùna-Ppassiùna*), (*asuràru-*

¹² Intervista realizzata a uno dei fondatori della compagnia, Luigi Costa, presso la sede dell'associazione culturale "Bottega del Teatro" di Zollino, il 22 marzo 2010.

Lazàru); altre strofe non rimano. "Nei componimenti popolari greco salentini, specialmente in quelli che si accompagnano a musica, [...] si trova di frequente un'aggiunta di particelle (Zeppe) del tipo: -vo, -mma, -vi, -tti ecc. quasi rafforzative, o del tipo: ce, ma, ecc; aggiunta che tende a creare l'esatta misura del verso, altrimenti più breve della frase musicale" (Montinaro 1976: 48-49). Sono anche presenti dei raddoppiamenti sintattici come ad esempio *Ppassiùna* (Passione), *Tteòmma* (Iddio), *ttopo* (luogo), ecc. I casi di *ppame* (andiamo) e *ppiaku* (prendere) sono dovuti invece ad aferesi di vocale *epame* e *epiakune*. *I Passiuna tu Christù* prendeva anche il nome di *A' Lazzaro* (San Lazzaro) in quanto veniva eseguito in occasione della ricorrenza di questo santo che il calendario bizantino celebra il sabato prima della Domenica delle Palme. Infatti il canto si chiude con il verso: *ca tue ine mère ma t'à Lazàru* (questi sono giorni di San Lazzaro).

Il numero delle persone coinvolte non era mai superiore a tre – quattro: due i cantori che si alternavano nelle strofe, un musicista e un portatore di palma. La pianta era sicuramente a tema perché la Domenica delle Palme i suoi rami venivano benedetti in ricordo dell'ingresso di Gesù in Gerusalemme. Inoltre "la credenza popolare auspica dalle palme benedette l'allontanamento delle disgrazie [...]" (Lurker 1994: 144-145). Gianni De Santis aggiunge:

[...] si appendono su di essa nastri rossi del colore della Passione di Cristo, oppure immagini di santi, l'Addolorata, il Cristo morto, qualche arancia e qualche fiore. La palma doveva stare sempre alta, benediva gli uditori, era il tramite che univa il sacro e il profano, il prosaico col cattolicesimo [...]"¹³.

Aprivano la cantica con un giro di note: un primo tentativo di attirare l'attenzione dei passanti affinché si fermassero ad ascoltarli. Nei ricordi di Gianni De Santis,

la rappresentazione della Passione si svolgeva ogni anno nei crocicchi delle strade, nei vicoli, nei vicinati, nelle grandi *avleddhe* (cortili), nei punti principali del paese come la *fideleddha*, che a Sternatia è un posto dove si mettevano perché stavano al riparo dal sole. Presso una chiesa, sul sagrato, ma neanche troppo vicino perché non gli era consentito: infatti i preti avevano una

¹³ Intervista a Gianni De Santis, cit.

certa diffidenza nei confronti di questa tradizione. Infine nelle masserie anche se lì io non ci andavo, non seguivo il corteo ¹⁴.

Ed è proprio per questa modalità che Giovanni Pellegrino, operatore culturale, afferma:

[...] la Passione oltre ad essere quella tale oggetto, quella tale esecuzione è anche l'unica bella cantata di cantastorie della Puglia. Quasi non ce n'è altre se non cose da poco. Questa invece è una vera cantata di cantastorie. Allora l'arte del cantastorie se la vuoi trovare in Puglia la trovi soltanto nella Passione, dove c'è canto diretto, la mimica e lo stare a tu per tu con la gente che si trova. Questo è il cantastorie ¹⁵.

Dalla lettura del testo *I Passiuna tu Christù* si evince che non c'è un vero e proprio accenno ai testi sacri, tant'è che nei versi settantasette e settantotto il figlio di Dio è accostato ad uno stregone:

*Ma ce Tis ele ca ìane macari
Pu ìpie cannonta tes macarie*

Chi lo chiamava stregone
che faceva stregonerie

È il fervido immaginario popolare che fa riferimento alle cosiddette *macare* (streghe), diffuse soprattutto a Soletto. Ancora fino a qualche decennio fa queste fattucchiere esercitavano i loro incantesimi: "[...] la gente (proveniente soprattutto da altri paesi) si rivolgeva per avere servizi riguardanti il proprio futuro o filtri d'amore per far ritornare il fidanzato perduto. Sembra che all'epoca non fosse strano vedere queste donne trasformarsi in animali spaventosi, o ancora volare via su una scopa [...]" (AA.VV. 2001: 313). In realtà l'accusa che veniva rivolta a Gesù, ossia quella di essere un uomo di magia, andava a giustificare una serie di persecuzioni attuate nei confronti dei suoi seguaci:

"[...] dall'epoca di Augusto (imperatore dal 27 a.C. al 14 d.C.) l'imperatore e il Senato s'erano mossi per reprimere ogni dissidente sociale che giudicassero un potenziale agitatore: astrologi, maghi, seguaci di culti religiosi stranieri, filosofi. Il gruppo cristiano aveva tutte le caratteristiche della cospirazione. [...] inoltre erano 'atei', denunciavano come 'demoni' gli dei protettori delle

¹⁴ Ivi.

¹⁵ Intervista realizzata presso la casa di chi scrive, a Zollino, il 3 aprile 2010.

fortune dello stato romano – persino il *genio* (spirito divino) dello stesso imperatore; [...] i loro nemici dicevano che mangiavano ritualmente carne umana e bevevano sangue umano [...]" (Pagels 1981: 134-135).

Su posizioni discordanti, rispetto alla bevanda offerta a Gesù sulla Croce, sono gli stessi evangelisti. Matteo (27, 34), Marco (15, 23) e Luca (23, 36) affermano che sia stata un'iniziativa dei soldati e non una richiesta di Cristo per cercare di alleviare le sue sofferenze, come invece sostiene Giovanni (19, 28-29) e si legge nella ventisettesima strofa della Passione. Al vino mescolato col fiele e l'aceto, nella cantica si aggiunge la calce. Segue l'episodio della lancia che trafisse il costato di Cristo, accennato solo da Giovanni (19, 24). L'opera più antica a fare il nome del soldato che compì questo estremo gesto di violenza è l'apocrifo *Vangelo* di Nicodemo: "E Lungino, preso una lancia, aprì il suo costato [...]"¹⁶. Nelle Filippine, e più precisamente nella provincia di Marinduque, si può assistere nel mese di aprile alla "[...] messa in scena della leggenda del centurione romano Longinus, che riacquiosta miracolosamente la vista dell'occhio sinistro bagnato dal sangue sgorgato dal costato di Cristo, che ha trapassato con la sua lancia. Longinus diventa cristiano e le autorità ne ordinano la cattura; condannato è decapitato da un centurione" (Azzaroni 1998: 218). Identificato ormai dalla tradizione come Longino, è convertito nel canto di Lancino. I versi successivi parlano di una possibile discesa agli Inferi da parte di Gesù:

*Ce accatèvike acàu sto Ilimbo
Ma s'aggual' olu tus Patriàrcu*

È sceso nel limbo
ha liberato tutti i Patriarchi

È risaputo che del limbo se ne parla nell'*Inferno* di Dante. È il primo cerchio dove sono confinati i non battezzati. Qui il sommo poeta incontra le anime di personalità del mondo pagano: Omero, Orazio, Ovidio e Lucano (Mineo – Cuccia - Melluso 1999: 75). Ma in uno scritto apocrifo di Bartolomeo

"[...] portavoce del gruppo degli apostoli, interroga il Cristo risorto su argomenti vari, di carattere più o meno oscuro e misterioso, generalmente ignorati dagli scritti canonici. [...] Bartolomeo gli

¹⁶ *Il Passio o Vangelo di Nicodemo*, Editrice Forni, Bologna 1968, p. 24.

disse: 'Signore, quando tu stavi per essere appeso alla croce, io ti ho seguito. E ti ho visto appeso alla croce, e ho visto gli angeli che scendevano dal cielo e ti adoravano. E quando si è fatto buio, io avevo gli occhi fissi su di te e ti ho visto scomparire dalla croce. Sentivo solo più voci provenienti dall'abisso e improvvisamente si è sollevato un tremito e una grande paura. Dimmi, o Signore, dove sei andato quando hai lasciato la croce'. Gesù rispose e gli disse: 'Beato sei tu, Bartolomeo, mio diletto, perché hai visto questo mistero. Ora dunque mi appresto a svelarti tutto quello che mi hai domandato. Quando, dunque, sono scomparso dalla croce, sono disceso negli inferi per farne uscire Adamo e tutti i patriarchi, Abramo, Isacco e Giacobbe, secondo quanto mi aveva chiesto l'arcangelo Michele' (I, 4-9) [...]" (Gianotto 2009: 89-90).

"L'immensa eco di questa narrazione si è attenuata quando il Rinascimento ha inaugurato l'era della critica, e si è iniziato a discutere della realtà della discesa di Cristo agli Inferi, rimettendo in questione il carattere popolare apostolico della credenza in un tale evento" (Kaestli - Marguerat 1996: 85). L'invito a rallegrarsi e a festeggiare il ritorno alla vita di Gesù, è rivolto in particolare alle ragazze che in passato lavoravano spesso al telaio.

"'Lu talaru' era di legno di ulivo ed era un attrezzo di origine antichissima, un po' complesso e di una certa grandezza (...). La tessitrice aveva in mano una spola; la sua forma era simile ad una piroga e conteneva la fibra avvolta su un pezzo di canna e lasciava al suo passaggio il filo necessario per la realizzazione del tessuto. Attraverso i pedali determinava l'apertura a 'V' dei fili dell'ordito che prendevano tutto il telaio e allontanandosi tra loro e formando un vuoto permettevano alla spola di scorrere da destra a sinistra e lasciare il filo che si inseriva ortogonalmente fra gli altri fili a 'V'. La trama prendeva man mano consistenza dando origine al tessuto con uno sviluppo lento ma costante"¹⁷.

Giunti quasi al termine del racconto, stanchi ormai del loro vagabondare, i cantori chiedono ai presenti un'offerta:

*'Si dòketè-mma canèa tturnìsi
O puramenta canèan agguòvo*

dateci qualche soldo
oppure qualche uovo

I cantori di solito provenivano da famiglie piuttosto disagiate, da famiglie povere come la mia. La cosa che spingeva non era la devozione, era: "Andiamo a raccogliere qualche uova, qualche pezzo di formaggio, e se ci va bene anche qualche soldo, in modo da passare anche noi una Pasqua dignitosa con i nostri bambini". Poi nel trance del canto diventa naturale l'unione con Dio. Almeno una volta l'anno questi cantori che a volte avevano dei guai legali, si identificavano col buon ladrone che chiedeva perdono: la sofferenza divina s'incontrava con quella dell'ultimo delle persone, e diventava unica. Ma non erano mai queste le intenzioni¹⁷.

La richiesta di uova deriva sicuramente dal fatto che anticamente la maggior parte delle famiglie contadine avevano un pollaio e questo costituiva la loro ricchezza, più del denaro. Ma durante il periodo pasquale l'uso di questo alimento, "[...] oltre che essere simbolo di rinascita, [...] era un modo per smaltire l'accumulo dovuto all'astinenza Quaresimale, quando ne era proibito il consumo assieme alla carne" (Azzaroni – Leonardi - Lipani 2010: 170). Da non dimenticare però che l'uovo diveniva in questo periodo l'ingrediente principale per la realizzazione del dolce pasquale tipico della Grecia Salentina: la cuddhura.

"Si tratta di pasta frolla modellata a forma di tarallo, o di galletto per i maschietti e di bambola per le femminucce, o di elementi della natura (sole o luna), contenente un uovo sodo col guscio che veniva regalato ai bambini, i quali lo consumavano dal momento della resurrezione. L'usanza ha evidenti collegamenti con le focacce offerte dagli antichi Greci ai loro dei per ottenere la benevolenza; anche la parola deriva dal greco collùra" (AA.VV. 2001: 71).

Poteva anche succedere che non si riuscisse a racimolare proprio nulla.

Ora ti racconto una barzelletta, quella che c'è successa una volta a Martano. A Martano nei cortili così (indica il proprio) c'erano galline, conigli. Sulla villa dalla parte della tramontana (dove tira il vento di tramontana, a nord del paese) venendo dalla porta del castello sulla destra, c'era un cortile due volte grande quasi quantu (guarda il suo), aperto come (sforzandosi di ricordare) aperto proprio, non c'era arco non c'era niente: era un quadrato insomma. Qui ce n'è uno, ora non mi sta venendo in mente. Come la casa di una persona soprannominata "Pizzicchia", più

¹⁷ Intervista a Gianni De Santis, cit.

largo più grande e c'erano due abitanti. C'era un giovane imponente, era al muro tra un'abitazione e l'altra. C'era una gabbia con sette – otto galline (ride). Noi siamo entrati e abbiamo messo la gabbia alle spalle dalla parte davanti alla porta, non dietro, al centro. Quando stavamo in fine: *Ce asca mescia (a)sc' itt' argalio* (Levati maestra dal telaio) eccetera, c'era un giovane che aveva il male di San Donato, cioè dicono che svengono¹⁸. Ed era alto. Lui stava appoggiato alla gabbia, svenne, cadde sopra la gabbia: le galline volarono tutte da là dentro, la gente si sparpagliò e noi... C'era una mia comare di Corigliano che disse: "A casa toi quota" ("A casa senza quota", quota sta per la questua raccolta per il canto), non raccogliemmo una lira perché pensarono tutti alle galline (ridendo). Quel ragazzo me lo ricordo sempre, quando passo da là vicino dico: "Ecco qui è successo così così". Era verso il '63 – '64 e poi non si è cantato più. Un'altra volta si cantò nel '75 e poi con la Bottega¹⁹.

Purtroppo però, questo loro mendicare nei vari paesini in cui si recavano, senza avere il permesso di occupazione del suolo pubblico per potersi esibire, ha registrato episodi particolari come quello accaduto ad Antimino e ai suoi compagni a Castrignano de' Greci:

Ero io, la buon'anima di mio fratello Antonio e Raffaele Antonica soprannominato Cazzeddha. Era il 1950 o '51. Raffaele suonava la fisarmonica. Siamo arrivati in piazza e abbiamo iniziato a cantare. Finita la cantata avevamo raccolto quattrocentoventi lire, non mi dimentico mai. Venne la guardia: "Favorite in ufficio, avete licenza?". "Non abbiamo mai avuto nessuna licenza" rispondemmo noi. Ci tenne due ore: dalle dieci e un quarto e mezza, fino a mezzogiorno. Raffaele, non perché fosse il più piccolo, ma se l'era fatta sotto (scoppiando a ridere). "Ma perché" dicemmo noi "siamo andati in tutti i paesi e non ci hanno mai fermati, nessuno ci ha fatto qualche permesso". La guardia ribadì: "Voi avete una persona a Zollino, che pretende che chiunque entri (a vendere qualcosa) nel vostro paese, deve passare prima da casa sua". Prima a Zollino venivano in bicicletta, dietro avevano una valigia con matasse di cotone, non le spolette, erano matassine di cotone come i lacci delle scarpe (le indica). Addirittura la buon'anima del nonno Giacomino, Vernole, doveva passare prima da casa sua. Era il vigile, eh tu non te lo ricordi. Magari se aveva guadagnato dieci lire per esempio, doveva darne due – tre a lui; o se veniva un fruttivendolo col traino con dentro i cavolfiori che portava davanti alla piazza, prima

¹⁸ Dalla descrizione avuta è evidente che si tratta di "Epilettici" (malati di epilessia).

¹⁹ Intervista realizzata presso la casa del cantore Antimino, a Zollino, il 26 marzo 2010.

avrebbe dovuto lasciare la verdura a casa sua e poi sarebbe potuto andare in piazza. Lo stesso valeva per gli "conza limbi"²⁰. Tutti fermava. E allora siccome di Castrignano ce n'erano molti e noi eravamo di Zollino, perché qui non esistevano venditori ambulanti, pensò bene di fermare noi (ride). E i soldi non ce li diedero più. Poi telefonando al Comune, presero informazioni su chi fossimo, e ci liberarono. È stata una vendetta. Purtroppo è così, c'è poco da discutere. Da nessuna parte ci avevano arrestato, al massimo ci prendevano la palma²¹.

Un'altra vicenda simile, in cui i cantori si videro negare la possibilità di esibirsi, è testimoniata da Giovanni Pellegrino:

Al '75 io pensai per la domenica delle palme di organizzare un'esecuzione: feci domanda al sindaco tre giorni prima come era prescritto, domanda scritta protocollata, ma la risposta fu negativa. La piazza che io avevo chiesto e che aveva un gran significato per l'esecuzione della Passione, perché c'era un'osteria, era il posto degli anziani ma anche dei vecchi cantori che nel frattempo non c'erano più, fu negata per motivi di traffico pur essendo una piazza cieca. In realtà era un po' tutto il grico ed anche il dialetto, che veniva combattuto, veniva estirpato²².

La lotta a cui fa cenno l'operatore culturale ha portato, fin dalla fine degli anni Sessanta, ad una lenta e progressiva decadenza della lingua e di gran parte delle tradizioni greco-salentine, tra cui quella della cantica *I Passiuna tu Christù*. Le opposizioni, meglio comprese sotto il nome di "controcultura" (Zumthor 1984: 77), erano fomentate sia dalle autorità civili che da quelle ecclesiastiche. Infatti da quei decenni scelte che privilegiavano una modernizzazione della lingua, degli usi e dei costumi a livello nazionale, che spingeva alla persecuzione di quella "lingua bastarda", come veniva definito il grico, e alla vergogna delle radici. Tutto ciò ha anche portato a quel vuoto di circa venticinque anni in cui non si sono più sentiti e visti cantori errare nei giorni precedenti la Pasqua. Antimino infatti racconta:

Per un certo periodo non l'abbiamo cantata, perché non c'era organizzazione forse, non so. Poi è morto pure l'amico, poi è morto anche mio fratello, e solo non potevo cantare²³.

²⁰ Erano artigiani ambulanti che riparavano i limbi (vasi di creta) quando si lesionavano, ma anche gli ombrelli. Gli strumenti che di solito usavano erano: il trapano, la pinza, il fil di ferro, la calce.

²¹ Intervista ad Antimino, cit.

²² *I Passiuna tu Christù* (2005), cit.

²³ Ivi.

In questa poesia religiosa "[...] la parte narrativa è minima, mentre è viva e vibrante la parte drammatica, e certo sono questi canti che preludono più da vicino alla Sacra Rappresentazione, giacché il dramma della Passione senza dubbio è il primo ad essere rappresentato dal popolo" (Malecore 1967: 56). Tra le Sacre Rappresentazioni che nel XII secolo erano presenti in tutta Italia, la Passione può essere inserita nella grande tradizione toscana del Bruscello.

"Con tale nome si intende solitamente una rappresentazione popolare che ha per oggetto eroi o personaggi biblici. Tale rappresentazione avveniva nella piazza o nei crocicchi dei paesi su dei palcoscenici che avevano come scene rami fronzuti e che di solito avveniva in un periodo dell'anno che andava dal carnevale alla settimana delle Palme"²⁴.

Ci si trova quindi di fronte ad un cantore–attore che, attraverso la puntigliosa osservazione e la pratica imitativa, ha accostato alle parole del canto una serie di gesti. La trasmissione di una stessa partitura mimica non è stata riscontrabile in tutti i cantori che ho potuto osservare, anche se quelli di Martano raccontano "[...] che esisteva una scuola per apprendere la Passione: gli '*Stompi*' che insegnavano non solo il testo ma anche la gestualità e la mimica"²⁵. Contrariamente Antimino dice:

La mimica, i movimenti, i gesti me li sono procurati da solo. Tant'è vero che ogni anno, non per vantarmi, metto un gesto nuovo e infatti si complimentano con me. Qualcuno mi dice: "Ogni anno diventi migliore sui gesti, sulle cose che fai". [...] I segni erano pochi. I cantori di Corigliano d'Otranto stanno immobili come le mazze di scopa. Da nessuna parte facevano gesti. Nino Giannone faceva qualche gesto perché stava a Zollino. Erano tutti uguali. Io facevo i segni in base alla strofa che cantavo. Quando tocca a me faccio i gesti della mia strofa²⁶.

L'anziano contadino smette i panni del suo duro lavoro, e diviene autore oltre che protagonista raffinato de *I Passiuna tu Christù*. La sua minuta fisicità ha una tale forza da riempire la scena in maniera assoluta.

Sembra veramente un tronco d'albero che è lì, e muove solo le braccia. Io ho visto spesso danze

²⁴ <http://www.cantidipassione.it/cantidipassione.php>, visitato il 5 maggio 2010.

²⁵ Ivi.

²⁶ Intervista ad Antimino, cit.

indiane, un po' la paragono a questa codificazione. Solo che immagino mentre la danza indiana è veramente studio del movimento, qui ha a che fare più con un'origine arcaica proprio della persona, magari personalizzata²⁷.

Mentre però nelle danze indiane "il successo di una rappresentazione dipende anche dai costumi e dal trucco [...] fondamentali perché strutturano e identificano un sistema simbolico che permette agli spettatori di riconoscere sin dal loro primo apparire i personaggi [...]" (Azzaroni 2006: 213 e 275), per la cantata della Passione non esistevano abiti o accessori specifici che gli esecutori indossavano per l'occasione:

In passato non avevamo molti vestiti, un nostro modo di dire era: "Per corredo hai soltanto una cambiata, e per dormire neanche il letto (stenditi a terra)". Anzi io mi ricordo che in tempo di guerra le stesse scarpe che usavamo per andare a zappare la terra, la sera le pulivamo (fa il gesto di pulire le scarpe) con il carbone impregnato all'esterno di un pentolone e andavamo a messa o uscivamo la domenica²⁸.

La manifestazione che si ripete ogni anno a Zollino durante il periodo pasquale ha certamente introdotto numerose mutazioni rispetto all'originale erranza per i Comuni vicini. Non c'è più, ad esempio, quella casualità nel fermarsi in una qualsiasi strada con un ramoscello d'ulivo o una palma. Questa oggi viene posizionata a ridosso del portone d'ingresso della Chiesa Madre e sul sagrato le voci dei cantori sono amplificate da microfoni a pulce. 'altra innovazione ha visto la creazione di un coro che vedeva in Concettina Caputo la controvoce naturale ai due cantori. Imparentata con Antimo Pellegrino, ferrea credente e conoscitrice fin dall'infanzia del canto, ripete su di un'altra tonalità gli ultimi due versi di ogni strofa. in seguito si sono aggiunti i giovani cantori che se da una parte avevano il compito di sostenere le voci protagoniste, dall'altra imparavano a memoria sia la passione che la mimica. Luigi Costa racconta:

Il coro non è stata una nostra invenzione, ma un'esigenza dei cantori che volevano essere sostenuti durante l'esecuzione che, non dimentichiamo, dura ventidue minuti. [...] Nel 1996, la non più giovane età di Antimo e le precarie condizioni di salute di Tommaso, ci spinsero a creare

²⁷ Intervista al regista e direttore artistico dei *Cantieri Teatrali Koreja*, Salvatore Tramacere, nella sua casa ad Aradeo, il 31 marzo 2010.

²⁸ Intervista ad Antimino, cit.

un laboratorio per formare dei giovani cantori da affiancare ai maestri. Fu così che nacquero delle nuove coppie di cantori²⁹ che, sotto la guida di Antimo e Tommaso, impararono i gesti, la mimica ed il canto ed oggi sono il nostro orgoglio culturale [...]³⁰.

*Canto della Passione con i cantori Antimo Pellegrino, Tommaso Lifonso, Donato Tundo, Michelangelo Castellano; Marco Dell'Anna alla fisarmonica;
foto scattate da Roberto Tondi, presso la Chiesa Madre di Zollino, nel 1999.*

Nel 1999 la compagnia ha realizzato un video³¹ della cantica grazie al quale è stato possibile soffermarmi sui vari movimenti con cui il testo viene accompagnato. Fin dall'inizio, infatti, ogni verso viene sostenuto da una puntualissima espressività del viso e dal continuo movimento delle braccia. Sembrerebbe una sorta di pantomima

"[...] la quale: *a*) non usava tutto il corpo ma quasi soltanto il volto e le mani [...]; *b*) si esprimeva per stereotipi, illustrazioni e aneddoti [...]; *c*) pur avendolo espunto del tutto dallo spettacolo, dipendeva strettamente dal linguaggio verbale, le cui espressioni traduceva in maniera quasi interlineare mediante i cosiddetti *gestes – mots* [...]" (De Marinis 2000: 144).

Certo l'esecuzione della cantica non si traduce in un'azione scenica muta in quanto gli interpreti cantando assumono una posa differente nei versi di ogni strofa, decifrano in un certo senso la lingua gr̃ica.

La gestualità in questo canto è altrettanto importante quanto il testo, la cui poetica è piuttosto scarna. È molto più poetico *Lu Santu Lazzaru* in dialetto, almeno fino a quando non comincia la

²⁹ Nel 1996 per la prima volta la cantica venne eseguita dai giovani Mauro Tondi e Donato Tundo, che si alternarono nella prima parte della Passione, conclusa poi dagli anziani cantori. L'anno seguente a Mauro Tondi subentra Loreto Tondi ed infine Michelangelo Castellano. I fisarmonicisti che hanno suonato sono stati Manolo Costa e Giovanni Passabi; ora si alternano Marco Dell'Anna e Mattia Manco.

³⁰ Intervista a Gianni De Santis, cit.

³¹ Il video, curato dal fotografo Roberto Tondi, si apre con la voce di Antonio Maniglio (soprannominato "Panzerà") che era stata ritrovata in un'audiocassetta, e vede l'esibizione alternata di Antimino, Tommasino, Donato Tundo e Michelangelo Castellano; al coro Concettina Caputo; alla fisarmonica Manolo Costa.



questua. La poetica che c'è nella Passione in grico diventa altissima con la gestualità, che secondo me, aiuta a comprendere il testo a chi non conosce la lingua; penso che sia una delle espressioni più antiche di teatro, forse risalirà al VI secolo. È legata anche alla rappresentazione di Cristo, che si faceva e che sporadicamente ancora qualcuno fa. Se si va a guardare il testo della tragedia di Cristo, col testo di *I Passiuna tu Christù*, si trovano molte attinenze³².

"[...] un cantore non comunica il suo pensiero, ma quello della tradizione, in forma convenzionale per i suoi ascoltatori, compreso se stesso. Egli non trasmette informazioni, nel senso di un trasferimento diretto di dati all'ascoltatore, ma ricorda in pubblico le cose che ha udito cantare dagli altri cantori. La canzone è così il risultato dell'interagire fra il cantore, il pubblico presente e il ricordo che il cantore ha delle canzoni cantate" (Ong 1986: 204-205).

Ed ecco che le braccia si solleveranno verso l'alto per indicare la dimora di Cristo, e al contrario tenderanno verso il basso dove ha sede quell'oscuro luogo chiamato Inferno, che accoglierà l'anima di chi non avrà avuto fede in Dio. Antimino preme le incallite mani sul ventre per indicare l'anima, mentre per Donato Tundo essa risiede nella zona del petto:

chiaramente non era facile provare a cantare questo canto, perché loro hanno tutta una dialettica che gli appartiene. Io mi ritrovavo un testo che non corrispondeva alla realtà del loro canto. Quindi mi sono passato un'invernata seduto di fronte al caminetto insieme ad Antimino, che era quello più disponibile tra tutti. Lui canticchiava ed io mi trascrivevo a mano queste strofe: quindi mi sono ritrovato una marea di nuovi articoli che sul vecchio testo non erano presenti. La cosa bella era che io facevo la parte di Antimino, che non è facile affiancare perché ha una mimica eccezionale. Insomma io in qualche modo mi sono sforzato, qualcuno ha detto che ci sono pure riuscito, però vabbè [...]³³.

"La mano dunque agisce e agendo dice. Questo dire può essere letterale come una parola che rappresenta una cosa; oppure può essere semplicemente un suono, come un puro dinamismo vocale dato dal cambiamento continuo di tensioni e articolazioni dell'apparato vocale (labbra,

³² Intervista a Gianni De Santis, cit.

³³ *I Passiuna tu Christù* (2005), op. cit.

lingua, corde vocali)" (Barba - Savarese 2005: 113). Le dita grinzose, attraversate da una precisa pulsazione che varia continuamente da un significato all'altro, sembrano rastrellare l'aria. Quando si congiungono in segno di preghiera o le braccia si aprono all'altezza delle spalle per rappresentare la croce, disegnano dei simboli della tradizione cattolica facilmente codificabili:

Dove siamo andati ieri sera, al pubblico era stato distribuito il foglio con la traduzione del canto. Una persona mi ha detto: "All'inizio guardavo il foglio, ma quando sei entrato tu con i gesti, non l'ho più guardato, perché ogni parola si capiva". Per esempio: *Ce custi o gaddo na cantàlisi* (e si udì il gallo cantare) devi mostrare che stai sentendo, accostando le mani alle orecchie. *Ce tu tin vòlane 'cì sti cciòfàli* (e gliela pose sulla testa) devi fare i gesti in base alla strofa che stai cantando, in questo caso indicando con le mani la corona di spine che posero sul capo di Cristo. Se li fai controtempo il gesto non serve. È tutto qui³⁴.

Gianni De Santis riferisce di una particolare interpretazione della cantica vista nel suo paese a Sternatia quando era bambino:

Il cantore però, che ancora ricordo con piena lucidità, era il medico Giannone: un tipo magrissimo, che aveva una grandissima gestualità, che ti catturava. Ma l'immagine più forte che mi è rimasta in mente è mentre cantava il versetto:

*Ivò s'offèndezza, en t'annikèo
Ti en ime pàccio na t'annikèzzo
All'avvenire s'apprumettèo
Ti mai plèo na s'offendèzzo*

Io ti ho offeso, non lo nego
Che son pazzo a negarlo
Per l'avvenire ti prometto
Di non offenderti mai più³⁵

In quel momento lui faceva una breve corsa con le braccia spalancate, e poi si è buttato in ginocchio sul lastrico, si è sentito proprio il colpo delle ginocchia perché lui era molto magro. Questa sacralità che ha sprigionato in questo momento di teatro prosaico, mi ha colpito talmente tanto che quando stavo a Milano, e pensavo a Sternatia, per immagini mi veniva in mente questo signore in ginocchio con le braccia spalancate in segno di invocazione, e l'ho portata per molti anni³⁶.

³⁴ Intervista ad Antimino, cit.

³⁵ *I Passiuna tu Christù*, versione di Sternatia.

³⁶ Intervista a Gianni De Santis, cit.

Si assiste ad una successione di movimenti organici che coinvolgono principalmente la zona del tronco: braccia e busto agiscono dicendo in maniera letterale. "La gestualità non è un semplice ornamento della poesia orale. Movimenti del corpo, forme, colori, tonalità e le parole della lingua compongono insieme un codice simbolico dello spazio. Quello che il gesto ricrea è uno spazio-tempo sacro" (Zumthor 1984: 255-256). Il tutto amplifica la voce degli interpreti che oggi nella versione di Zollino sono sempre di più. Luigi Costa attesta:

ho seri dubbi che senza un'organizzazione culturale oggi, dopo quasi trent'anni, avremmo delle giovani coppie di cantori che sono in grado di sostituire in tutto i vecchi cantori tranne che nell'interpretazione. Mi preme sottolineare che l'interpretazione della Passione di Tommaso e Antimino è stata unica perché entrambi hanno vissuto delle esperienze personali di sofferenza e nella esecuzione facevano proprio il dramma di Cristo³⁷.

Il passaggio di testimone ha garantito, e garantisce ancora adesso, la sopravvivenza di questa tipica storia salentina.

"[...] in Occidente, la tradizione non è qualcosa che possa essere trasmesso in maniera oggettiva e passiva: essa ha quindi insito in sé, come condizione inevitabile e vitale, il *tradimento*. La tradizione, qualsiasi tradizione, non la si eredita passivamente; della tradizione, di una tradizione, ci si appropria, non si può non appropriarsi, *attivamente*, quindi tradendola-tramandandola (anche etimologicamente, *tradizione* rinvia sia al trasmettere-tramandare che al tradire-falsificare-manipolare)" (De Marinis 2000: 17).

Tra le coppie che si erano rese disponibili ad apprendere il canto ci sono state anche delle ragazze e questo ci è sembrata una piacevole novità. È stata la prima volta e, la loro tonalità, diversa, rispetto a quella maschile, ha creato una varietà nell'esecuzione del canto che in molti hanno apprezzato perché diminuisce la monotonia³⁸.

In realtà "i canti della Grecia Salentina sia in lingua grica che in dialetto romanzo sono quasi tutti di

³⁷ Intervista a Luigi Costa, cit.

³⁸ Ivi.

genere maschile. La musica di accompagnamento ha poche varianti. Esiste un modo di cantarli 'alla martanese', uno 'alla gallipolina', uno 'alla coriglianese' ecc" (Montinaro 2000: 17). I duetti di soli uomini quindi, danno spazio alle voci femminili proponendo un'inedita versione della Passione. Ho buona ragione di supporre che la condizione di subalternità della donna, nel passato, è stata la causa del mancato apprendimento del canto da parte delle ragazze. Antimino infatti afferma:

Quando è nata la "Bottega del Teatro" la prima volta c'era la Concettina. In realtà l'hanno cantata sempre uomini. Prima forse la donna si vergognava. Magari qualcuno poteva dire: "Guarda quella ragazza che va con gli uomini fuori paese la sera tardi". Prima non era come adesso che le donne escono più degli uomini³⁹.

Ed ecco ricreata da nuovi protagonisti quella magica atmosfera che per secoli ha preparato spiritualmente alla Pasqua le nostre popolazioni suscitando in loro una grande emozione:

ancora oggi nella gente che ascolta, e non solo gli anziani, vedo un'espressione di partecipazione e un coinvolgimento emotivo. Prima però c'erano tante persone che si commuovevano⁴⁰.

L'attuale Sindaco di Zollino afferma:

oggi da Amministratore devo ringraziare quel gruppo di amici e compagni e l'Associazione "Bottega del Teatro" che con costanza hanno saputo resuscitare questa tradizione ed oggi i nostri cantori sono i più bravi della Grecia Salentina⁴¹.

E ancora, la giornalista salentina Chiara Murri Dello Diago, afferma:

La Passione è sangue e storia per alcune persone, una di queste è Antimino. Ma proprio gli è entrata dentro e sarà perché, con rispetto per carità, la sua vita è stata una vita molto sofferente. Le dinamiche le conosciamo tutte, lui si è aggrappato con le unghie e con i denti alla Passione e della Passione è il padrone, il custode, il testimone⁴².

³⁹ Intervista ad Antimino, cit.

⁴⁰ Intervista a Gianni De Santis, cit.

⁴¹ Intervista realizzata al Sindaco di Zollino, Francesco Pellegrino, presso il suo studio in Municipio, il 6 aprile 2010.

⁴² Intervista realizzata nell'abitazione di Chiara Murri Dello Diago, a Zollino, il 30 marzo 2010.



La straordinarietà di Antimino sta tutta in quell'esile corpo che diventa un tutt'uno con la voce e, narrando la vicenda di Cristo, si fonde con essa. Non si tratta di una espressione meramente orale ma di un dire che acquista una dinamica teatrale nel gesto che accompagna la parola. Donato Tundo, un giovane cantore, dice dell'anziano maestro:

[...] è una tradizione che ha dentro, e sicuramente le esperienze della vita gliel'hanno fatta sentire sulla carne la Passione di Cristo⁴³

Ogni anno Antimino non manca all'appuntamento con la tradizione regalando a tutti coloro che assistono una toccante visione della Passione:

[...] io la canto col cuore ogni giorno, ogni anno. Viene a chimarmi Luigino Costa per andare a fare le prove. Mi piace cantarla col cuore⁴⁴.

⁴³ *I Passiuna tu Christù* (2005), op. cit.

⁴⁴ *Ivi*.

Appendice

*Ce calimèra na sas ipòvo
Na sas cuntescio ce atti ppassiùna
Ja possa pàtesce ce o Cristòmma
Ce ikuseteta me devoziuna*

*Ambièsce lèonta o Padretèrno
Na mas sarvesci ce ti scichì-mma
Ce na mi ppame ci ston infìèrno
Ti ammeretèamo oli icìvi*

*Ce Patriàrki en antardèane
Paracalònta ce to Tteòmma
Ce na shi nama sa liberescio
Asce 'tto ttopo to scotinòvo*

*Ison nan àngelo ma de cantu
Pu mas salùtesce Ave Maria
Prama isane tu Spirtu Ssantu
Pu is ancarnetti c'es ti ccilia*

*I Maddònna stin oraziùna
Pu icuntèmpliche ci tto petàciti
Ce cini ìche città ffurtùna
Is ti cciliati na ncarnettivi*

*Ce arte arcizo poi na sas pòvo
Ma passos sena ma na pensèsci
Ja possa pàtesce ce o Christòmma
Ma tin scichèdda na mas sarvesci*

*Isi sciddi ce turki ce ebbrei
Ce pian ghiurèonta atto Mmessa
Ce o Giuda ècame sappu ti clei
Ce mas to ppùlise ma ce ia spìa*

*Sùbbetu èdramen o manechòvo
Ce to nnegòziesce me olu ccinu
Ce mas pulisane to Cchristòmma
Ce ja triànta ma tris carrinu*

*I sciddi dràmene san arraggiati
Na mas toppiàcune to sfortunato
Ce me to Giuda accompagnati
Ci mas to ppirane 'ci sto Pilato*

Io vi do il buongiorno
per raccontarvi la passione
per quanto ha sofferto il Cristo
ascoltate con devozione

Mandò dicendo il Padre Eterno
di salvare l'anima
altrimenti andiamo all'inferno
dovremmo andare tutti lì

Non tardino i Patriarchi
pregando Iddio
che abbia a liberarci
da quel luogo oscuro

Era un Angelo di canto
che ha salutato Maria
era opera dello Spirito Santo
che si incarnò nel suo ventre

La Madonna con la Preghiera
contemplava il suo bambino
ebbe la bella sorte
che s'incarnasse nel suo ventre

Ora incomincio a narrarvi
e ognuno ben pensi
quanto ha sofferto Cristo
per salvare la nostra anima

Quei cani di turchi ed ebrei
andavano in cerca del Messia
e Giuda fece finta di piangere
e lo vendette come una spia

All'improvviso agì da solo
e si mise d'accordo con tutti loro
e ci vendettero Cristo
per trenta denari

I cani erano furibondi
nel prendere lo sfortunato
accompagnati da Giuda
lo condussero da Pilato

*Icì ston Anna ce mas to ppèrnane
(Ssitòn) demèno ton evastùsa(ne)
Na chi na masi ma ti ccundanna
Ce cis as Petro ton eculùsa*

*Ce ciso Petro 'mbrò sti llumera
Pu stracco èpese ce na caisi
Vresi iavènnonta mia kiatèra
Ce cino ascòsi na canonisi*

*Ma cino pai me to Mmessa
Ce arte teli na to ssarvèsci
Pu ton annòrise stin omilia
O Petros àrcise na neghèsci*

*Vresi javènnonta addi kiatèra
Ce me pleon doja me pleo ttrumento
Ce ton annòrise isti llinguera
O Petro èpike o giuramento*

*Ta 'mmàtia àscose o Ccristò-mma
I ton a Ppetro na canonisi
Ce mas ton nèghesce (ma) to Ccristò-mma
Ce custi o gaddo na cantalisi*

*Ce iso ppena ma ce trumento
Pu ipie piànnonta (ma) o Cchristò-mma
O Petro èpike to ggiuramento
Ce mas ton àfike ciò manechòvo*

*Ce i Maddonna ipie votònta
Arte stus vicu arte a stes strate
Senza cammìa ce cumpagnìa
Citto pedàciti mai na divi*

*Iguike i Marta ce i Maddalèna
Na doi cunfòrto cinis Maria
Ce na mi ppiài toso ti ppena
Ames to ccosmo en amartìa*

*Ce satti pu mas ton ijavènnane
Iguìke i mana-tu (ma) na ton divi
Ma cino en vasta solo to derma
Cini stramòrtesce ce prikivi*

Lo dovevano portare da Anna
e lo tenevano legato
per dirgli la condanna
e Pietro lo seguiva

Pietro vicino al fuoco
cadde stanco e si sedette
si trovò a passare una fanciulla
egli si levò a guardarla

Egli parlava col Messia
e adesso vuole salvarlo
e lo riconobbe dal linguaggio
Pietro fu pronto a negare

Si trovò a passare un'altra fanciulla
con più pena con più dolore
e lo comprese dal linguaggio
Pietro fece un giuramento

Alzò gli occhi il Cristo
per guardare Pietro
e disse di non conoscere Cristo
e si udì il gallo cantare

Era pena e dolore
quella che prese Cristo
Pietro fece il giuramento
e lo lasciò da solo

La Madonna andava in giro
ora di qua ora di là
senza nessuna compagnia
e non vedeva mai suo figlio

Uscirono Marta e Maddalena
per dar conforto a Maria
perché non si abbattesse tanto
perché di questo mondo è il peccato

Mentre lo facevano passare
uscì sua madre per vederlo
Egli aveva solo la pelle
ed ella cadde svenuta

*Ce tis àmponne icimèsa
Tis tù-die corpu ce na' scosìvi
Ola ta membri-tu (ma) ìane offesa
Artò en isoze pleo na stasìvi*

*Ma ce Tis ele ca ìane macari
Pu ìpie cannonta tes macariè
'la cce tis ele ca en asuràri
Ce ìsan ole birbantariè*

*Ton ijavènnane to sfortunato
Ce ìpie afflitto ma ce pricòvo
'lon na pprama, ìo ppreparato
Ti ichan n'on valume isto stravròvo*

*Ce prepaesciane (ce) tris stavrùvu
Ce ena ìsane tu mallatruna
O meso topo 'sa ttu Ccristù-mma
Ce o addo ìsane tu bollatrùna*

*Ce me tris kiovu ton inkiovèsciane
Ma jenomèni me maestrìa
Ce satti pu to' ssacrifikèane
I causa ìsone i amartìa*

*Ambrò-ttu guìke ena'sce cinu
Me mià ccuruna ma poddì mmàli
'lon ghenomèni s-ciùncu marinu
Ce tu tin vàlane 'cì sti cciofàli*

*Ja posson ìsane pu ti' ccarkèane
Anòise doja ce poddìn màli
Ta càttia èmpia tu penetrèane
To iema ètreche is canlì*

*Ce o Ccristò-mma (ci) so vloimèno
Pu ìpie mbènnonta iss agonia
Ambròttu tòri chijàte jeno
Ce tispò ttòdike mian afitìa*

*I ciò iùresce ce na pìvi
Cini tu docane asciti ce azesti
Amareggiato me ti colivi
Puru na camune na sprasimèsci*

Chi lo spingeva per terra
chi lo picchiava per farlo alzare
tutte le sue membra erano colpite
non ce la faceva più a stare in piedi

Chi lo chiamava stregone
che faceva stregonerie
chi lo chiamava usuraio
ma erano tutti sproloqui

Passava lo sventurato
ed era afflitto e triste
e la cosa era preparata
lo dovevano mettere in croce

Avevano eretto tre croci
una era per il cattivo ladrone
quella di centro era per il Cristo
e l'altra era per il buon ladrone

Lo inchiodarono con tre chiodi
fatti con arte
e quando lo crocifissero
tutto era dovuto al peccato

Gli venne incontro uno di essi
con una corona molto grande
fatta di giunchi marini
e gliela pose sulla testa

Per quanto premetterò
sentì un grandissimo dolore
le spine empie penetravano
il sangue scorreva a fiotti

Il Cristo benedetto
che stava per entrare in agonia
davanti a sé vedeva infinità di gente
e nessuno gli dava un po' di aiuto

Chiese da bere
e gli diedero aceto e calce
mischiato col fiele
per farlo soffrire di più

*Ce cino tò-vale ston llemòvo
Ce e tto tèlise macà n'o presci
Raccumandètti 'ci sto cciuràci-tu
Ce tin sci-chèdda na tu sarvèsci*

*Vresi listo ciso Lancino
Me ci tin lancia tin sfoderata
Tù -sire corpo ce repentino
Pu tu trapàssesce ti ccostata*

*I guìke jema ma ce neròvo
Ja passon isane i caritàa
I sarvaziùna tos cristianòvo
Ma ascè tuo tispon ìche piatàta*

*Satti pu apèsane o Christò-mma
O ijo èchase ti llumèra
O fengo jùrise scotinòvo
Ce nitta jùrise ce san imèra*

*Mia ton ècame to tterremòto
Satti pu apèsane o Cchristò-mma
Ce o cosmon ècame na ttale moto
Na subbissèsci pan ccristianòvo*

*Ce allergamente arte pedia
la tuo cleo ma ce jelòvo
Visèscete oli tin ghetonìa
ca resuscitesce iso Christò-mma*

*Ce accatèvike acàu sto llimbo
Ma s'aggual' olu tus Patriàrcu
Me ìn oria ffaccia, m'on orion viso
Ce mas tus pètase sto Pparadiso*

*Ce ja mas ìrte ce na patèsci
Ce na pesàni 'cì sto stavròvo
la càusa na mas allibberèsci
Ce ciò apèsane c' isa Tteòvo*

*Ivò Christè-mmu se pracialòvo
M'olo ttes viscere tunis cardia
Llumenèsciò-mme na mmendettòvo
Na mi ssu camo plèon amartìa*

Lo avvicinò alla bocca
e non volle assaggiarlo
si rivolse a suo padre
che accogliesse la sua anima

Fu veloce Lancino
e con la lancia sfoderata
gli diede un colpo improvviso
che gli trapassò il costato

Uscì sangue e acqua
grande era il suo amore
o di lui salvezza delle genti
nessuno ebbe pietà

Quando morì il Cristo
il sole perdetto la luce
la luna divenne oscura
e la notte divenne giorno

Vi fu un grande terremoto
quando morì il Cristo
il mondo fece una tale scossa
da inabissare tutti

Allegramente ora figlioli
per questo piango e rido
avvisate tutto il vicinato
che Cristo è risorto

È sceso nel limbo
ha liberato tutti i Patriarchi
con bella faccia con bell'aspetto
e li ha portati in paradiso

Per noi venne a soffrire
e a morire sulla croce
motivo era per liberarci
Egli Dio è morto per noi

Io Cristo ti prego
con tutto il cuore
illuminami perché mi penta
e non compia più peccati



*Ce arte pu cùsamo ti Ppassiùna
Ja possa pàtesce o Cristò-mma
Ce me pleo ffida me devoziùna
Ton adorèume is to stavròvo*

*I glossa e ssozi pleo na milisi
De na cantèsci plèon o lemòvo
'Si dòketè-mma canèa tturnisi
O puramenta canèan agguòvo*

*Ce asca meschia (a)sc' itt' argalio
Sc' itt' òrio ppinto pu stè cce feni
An echi ttèssara mas ferni diò
ca tue ìne meres i lipimène*

*Asca suscètta atta cannulàcia
Ce àmoò ffione 'ci sto puddàri
Ce de ca vriski cammia cchijàta
'Ss-emà mas ferni na centinàri*

*Ce me mian oria ma cortesia
Ce na ppramàzzi ja passi mmìa
Ce me mian oria ma devoziùna
Ce na ppramàzzi ja ti Ppassiùna
Na mi ppistèscete 'os asuràru
Ca tue ine mere ma t'à Lazàru.*

Ora che abbiamo ascoltato la passione
quanto ha sofferto il Cristo
con più fede con devozione
Lo adoriamo sulla croce

La lingua non può più parlare
la bocca non sa più cantare
dateci qualche soldo
oppure qualche uovo

Levati maestra dal telaio
dalla bella trama che stai tessendo
e se hai quattro (uova) ci porti due
che questi sono i giorni dolorosi

Levati ragazzina dalle rocchette (del telaio)
e corri vai al pollaio
se trovi un migliaio
a noi porta un centinaio

E con bella cortesia
un'offerta ognuno
e con bella devozione
un'offerta per la passione
Ma non date retta agli usurai
che questi sono giorni di San Lazzaro



Bibliografia

AA. VV.

- 1980 *La Passione canto- religioso- popolare*, Martano.
2001 *La cultura gastronomica*, Manni editore, Lecce.
2001 *Loja ce lisària – Parole e pietre*, Il Corsivo editore, Lecce.

AZZARONI, GIOVANNI

- 1998 *Teatro in Asia (Malaysia-Indonesia-Filippine-Giappone)*, vol. I, CLUEB, Bologna.
2006 *Teatro in Asia (Nepal-Bhutan- India-Śrīi Lankā)*, vol. IV, CLUEB, Bologna.

AZZARONI, GIOVANNI – LEONARDI, CARMELO – LIPANI, GIUSEPPE, a cura di

- 2010 *La Settimana Santa nella Valle d'Agrò*, a cura di, CLUEB, Bologna.

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.

LA BIBBIA,

- 1985 Editrice Elle Di Ci Leumann, Torino - United Bible Societies.

BRAVO, GIAN LUIGI – TUCCI, ROBERTA

- 2006 *I beni culturali demotnoantropologici*, Carocci Editore, Roma.

DE MARINIS, MARCO

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

GIANOTTO, CLAUDIO

- 2009 *I vangeli apocrifi*, il Mulino, Bologna.

Il Passio o Vangelo di Nicodemo, Editrice Forni, Bologna 1968.

KAESTLI, JEAN-DANIEL – MARGUERAT, DANIEL, a cura di

- 1996 *Il mistero degli apocrifi. Introduzione a una letteratura da scoprire*, Editrice Massimo, Milano.

LURKER, MANFRED

- 1994 *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Mondadori, Milano.

MALECORE, IRENE MARIA

- 1967 *La poesia popolare nel salento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze.



MINEO, NICOLÒ – CUCCIA, DOMENICO – MELLUSO, LEDA, a cura di
1999 *La Divina Commedia – Testi Strumenti Percorsi*, G. B. Palombo & C. Editore, Palermo.

MONTINARO, BRIZIO

1976 *Salento povero*, Longo Editore, Ravenna.

2000 *Canti di pianto e d'amore dall'antico Salento*, Bompiani, Milano.

MOROSI, GIUSEPPE

1994 *Studi sui dialetti greci della terra d'Otranto*, Forni. (ed. or. Lecce 1870)

ONG, WALTER JACKSON

1986 *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna.

PALUMBO, VITO D.

1978 *Canti Grecanici di Corigliano d'Otranto*, Congedo Editore, Galatina.

TOMMASI, UCCIO

2006 *Martano &... oltre*, Ragusa Grafica Moderna, Bari.

ZUMTHOR, PAUL

1984 *La presenza della voce*, il Mulino, Bologna.

Sitografia

<http://www.avleddha.it/>

<http://www.cantidipassione.it/cantidipassione.php>

<http://www.martignano.net/carnevale.htm>

<http://www.salentu.com/>

Videografia

I Passiuna tu Christù (1999),

video curato dal fotografo Roberto Tondi e prodotto dalla "Bottega del Teatro".

I Passiuna tu Christù (2005),

documentario sulla Passione di Zollino di Diana Costa e Veronica Vernaleone.

Abstract – IT

Questo articolo si basa sugli esiti di una ricerca di campo condotta nei paesi della Grecia Salentina, una zona del basso Salento, dove si riscontra una peculiare modalità di esecuzione della cantica popolare grica conosciuta come *I Passiuna tu Christù* (La Passione di Cristo). Attorno alla metà degli anni '90 del '900 la tradizione della cantica è stata oggetto di un prezioso recupero, fondato sulla memoria e disponibilità di alcuni anziani cantori, che l'ha riportata in vita dopo anni di silenzio. Lo studio si è quindi focalizzato sull'esecuzione di Zollino, uno dei comuni grecanicosalentini, dove opera l'associazione culturale "Bottega del Teatro" che per prima ha promosso il recupero di cui si è detto. Protagonista e interprete raffinato della versione zollinese è l'anziano cantore Antimo Pellegrino, la cui voce si fa teatro attraverso un uso sapiente del corpo fatto di gesti stilizzati, regolati da codici che consentono di comprendere il divenire performativo, ossia il testo in grico, anche a chi non intende tale idioma.

Abstract – EN

This article is based on the results of a field research conducted in the countries of the Grecia Salentina, an area of Salento, where there is a particular execution method of the folksong known as *I Passiuna tu Christù* (The Passion of the Christ). Around the mid-90s of the 20th century the tradition of this folksong has been the subject of a careful recovery, based on memory and availability of some older singers, who brought it back to life after years of silence. The study then focused on the Zollino's execution, one of the grecanico-salentino's common, in which works the cultural association "Bottega del Teatro", the first promoter of this recovery. The old singer Antimo Pellegrino is the player and interpreter of the Zollino's refined version, whose voice becomes theater through a wise use of body made of stylized gestures, regulated by codes that allow you to understand the performative becoming, in the grico text, also who does not intend this language.

DIANA COSTA

Ha conseguito la laurea triennale presso la facoltà di Beni Culturali dell'Università del Salento. Si specializza nel corso di Discipline Teatrali presso il Dipartimento di Arte Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna con una tesi in Teorie e Culture della Rappresentazione. È tra i fondatori del gruppo Amethéa 24°/7° che si occupa di ricerca attoriale e teatrale, in particolar modo attraverso lo studio della Commedia dell'Arte. Attualmente è stagista presso il Teatro Comunale A. Testoni di Casalecchio di Reno.



ARTICOLO

Puntualizzazioni sulla maschera dell'Issohadore

di Mario Dessolis

Il saggio *Storia, analisi e valutazione sui mamuthones - parte prima*, a firma di Franco Sale (<http://antropologiaeteatro.cib.unibo.it>), necessita di chiarificazioni e puntualizzazioni.

Nel portale culturale www.mamoiada.org vi è una sezione (*Mamuthones e Issohadores*) dove è pubblicato tutto ciò che si è trovato (e si troverà, di una certa importanza naturalmente) sopra le maschere e i carnevali della Sardegna ed in particolare sulla nostra affascinante manifestazione (tra gli altri anche il saggio del prof. Azzaroni *La Maschera in occidente e in oriente*, del 2008), oltre a testi dal carattere puramente descrittivo. Si tratta di materiale ampiamente apprezzato e consultato da studiosi, ricercatori, etnologi, docenti di varie discipline (che spesso ci hanno inviato spontaneamente i loro saggi), nonché da studenti universitari che hanno fatto e stanno preparando tesi di laurea in proposito. Nelle *Note etnografiche* presenti nel sito stesso, poste come introduzione a tutti i saggi pubblicati, vi è una tranquilla esposizione delle modalità scelte dall'Associazione Pro Loco per i vari recuperi e ripristini riguardanti le nostre maschere e il costume tradizionale, evidenziando la nostra assoluta buona fede e la nobiltà degli intenti.

Vediamo di puntualizzare alcune cose scendendo, malvolentieri, a toccare argomenti che non avremmo voluto vedere esposti su una rivista come questa, ma lo scritto di Franco Sale ci ha trattato in maniera subdola, meschina, a tratti volgare.

Una cosa è un'opinione, una tesi pur solamente ipotetica in tutto, senza supporti scientifici se non l'intuito, la passione e i personali sentimenti indescrivibili nel sentirsi partecipe della manifestazione; una cosa sono gratuite accuse e buttare del fango addosso a singoli e a gloriose istituzioni.

Si accusano tanto singole persone quanto l'intera Associazione Pro Loco di aver orchestrato un falso culturale ai danni delle nostre tradizioni, inventando, si dice, la maschera dell'*issohadore* per "questioni di mercanzia turistica", di "primeggiamenti", "annebbiando antichi e severi valori, imponendo il falso, devastando e sradicando le proprie origini [...] un

tentativo prepotente di invasione culturale”. E quindi qualcuno indossa i panni dell’estremo paladino contro i biechi dissacratori, “obbligato a proteggere le tradizioni affinché la saggezza si incunei nelle persone per riacquistare quel valore culturale [...] e si riprenda il cammino di tutela delle nostre origini [...]” (sic!), seguono altre perle.

Nella sua quasi quarantennale vita pubblica, la Pro Loco, tra le altre cose, è sempre stata attenta nel tutelare l’enorme patrimonio culturale del paese, esortando continuamente la popolazione al mantenimento dei nostri buoni usi e costumi che la modernità e altri stimoli esterni minano in continuazione. Il sodalizio ha avuto il merito, con tutti i suoi limiti, di aver perseverato nello scopo sino al ripristino di costumanze trascurate: bisogna dire che la popolazione ha infatti maturato il senso della propria identità, recuperando in pieno manifestazioni di aggregazione sociale che hanno corso il rischio di sparire, come la festa di Sant’Antonio Abate. Ha saputo individuare ed eliminare le estranee sovrapposizioni che attraverso il clima trasgressivo del carnevale stavano contagiando il vestiario delle maschere tradizionali (sebbene non si fosse sprovveduti sino a quel punto!). Per la verità, già molto prima del ricambio generazionale dei membri di *mamuthones* e *issohadores* (primi anni Settanta), si è potuto notare un sempre maggiore lassismo nell’abbigliamento e nell’uso dei particolari, con una tendenza maggiore alla sovrapposizione e allo stravolgimento della tradizione. Lo testimoniano diverse fotografie di esibizioni risalenti agli anni ’50-’60, dove nessun *mamuthone* indossa le pelli, ed altre ancora dove nessuno porta la maschera (né in viso, né tenuta in mano). Era invece sempre più frequente l’impiego di accessori inopportuni – sia per forma che per fattura – per quanto riguarda scarpe, giacche, pantaloni, cappelli, camicie, nonché l’uso di capi di vestiario logori e sudici per trascuratezza del partecipante, e non perché quelle miserie facessero parte della rappresentazione. L’abbigliamento di entrambe le figure rispecchia infatti una certa nobiltà e pulizia d’aspetto, e così deve essere conservato. Onore va dato al merito delle generazioni dei giovani degli anni ’70 e ’80, che hanno riportato agli antichi splendori (pur con qualche pecca) tutto ciò che riguarda questa esclusiva esibizione e il portamento da assumere durante parata, consapevoli, forse per una “tara” genetica, del peso e del significato storico-culturale della manifestazione.

Dagli anziani venimmo man mano a sapere di parti del vestiario ed elementi dimenticati, come pantaloni e *cartzas* (ghette) bianchi e *visera* (maschera) bianca dell'*issohadore*.

Prima tappa (fine anni '70): decidemmo di ripristinare i calzoni bianchi. Operazione fatta con coscienza e serenità, sebbene fosse una componente dell'abbigliamento mai conosciuta da noi giovani di allora, in virtù del fatto che sono stati gli stessi protagonisti della parata (alcuni ancora viventi) a dirci della tradizionalità di quel capo di vestiario ormai andato in disuso (così come per la maschera). L'abbigliamento dell'*issohadore*, comunque, non è stato ripristinato in tutto come era veramente (almeno stando alla testimonianza orale dei vecchi *issohadores* e di altri anziani, acuti osservatori): diciamo che è stato adottato un abbigliamento "simile". Il tipico costume da *issohadore* (chiamato dagli anziani *beste 'e turcu* - vestito da turco) era come quello che si vede nelle succitate *Note etnografiche*, in particolare nella foto pubblicata nel 1957 ma realizzata senz'altro negli anni '40.

Nello scritto del Sale posto in questione, qualcuno è stato definito un dissacratore, per aver "falsificato" il testo del Marchi "furbescamente" in modo tale da avvalorare la tesi della maschera bianca. Il responsabile ha recitato il *mea culpa* appena resosi conto dell'inghippo. Inizialmente si credeva fosse un errore da "copia-incolla", invece è uno scritto riportato in quella maniera da prima del diffondersi del computer nel mondo. È stata una "modifica" fatta inconsapevolmente, in buona fede (insieme ad altre piccole diversificazioni), ricopiando il testo originale. Purtroppo le fotocopie, eseguite a centinaia, sono state distribuite a visitatori e turisti e spedite ai siti culturali di mezzo mondo e a chiunque ne facesse richiesta. Volete che un saggio pubblicato nel 1951, considerato l'abc degli studi del settore, a disposizione e consultabile da tutti, lo andiamo ad "aggiustare" perché vogliamo "creare" una novità? Da cretini ignoranti! Il responsabile ha chiesto venia, il "danno" maggiore è stato nei confronti della nostra Associazione (ha chiesto scusa doverosamente non costretto dalla "scoperta furbesca falsificazione").

A nulla è valso scrivere espressamente, in un loro sito sulle maschere, che quella frase sbagliata è presente da tempi non sospetti, possiamo tranquillamente dimostrare sin dagli anni '70, da quando cioè da fotocopie scolorite del trattato del Marchi decidemmo di ricopiarle per farne un fascioletto da distribuire. Per ultimo diciamo che dopo lunghi decenni di dedizione nel sociale a

Mamoiada e per Mamoiada con amore, componenti e amanti di questa splendida tradizione, a che scopo l'avremmo fatto? Per avallare l'invenzione di una tradizione? Per protagonismo? (Protagonismo di che, se erano ancora vivi l'autore del saggio e tutti gli elementi della vecchia guardia, coloro i quali ci hanno rivelato diversi usi e costumi e che ci potevano "sbugiardare"?). Nonostante l'esauriente spiegazione e datazione del fatto si continua comunque a cavalcare una tigre stanca, ma è venuta l'ora di "disarcionare" chiunque, e chiunque sia dotato di onestà intellettuale sarà in grado di valutare ciò che ora esponiamo.

Franco Sale ha detto sempre, in lettere private e in varie adunanze agli elementi del suo gruppo (che, per la maggior parte, all'epoca del ripristino non erano ancora nati) che l'origine, la genesi della maschera dell'*issohadore*, è stata precisamente l'anno 1957, quando, a suo dire, il capo carismatico Costantino Atzeni ha permesso ad un elemento di usarla per i motivi che espone nella prima parte del suo scritto. Aggiunge però che *tziu Atzeni*, Paolo Mercuriu e altri vecchi avrebbero detto a quell'individuo "leva la maschera perché non fa parte della nostra tradizione". Dovremmo credergli? Sono scomparsi da tempo, però lui non crede alle cose dette dal vecchio Paolo Mercuriu e dall'etnologo Marchi (l'ultima riportata sempre nelle già citate *Note etnografiche*).

È certo che, sia i singoli dirigenti – vecchi e nuovi – che l'intera Associazione Pro Loco, abbiamo una pessima reputazione in paese, siamo conosciuti e considerati come dissacratori di tradizioni, grandi bugiardi e nemici del popolo! È proprio come dice il Sale, il paese di Mamoiada sa davvero chi ha scombuscolato le cose ed inasprito il dialogofra associazioni culturali e turistiche per un lungo periodo. Sa con precisione cause e causanti dei malumori che ci sono stati.

Dunque è dal 1957 che è partito tutto? Assolutamente no!

Prima cosa va chiarito subito il fatto che nessun vecchio *issohadore* avalla questo episodio "chiave" come l'origine dell'introduzione ex novo della maschera chiara.

Passiamo ora alla demolizione scientifica del pilastro su cui poggia la teoria del Sale. Intanto è vero il contrario, proprio da quel periodo in poi vi fu una maggiore sorveglianza delle forze dell'ordine per il rispetto del divieto totale di mascheramenti facciali. Man mano si abbandonò quasi del tutto l'uso della maschera da parte dell'*issohadore*, e ciò è testimoniato tutt'oggi da Francesco

Canu (vivo e vegeto, lucidissimo ottant'ottemne), ex *issohadore*. Ma, come al solito, carnevale è trasgressione in tutto, e almeno qualche *mamuthone* – nel solo passaggio in piazza – si copriva il volto con la *visera* nera avvicinandola al viso con la mano. E, “disobbedendo”, dagli anni '60 in poi, solo Francesco Canu alternava le esibizioni da *issohadore*, con e senza maschera, sino a oltre la metà degli anni '70. All'*issohadore* era (ed è) pressoché impossibile tenere la maschera in mano poiché la manovrabilità della fune richiede ambo le mani.

Nell'intervista video a Giovanni Mastinu (classe 1906), *issohadore* guida del gruppo, con tono forte e dito indice alzato (atteggiamento che equivale, nella gestualità dei nostri vecchi, ad una affermazione perentoria) dice che la maschera la indossavano tutti alla prima uscita, poi la si toglieva. (“la prima uscita” significava l'esibizione all'interno del paese dove si visitavano solo le case dei componenti del gruppo). Poi al passaggio “pubblico” nella via principale, come detto, quasi nessuno degli *issohadores* la portava, molto spesso nemmeno i *mamuthones*. Però, nelle primissime uscite ufficiali della storia del gruppo fuori dal paese, gli *issohadores* la indossarono (filmati Esit del 1955, riferimento *Cavalcata Sarda - Sassari* e foto dell'esibizione a Cagliari del 1956, organizzata dal signor Tonino Angioj).

Ma c'è una testimonianza filmata ancora precedente che noi abbiamo sempre ricondotto (fino a poco tempo fa) al periodo tra il 1951 e il 1953, e che alcuni si sono ostinati con arroganza a datare 1957. Il documento non ha data ufficiale né “numero di ingresso”, come procedura scientifica vorrebbe, ma elementi indiscutibili ci hanno consentito di datare con certezza il filmato, centrando in pieno il periodo presunto da noi in maniera semplice e, come spesso accade per i reperti del genere, con fatti e testimonianze obiettive, da gente ancora in vita.

Perché il Sale si ostina con la data del 1957? Vista la veemenza con cui da tempo ripete la tiritera possiamo pensare che l'interesse sia far tornare i conti con una personale e, questa sì, inventata genesi e non essere costretto a chiedere scusa per il gran polverone sollevato chissà a quale scopo. Vediamo i tanti elementi che sono stati utili: primo, anche volendo, non si può dare 13 anni al ambinetto down che si esibisce con i grandi (il caro Gigi Lai, classe 1944), ma l'evidenza lo fa ragionevolmente inquadrare in 8 (otto) anni di età al massimo (in merito, siamo stati confortati dal parere della madre del piccolo, che non ha datato con precisione ma ha

escluso i 13 anni). Inoltre la datazione da noi presunta è confermata da varie persone viventi che, al tempo ragazzini, si vedono chiaramente nel filmato. *Dulcis in fundo* per escludere matematicamente la datazione 1957 vi sono dei particolari importanti e irrimovibili: nel filmato si intravedono la piazza centrale principale di Mamoiada, Santa Croce, e il Corso Vittorio Emanuele II non ancora asfaltati; il manto stradale, in quei tratti, secondo un addetto ai lavori di allora, è stato realizzato nell'estate del 1956. Un'altra verità assiomatica è quella della signora Riccarda M., residente da parecchi decenni a Nuoro, che è la ragazza del filmato alla finestra presa con *sa soha* (la fune) da un *issohadore*. La signora afferma con estrema sicurezza che lei aveva 18 anni all'epoca. Riccarda M. è del 1934, tirando le somme arriviamo al 1952... come volevasi dimostrare.

Tutti i vecchi *issohadores*, intervistati nei posti di residenza, confermano l'uso della maschera e non è un "periodo d'uso trasgressivo", come affermano alcuni. "Prove" testimoniate ne abbiamo diverse, alcune però sono più significative e hanno quel valore scientifico che richiede il caso, come quella del vecchio *issohadore* Francesco Canu, che "osservava da ragazzino la vestizione nel cortile di casa sua e notava gli *issohadores* con la maschera". Un ragazzino del 1923, a quei tempi, ci riporta quindi agli anni 1937-40. Altra precisa testimonianza dello stesso periodo l'abbiamo da un diretto protagonista, un *issohadore* che si è esibito sino al 1939, data della sua emigrazione in Australia. Si tratta di Giovanni Maria Gregu (noto *Minnia*, classe 1919) rientrato a Mamoiada nel 2006 (dopo quasi settant'anni di assenza). In una intervista videoregistrata (e articolo nel giornale del 26 luglio 2006) dice testualmente con tranquillità e senza esitazioni: "[...] la maschera l'avevamo eccome! Piuttosto si sudava tanto e spesso la toglievamo [...]. Io non l'avevo mia personale, me la prestavano [...]" *Minnia* Gregu spiega che la maschera gli veniva data dal padre di Sebastiano Crisponi (un altro *issohadore* componente del "gruppo storico" dal quale abbiamo ereditato la tradizione, diciamo) e dai suoi zii.

Ma andiamo ancora oltre, molto oltre.

Vi è un'altra importante testimonianza registrata, quella dell'allora novantaquattrenne Rita Beccone (classe 1912). L'arzilla signora, memoria storica del paese, limpida, precisa anche nelle altre interviste circa il costume tradizionale e altre usanze, ricorda un fatto di quando lei, ancora bambina, venne presa amorevolmente al laccio da un *issohadore*. Lei non lo riconobbe perché

aveva la maschera in viso, spiega nel video, fu la madre a dirle che era stato suo padrino (Giuseppe Moro, noto *Zoseppeddu* che vediamo in foto nelle *Note*, senza maschera). Con questa testimonianza siamo addirittura negli anni '10-'20.

Cosa significa questo? Intanto che la "genesì" del 1957 (e degli anni '50 in genere) diventa una cosa campata in aria; ma la cosa importante è che conferma la continuità nel tempo del mascheramento anche da parte dell'*Issohadore*. E la continuità (nel tempo) è sinonimo di tradizionalità, anche se l'uso non è stato sempre costante.

Quello che personalmente ci ha più convinto dell'uso tradizionale della maschera in questione è la considerazione di uno studioso, condivisa da valenti etnologi esperti del settore e da chi mastica un po' di antropologia teatrale, ossia quella che sarebbe un'anomalia che gli *issohadores* non portino una maschera in viso, perché "non esiste manifestazione al mondo di questa portata, finita chissà quando nel carnevale, dove gli 'attori' abbiano la faccia scoperta [...] minimo se la impiasticciavano" (e quando la nostra manifestazione è finita nella banalità del carnevale non ci è dato sapere per ora).

Una logica disarmante! Serve altro? Considerazioni da fare? Nessuna, se non quella di attendere doverose scuse da chi di dovere alla Pro Loco, ai singoli responsabili e al paese intero. (Tutti possiamo sbagliare e, nonostante ciò, vogliamo credere in buona fede).

La nostra Associazione è stata accusata (sempre da una ristrettissima cerchia dei consoci del Sale) di aver "inventato" anche altri capi di abbigliamento, tipo il fazzoletto chiaro del costume tradizionale femminile. Anche qui il recupero è stato fatto dietro segnalazione delle donne anziane, confortato, solo in seguito, dal ritrovamento di foto, dipinti e stampe dell'800.

Per quanto riguarda il responsabile culturale della Pro Loco che si sarebbe recato a casa di un demologo "[...] proponendo di scrivere (a pagamento) una relazione in cui risultasse la dichiarazione dell'esistenza della maschera bianca dell'*issohadore* anche negli anni passati [...]" non sapremmo dire chi sia, ma altri responsabili culturali, al di fuori di quelli nominati ufficialmente, la Pro Loco non ne ha avuti (vorremmo saperne di più e se ci daranno, anche in forma privata, nomi, cognomi e altri elementi, ne saremo felici e grati). Di certo sappiamo che il signor Sale, autore delle fandonie da p. 5 a p. 11 della prima parte del suo "saggio", si è recato

dalla notissima studiosa di tradizioni popolari, Dolores Turchi (autrice di numerose pubblicazioni), affinché scrivesse qualcosa sulla non tradizionalità della maschera in questione (naturalmente la seria etnologa lo ha messo educatamente “alla porta”).

L’esistenza di poesie e/o scritti che citano e non citano l’*issohadore* con la maschera fa parte, ribadiamo, dell’incostanza dell’uso nel tempo per i motivi specificati, e aggiungiamo che le proibizioni del mascheramento da parte delle forze dell’ordine non hanno riguardato un dato periodo ma, purtroppo, il nostro paese è stato più volte, e in periodi diversi, angustiato e martoriato da lunghe faide. Inoltre, la costruzione della maschera chiara, prettamente opera femminile, e l’impossibilità di tenerla in mano per tutta la durata dell’esibizione hanno contribuito al lento venir meno di questo uso. Non parlano di *issohadores*, di “domatori”, di “guardiani” o di “aguzzini” accompagnatori dei *mamuthones* né Tertulliano (I secolo d.C.) nel suo *De Idolatria* e neppure i vari padri della Chiesa alcuni secoli dopo. Nemmeno negli scritti settecenteschi attribuiti al padre Bonaventura Licheri si cita l’*issohadore*. Non vi è descrizione in nessuno dei paesi visitati allora (e sappiamo che in diversi paesi fin ai primi del Novecento vi erano *issohadores*, “domatori”, “capi branco guidatori” insomma). Dobbiamo pensare che fino a oltre metà Settecento l’*issohadore* non fosse ancora subentrato in mezzo al gruppo degli uomini “imbestiati”? Molto probabile, ma non c’è certezza. È un argomento che ci riserviamo di riprendere ampiamente appena concluse le ricerche negli archivi della Compagnia di Gesù (Gesuiti). Può darsi che si facciano interessanti scoperte.

Intanto, giusto per fare delle valutazioni, consigliamo a chiunque sia appassionato di leggere il saggio dello studioso Mario Cubeddu *Poeti ritrovati, poeti inventati* (sempre nel capitolo apposito del sito) che, con certosa dovizia di elementi scientifici, mette in dubbio le poesie del Licheri. Tralasciamo, infine, di parlare delle testimonianze delle ossa al posto dei campanacci da parte dei nostri vecchi (!) ed altre cosette (giustificati dubbi e perplessità ci assalgono ma per ora c’è troppa carne al fuoco).

Per come siamo amanti delle nostre tradizioni, per come abbiamo lavorato e lavoriamo per il paese non vogliamo essere presi in giro da nessuno (in ogni campo) e non permettiamo che si prenda in giro una istituzione come la Pro Loco e l’intero paese. D'altronde se avessimo

trovato elementi contrari validi, convincenti, indubitabili, non avremmo esitato a rivedere il tutto e a sostenere il contrario.

È proprio vero però che il tempo, l'onestà intellettuale e nient'altro, sono stati galantuomini nei nostri confronti.

Diamo atto al Sale per l'insicurezza del modello di maschera. La cosa deve essere esaminata attentamente: c'è chi dice che era come quella *de santu* o *de santa* (non sapremmo chiarire la differenza dei nomi), c'è chi dice che era semplicemente bianca, pulita, limpida, come la portano oggi, chi la ricorda con le gote rosee, altri con baffetti e barba, altri con un alone nero in corrispondenza degli occhi. Discutiamo su com'era questa maschera, centriamo bene le fattezze e siamo d'accordo, ma quello che è certo è il fatto che anche gli *issohadores* coprivano il volto e non una forzata introduzione da parte della gloriosa Pro Loco locale a seguito di un episodio trasgressivo del 1957. La sorella di *Minnia Gregu*, Annarosa (1913), spiega in una lunga intervista che le maschere *de santu* (o *de santa*) erano chiaramente due, ben diversificate: una per l'uomo e una per la donna. La quasi centenaria Mariantonina Muggittu descrive come veniva realizzata questa delicata *visera*: costruita dalle donne usando bianco d'uova, carta o stoffa, della cera, insomma materiale degradabile. Forse è per questo motivo che non ci sono stati ritrovamenti di quel tipo, ma solo un paio di modelli in legno.

Che qualcuno ricordi non è stato ritrovato nemmeno un esemplare di maschere di *mamuthone* in sughero (come pare fossero usate tradizionalmente). Diverse testimonianze affermano poi che per un periodo le maschere chiare per *issohadores*, usate all'occorrenza anche da donne e cavalieri, venivano importate non si sa precisamente da dove e vendute in un piccolo emporio del paese.

La noncuranza e trascuratezza di ogni cosa che riguarda il gruppo dei *mamuthones* e *issohadores* a quei tempi si spiega nell'indifferenza della quasi totalità della popolazione (anche se era gradita e attesa la loro uscita), poiché il termine *mamuthone* era sempre usato come invettiva, una parola indirizzata per offendere, deridere, oltraggiare.

Con la stessa cura e serietà dovremo discutere di com'era veramente l'antico abbigliamento dell'*issohadore* (chiamato *beste 'e turcu*) specialmente il corpetto, le ghette e, soprattutto, lo



sciale: come lo portano oggi è una trasformazione arbitraria, modificato e standardizzato dagli anni '70 in poi. Del vero "vestito da turco" (con probabilità adottato anche a Mamoiada) ne dà descrizione il Nobel Grazia Deledda nel libro *Tradizioni Popolari di Nuoro* (vedi sempre *Note etnografiche*). Descrizione molto simile è riportata da R. Marchi nel 1951.

Sono in tanti gli anziani/e del paese che non ricordano la maschera sul volto degli *issohadores*, probabilmente la maggioranza; sono tanti a non ricordare molti elementi del costume tradizionale; come sono molte le parole del nostro lessico dimenticate e perse nel giro di pochi decenni. Il gruppo *mamuthones* e *issohadores* aveva, in tempi passati, quasi delle caratteristiche "settarie" e quindi il riscontro attendibile su usanze e costumi lo si trova solo fra gli adepti e le testimonianze oggettive, e ci pare ovvio, perché, in definitiva: a chi dobbiamo credere, a chi data l'uso della maschera dal 1957 in poi o alle testimonianza dei nostri 'sacerdoti' anziani e precise affermazioni documentate che dimostrano l'uso almeno sin dagli anni '10 dello scorso secolo?

Tutto ciò che l'Associazione ha ripristinato è stato fatto con assoluta convinzione (e la convinzione è la coscienza dell'animo e della mente), umilmente, senza avere la presunzione di detenere assolute verità, ma nello spirito di agire solo nel bene delle tradizioni e del paese intero. Le osservazioni che abbiamo esposto sono ampiamente condivise da tutta l'Amministrazione del sodalizio, dai soci e dagli ex presidenti, dirigenti e responsabili culturali che ci hanno preceduto.

Abstract – IT

Con questo scritto l'Associazione Pro Loco di Mamoiada (Nu) descrive come si è proceduto per il ripristino di alcuni capi dell'abbigliamento delle maschere arcaiche dei Mamuthones e Issohadores, misterioso "rito" finito chissà quando nelle manifestazioni del carnevale, ma che nulla pare abbia a che fare con esso. Vi era la necessità di chiarire e puntualizzare alcune cose in riferimento a quanto detto da Franco Sale in *Storia, analisi e valutazione sui mamuthones - parte prima*.

Nella sua quasi quarantennale vita pubblica la Pro Loco, tra le altre cose, è sempre stata attenta nel tutelare l'enorme patrimonio culturale del paese, esortando continuamente la popolazione al mantenimento dei nostri buoni usi e costumi che la modernità e altri stimoli esterni minano in continuazione. Il sodalizio ha avuto il merito, con tutti i suoi limiti, di aver perseverato nello scopo sino al ripristino di costumanze trascurate: bisogna dire che la popolazione ha infatti maturato il senso della propria identità, recuperando in pieno delle manifestazioni di aggregazione sociale che hanno corso il rischio di sparire. Ha saputo individuare ed eliminare le estranee sovrapposizioni che attraverso il clima trasgressivo del carnevale stavano contagiando il vestiario delle maschere tradizionali.

Abstract – EN

By this work Associazione Pro Loco, Mamoiada (Nuoro, Sardinia, Italy) aims to describe how the restoration of some items from archaic Mamuthones and Issohadores clothing and masks has been proceeded, those being part of a mysterious "ritual" incorporated, who knows when, in Carnival manifestations, but which seems to be not at all related to it. Explaining some matters and defying them precisely with regards to Franco Sale's statements in *Storia, analisi e valutazione sui mamuthones - parte prima* was necessary. During its almost forty-years-long public life Pro Loco, among other matters, has always been mindful in maintaining our fair habits and customs, which modernity and other extrinsic impulses constantly undermine. The fellowship, despite its limits, has the merit of having persisted in its purpose until the restoration of neglected customs and it must to be said that the community has accrued sense of its own identity, fully recovering manifestations of social gathering that were due to vanish. It managed to detect and remove external overlaps through which the transgressive atmosphere of the Carnival was contaminating the features of the traditional masks.

MARIO DESSOLIS

Presidente dell'Associazione Turistica Pro Loco di Mamoiada, è responsabile culturale dell'Associazione e appassionato cultore delle maschere tradizionali mamoiadine.

ARTICOLO

Teatro comunitario in Argentina.

Trasformazione sociale, memoria collettiva e identità

di Giada Russo

Il mio incontro con il Teatro Comunitario è avvenuto a Buenos Aires nell'estate del 2010. La ricerca sul campo si è rivelata imprescindibile per portare avanti lo studio di un fenomeno teatrale assolutamente inedito nel panorama artistico novecentesco. Nella capitale argentina ho conosciuto i luoghi e i testimoni protagonisti di questa esperienza, i quali hanno offerto un supporto fondamentale alla mia indagine, attraverso interviste organizzate, ma anche lunghe conversazioni informali.

Il lavoro che ho svolto a stretto contatto con i processi creativi, ma anche con le pratiche organizzative, le strategie economiche e il sistema di relazioni che sostengono il progetto mi ha permesso di delineare i caratteri fondamentali del fenomeno e di rilevare, accanto agli aspetti strettamente teatrali, gli straordinari risvolti sociologici, che hanno stimolato una più ampia riflessione sul rapporto inscindibile fra arte e società. Da sempre le arti accompagnano i momenti di crisi di una società, e in maniera proporzionale: a maggiori avversità corrispondono maggiori produzioni artistiche. Ma l'arte non si limita a essere uno specchio della realtà, è in grado di trasformarla. Il teatro, per la sua dimensione pubblica e partecipativa, può assolvere pienamente a questa funzione.

Il Teatro Comunitario è esempio emblematico della capacità trasformativa dell'arte: nato nella Buenos Aires degli anni Ottanta, si è confrontato con una società frammentata dalle differenze sociali e ancora scossa dalla dittatura militare. Grazie alla sua capacità di agire attivamente sulla realtà, il Teatro Comunitario ha dimostrato di saper risvegliare la comunità nel suo insieme. I protagonisti della Storia diventano protagonisti della Scena e il bisogno di ricordare viene ricostruito collettivamente. Alla base del processo di lavoro comunitario c'è l'idea che l'arte è un diritto di tutti i cittadini e, al pari della salute, dell'alimentazione e dell'educazione, rappresenta una delle priorità dell'uomo. Gli spettacoli nascono pertanto dalla e per la comunità, autrice e destinataria essa stessa di un lavoro artistico che si sviluppa con l'obiettivo di costruire un significato sociale e politico. Gli

attori coinvolti nel Teatro Comunitario si definiscono *vecinos-actores*, cittadini-attori non professionisti, che attraverso gli spettacoli raccontano la storia del quartiere, i suoi miti, le sue leggende, il valore del lavoro e dell'educazione, i momenti chiave della storia comune, al fine di riscattare la memoria collettiva e l'identità individuale.

Il trauma subito esige un processo di risignificazione del passato nel presente, reso complesso dalle dinamiche di produzione della memoria collettiva che è in ogni caso un'opera di selezione del passato, da studiare anche nei meccanismi di produzione dell'oblio, che si manifestano tanto nelle pratiche esplicite della censura, quanto nelle forme più occulte di manipolazione del pensiero¹. Già nell'Argentina della post-dittatura, molteplici memorie individuali e collettive, contese e ostinate, si sono accavallate alla reticente ricostruzione ufficiale dei fatti.

La memoria ha bisogno di concretizzarsi in prodotti culturali che fungano da strumenti di trasmissione e di riappropriazione del passato, come avviene nel caso del teatro. Il nuovo teatro di Buenos Aires si fa carico degli orrori della dittatura e della necessità di costruire una memoria del dolore. Ma non si tratta di mero realismo: il teatro funziona come luogo dell'altro, nel quale si criticano gli orrori del reale e si fonda uno spazio nuovo, quello del possibile. Il Teatro Comunitario traduce il possibile in utopia: l'obiettivo è quello di ricomporre il tessuto sociale del quartiere di appartenenza e diffondere i valori della solidarietà e della partecipazione, trasformando così l'intera comunità.

Buenos Aires: una città che ricorda

Il mio primo contatto con la capitale argentina è stato caloroso e sorprendente, con una movimentata immersione nel quartiere caratteristico de La Boca, dove ha sede Catalinas Sur, il gruppo fondatore del Teatro Comunitario. Le due organizzatrici della compagnia mi hanno condotta per mano in questo viaggio, offrendomi la possibilità di rovistare tra gli archivi del teatro, di assistere alle prove degli spettacoli e ai numerosi laboratori, ma soprattutto introducendomi in una vera e propria rete di relazioni che ha rappresentato la fonte più ricca per la scoperta e lo studio di questo fenomeno. Oggi esistono numerosissimi gruppi di Teatro Comunitario a Buenos Aires e non

¹ Su questi temi, cfr. in particolare Jan Assmann 1997; Marc Augè 2000; Giovanni Contini 1997; Cristina Demaria 2006; Elena Esposito 2001; Ugo Fabietti, Vincenzo Matera 1999; Maurice Halbwachs 1997; Marzia Rosti 2005/2006.

solo, realtà diversificate e autonome, ognuna foriera di esigenze e priorità differenti. Per cogliere, dal di fuori, i caratteri generali di questo panorama teatrale ricco ed eterogeneo, fondamentale è stato il contributo di studiosi come Marcela Bidegain e Carlo Fos², che hanno fornito alla ricerca di campo il supporto storico e analitico indispensabile.

Nel tempo, la componente sociologica del fenomeno teatrale ha accresciuto la sua valenza, sicché nei gruppi di neoformazione, appaiono ridimensionate le pretese tecniche e organizzative, quindi artistiche; questo è accaduto presso le comunità più povere dove il Teatro Comunitario è stato soprattutto una scelta di recupero e di riscatto. Imprescindibile punto di riferimento per tutte le nuove realtà resta il gruppo Catalinas, che, nella sua evoluzione storica, dagli anni Ottanta fino a oggi, ha incarnato i cambiamenti sociali e politici di un trentennio. Il gruppo affonda le sue radici nel luglio del 1983, l'anno stesso in cui l'Argentina esce dalla dittatura militare, nel quartiere de La Boca, a Buenos Aires, all'interno dell'associazione dei genitori della scuola del barrio, già attiva durante gli anni della dittatura. Alla guida del gruppo fu chiamato il regista uruguayano Adhemar Bianchi, che preferì sin dall'inizio definirsi *entusiasrador*, promotore attivo di una comunità che cercava nel teatro una forma solidale di resistenza e trasformazione sociale. L'impulso dei genitori della scuola coincideva con un clima di effervescenza che cominciava a inondare tutta la vita argentina dopo anni di oscurantismo. Il gruppo comunitario di Catalinas muove i suoi primi passi nel solco della tradizione del teatro popolare: dal teatro greco, al teatro del Siglo de Oro spagnolo, alla Commedia dell'arte italiana, ad ogni forma di teatro che vuole comunicare con le persone comuni. Così Adhemar Bianchi durante un'intervista descrive l'esordio del gruppo:

Desde el principio tuvimos planteos ambiciosos a nivel del concepto de la fiesta, de lo teatral y de lo épico. [...] El teatro clásico siempre tiene algo que ver con el poder, y esto se entiende. Pero también había algunos textos como el de García Lorca de Don Cristóbal y Rosita y era gracioso encontrar a chicos de la Boca recitando por la calle: tengo dos tetitas como dos naranjitas y un culito como un quesito. Tuvimos la suerte de que todo lo que hicimos pensando que iba a ser entendido por la gente, gustó³.

² Marcela Bidegain è una studiosa argentina, ricercatrice nel settore umanistico e specificatamente teatrale, autrice di due importanti testi sul teatro comunitario (Bidegain 2007; Bidegain, Marinetti, Quain 2008); Carlo Fos è uno studioso e ricercatore argentino, esperto del fenomeno dell'anarchismo fra Italia e Argentina.

³ Sin dall'inizio avevamo progetti ambiziosi a livello del concetto di festa, di teatro e di epica [...] Il teatro classico ha

Fin dall'inizio il Grupo de Teatro Catalinas Sur (originariamente Grupo de teatro al aire libre Catalinas Sur) mette in scena spettacoli con un gran numero di partecipanti, fino a 90-120, appartenenti a quattro generazioni del quartiere, accomunati dai valori della giustizia sociale e della solidarietà, e usa i linguaggi del teatro, del canto, della musica dal vivo, del ballo e dei pupazzi. Catalinas Sur elegge la piazza a spazio privilegiato per le sue rappresentazioni, trasformando così la strada da luogo di paura e di pericolo, quale era durante il terrore di Stato, a luogo di incontro e condivisione. Il recupero dello spazio pubblico diventa un atto politico di chi si schiera dalla parte dell'arte, della creatività e della partecipazione, contro un potere che relega tra le mura di casa, di fronte alla televisione, in solitudine. Non è un caso dunque che anche le Madres de Plaza de Mayo, la comunità di donne che dagli anni della dittatura fino a oggi lotta per la memoria dei propri figli "scomparsi", scelga la piazza come luogo di incontro per eccellenza:

Mucha gente se pregunta porqué habiendo otros organismos las madres fuimos a la Plaza, y porqué nos sentimos tan bien en la Plaza. [...] En la Plaza éramos todas iguales, a todas nos habian llevado los hijos, a todas nos pasaba lo mismo, habíamos ido a los mismos lugares. Por eso es que la Plaza agrupó, por eso es que la Plaza consolidó⁴.

Ancora oggi, percorrendo le strade di Buenos Aires, è possibile ritrovare tracce del ricordo della dittatura e dei suoi crimini. Le piazze della città sono testimoni di un rito interminabile: accanto alla marcia silenziosa delle Madres, che ogni giovedì col fazzoletto bianco sul capo scelgono di manifestare la loro indignazione, il Teatro Comunitario sceglie la festa, il convivio. La ricerca sul campo mi ha dato la possibilità di attraversare le strade di una Buenos Aires che ricorda, di sperimentare quello che di straordinario il teatro può offrire a una comunità. Oggi posso raccontare questa esperienza grazie alle voci e alle storie di artisti come Adhemar Bianchi e Ricardo Talento,

sempre a che vedere con il potere. Però ci sono anche testi come quelli di García Lorca de Don Cristóbal e Rosita ed era divertente incontrare i ragazzi della Boca e recitare: ho due seni che sembrano due arance e un sedere come un formaggino. Abbiamo avuto la fortuna che tutto quello che facevamo per la gente, piaceva. (Cfr. www.catalinasur.com.ar Sito ufficiale della compagnia).

⁴ Molta gente si chiede perché noi Madri abbiamo scelto la piazza e perché ci stiamo così bene. [...] Nella piazza eravamo tutte uguali, a tutte noi avevano sottratto i figli, a tutte era accaduta la stessa disgrazia, eravamo state tutte negli stessi luoghi. La piazza ci vide unite, ci consolidò come gruppo (Cfr. www.madres.org. Sito ufficiale delle Madres).

co-fondatore del Teatro Comunitario, e di tutti i testimoni della realtà attuale argentina che ho conosciuto durante il mio soggiorno: dai *vecinos-actores* agli abitanti di Buenos Aires incontrati a Plaza de Mayo come sui mezzi di trasporto o nei luoghi di ritrovo della socialità quotidiana.

Come afferma il filosofo Tzvetan Todorov: “Il buon uso della memoria è quello che serve a una causa giusta, non quello che si accontenta di riprodurre il passato” (Todorov 2000); i fatti del passato si possono leggere in due modi differenti, in maniera letterale o esemplare. Nel primo caso si tratta di un tipo di memoria feticista che considera il passato insuperabile e sacro; la memoria esemplare, invece, fa in modo che il passato si converta in principio di azione per il presente, è una memoria che rompe i miti, desacralizza gli eroi, denuncia le ingiustizie, critica i poteri e i valori consacrati. È proprio così che Buenos Aires ha imparato a ricordare.

“Una società dentro l'altra”: metodo di lavoro e tematiche del Teatro Comunitario

L'incontro diretto con la realtà del Teatro Comunitario argentino mi ha permesso di ricostruirne a posteriori le motivazioni profonde, i principi fondanti, gli obiettivi e le dinamiche di gruppo. Far parte di un gruppo di Teatro Comunitario significa entrare dentro una microsocietà con tutti i diritti e i doveri che ciò comporta, quindi rinunciare al proprio individualismo, lavorare in collettività, avere attenzione verso l'altro e condividere tutto. La comunità teatrale mi ha accolta sin dall'inizio come parte di questa grande famiglia, dove ognuno è elemento indispensabile dell'ingranaggio teatrale complessivo. Insieme, si costruiscono storie vere o inventate dove molto forte è l'aspetto popolare, perché è il popolo stesso che parla al popolo; si crea un circolo virtuoso dove soggetto e oggetto coincidono e si aspira al miglioramento, se non dell'umanità intera, delle microrelazioni quotidiane, personali. Sono sempre presenti alcuni generi popolari di antica tradizione come il *sainete*⁵, la *murga*⁶, il *candombe*, l'operetta. È un teatro che recupera la festa come rito e non ama le forme del teatro psicologico. C'è infatti un'attenzione alla coralità del teatro che prende le

⁵ Nel teatro spagnolo classico il *sainete* è, in origine, un breve componimento comico o burlesco in un solo atto che serve da intermezzo negli intervalli tra un atto e l'altro delle grandi pièces. Alla fine del Seicento finisce per sostituirsi all'*entrées*, diventando un componimento autonomo. [...] Il *sainete* fa ricorso alla musica e alla danza. Cfr. Patrice Pavis 1998: 378.

⁶ La *murga* è una forma di teatro di strada, nata in Uruguay agli inizi del XX secolo, all'interno del Carnevale. Con una forte connotazione parodistica e satirica, la *murga* coniuga danza, musica e recitazione. Cfr. in particolare Coco Romero 2006; sito web www.murgalgm.com.

distanze dall'intimismo del dramma introspettivo borghese, sostituendo la voce collettiva del coro alla parola del singolo individuo. Le proposte teatrali dei gruppi comunitari realizzano una contaminazione di forme alla quale concorrono la commedia, la tragedia, il melodramma, ma non il dramma psicologico, dove la coscienza privata prende il sopravvento su quella collettiva. Il Teatro Comunitario dà voce alla coscienza sociale del gruppo e si impegna a renderla pubblica e a trasmetterla agli spettatori. Si tratta di una via originale al teatro epico, che utilizza gli strumenti dell'umorismo e del grottesco, che si prende gioco dei potenti e sostiene le minoranze, e non è mai una mera riproduzione del reale.

Nelle opere comunitarie il soggetto è sempre collettivo, non c'è un protagonista individuale. Nella maggior parte dei casi, infatti, i gruppi di Teatro Comunitario lavorano sui cosiddetti "personaggi in blocco": ogni gruppo di attori rappresenta collettivamente, "in blocco" appunto, una tipologia di personaggi (gli insegnanti, i religiosi, gli immigranti, i disoccupati, i funzionari, etc.). Questo tipo di scelta drammaturgica deriva dal processo creativo che sta dietro a ogni rappresentazione: il coordinatore suddivide gli attori in sottogruppi, ognuno dei quali sviluppa una tematica diversa, attraverso improvvisazioni collettive. A ispirare il lavoro del gruppo sono immagini, foto, oggetti, aneddoti e canzoni popolari sui quali si comincia a creare una drammaturgia. Nella pratica del Teatro Comunitario elementi chiave sono il gioco, l'improvvisazione e il canto comunitario. Quando la fase laboratoriale è conclusa, si passa alle prove vere e proprie dello spettacolo e alla trascrizione del testo, da parte di uno dei membri del gruppo o del direttore stesso. Quando il testo di riferimento è l'opera di un autore conosciuto, esso viene adattato e modificato a seconda delle esigenze del gruppo e del contenuto che si vuole trasmettere. Per quanto si tratti sempre di *vecinos-actores*, non professionisti, il risultato cercato non è mai dilettantesco, ma punta alla qualità del prodotto e alla sua efficacia su chi guarda, da un punto di vista non solo etico ma anche estetico (Mouriño 2010).

Come hanno tenuto a sottolineare Nora Mouriño e Stella Giaquinto, organizzatrici di Catalinas Sur e miei principali punti di riferimento a Buenos Aires, i gruppi comunitari non fanno un'arte povera per poveri. Il fatto che la maggior parte di queste realtà nascano nei quartieri più degradati delle città, con prevalenza di un pubblico di non intenditori, spesso non abituato al teatro, non significa che gli spettacoli siano costruiti in maniera approssimativa: si tratta di persone comuni che si impegnano al

massimo delle loro possibilità e investono energie, tempo e passione nel loro lavoro.

Per questo, spiega Nora Mouriño, amano definirsi amateurs, amanti del teatro: “Somos amateurs, porque nos gusta muchísimo el teatro y queremos que también los espectadores empiezen a entender lo que de bueno el teatro puede darnos”⁷ (Mouriño 2010).

Il Teatro Comunitario non si rifà a un modello né a un metodo teatrale specifico: il teatro si fa, si agisce con un approccio decisamente sperimentale. L'attore professionista è portato a razionalizzare il suo lavoro, a capire perché fa ciò che fa, quali sono gli obiettivi, come raggiungerli. Questo aspetto intellettuale non esiste nella pratica del *vecino-actor*, perché altrimenti egli perderebbe la sua “innocenza”, che è il vero patrimonio del non professionista⁸. È significativa in questo senso l'affermazione di Cunill Cabanellas, ricordata da Ricardo Talento, insieme ad Adhemar Bianchi: “No me lo cuentes, hazlo!”⁹ (Bidegain, Marianetti, Quain 2008: 35).

Un'altra caratteristica interessante del Teatro Comunitario è che gli spettacoli si evolvono nel corso degli anni: ogni rappresentazione si arricchisce di nuovi spunti, offerti spesso anche dall'attualità. Lo spettacolo si va modificando in base alla risposta del pubblico, all'intercambiabilità dei *vecinos-actores*, all'ingresso di nuovi membri nel gruppo. Ogni comunità teatrale vive un continuo rinnovamento. Esempi rappresentativi di questa continua evoluzione degli spettacoli sono le due opere cardine di Catalinas, “Venimos de muy lejos” del 1990 e “El Fulgor Argentino” del 1998, tutt'oggi in cartellone. Dal confronto tra la versione del 2010, a cui ho avuto modo di assistere a Buenos Aires, e le rispettive versioni precedenti fornitemi in cartaceo, sono emerse alcune differenze imposte dal tempo. L'ingresso di nuovi membri, la scoperta di nuovi dettagli, il desiderio e la possibilità di migliorarsi anno dopo anno, la presenza di un pubblico ogni volta diverso, hanno influito nella costruzione dello spettacolo.

⁷ Siamo *amateurs* perché amiamo il teatro e desideriamo che anche gli spettatori comincino a capire quello che di buono il teatro può donarci.

⁸ “L'attore del teatro comunitario, diversamente dall'attore tradizionale, è un attore che non ha perso la sua innocenza” (Talento 2010).

⁹ Non me lo dire, fallo!



Il gruppo Catalinas Sur di fronte al Galpón di Catalinas, in Avenida Perez Galdós, La Boca.

“Venimos de muy lejos” e “El Fulgor Argentino”: storie di identità e memoria

Venimos de muy lejos racconta da una prospettiva del tutto originale la vicenda dell'emigrazione europea in Argentina, attraverso storie, personaggi e immagini al confine tra la realtà e l'immaginazione. È un omaggio agli immigrati europei, un omaggio alla speranza e alla fatica con le quali arrivarono in Argentina, alla loro sofferenza ma anche all'allegria delle loro feste e canzoni. Prima dell'inizio della rappresentazione gli spettatori vengono accolti dagli attori-amici del quartiere e accompagnati al loro posto in platea; un sottofondo di musica tradizionale spagnola e italiana introduce il pubblico nell'atmosfera e nel tema dello spettacolo. I pittoreschi personaggi sono caratterizzati da costumi tipici dell'epoca, ritrovati negli armadi di famiglia, senza però alcuna pretesa storica né antropologica. L'obiettivo è quello di rievocare le voci degli antenati del gruppo, dei nonni e dei bisnonni, cosicché anche il pubblico possa riconoscersi in quei personaggi.

L'immagine allegorica della Repubblica Argentina appare emblematicamente in platea in attesa che arrivino gli emigrati in fuga dalla fame, dalla guerra e dal freddo dell'Europa. In coro si presentano al

pubblico cantando parole di speranza:

Venimos de l'Europa, del hambre, de la guerra, dejamo nostra casa, dejamo nostra tierra, traemo la nostalgia, traemo la alegria, venimo a la Argentina! Queremo laborar! [...] Tenemos la esperanza! Queremo laborar!¹⁰

Sul fondale della scena viene montato un grande telone dipinto che riproduce i due piani della facciata di un antico *conventillo*. Molte volte i *conventillos*, chiamati anche *inquilinos*, erano stati originariamente piccoli hotel caduti in disgrazia oppure case residenziali di famiglie ricche trasferitesi in zone più salubri e più sicure. Il nome deriva dalla parola "convento", probabilmente perché queste strutture ricordavano nella forma i conventi, con la loro disposizione a ferro di cavallo con un patio centrale e abitazioni a due o tre piani che lo cingevano sui tre lati. Gran parte dell'immigrazione italiana che si stabilì a Buenos Aires si installò nella Boca e diede al quartiere un'impronta culturale molto forte.

Oltre al dialetto della regione di provenienza, gli immigrati parlavano il *cocoliche*, un miscuglio di spagnolo e italiano¹¹. Gli uomini lavoravano al porto, scaricavano le navi, lavoravano nei cantieri e costruivano queste grandi abitazioni precarie di lamiera o legno, in cui ogni famiglia disponeva di una stanza e condivideva la cucina e il bagno. Regno indiscusso delle donne, il *conventillo* accoglieva decine di famiglie. Nella Buenos Aires di fine secolo la popolazione aumentò in maniera esponenziale, sia per il gigantesco afflusso di immigrati in cerca di fortuna sia per l'arrivo dalle campagne di *gauchos* in cerca di lavoro. Tutti questi disperati si ammassavano nei *conventillos* in condizioni igieniche precarie, senza fogne, con poca acqua potabile, dividendo spazi ridotti e decadenti e trovandosi spesso nell'impossibilità di poter comunicare in una lingua comprensibile per tutti. Gli abitanti dei quartieri degli immigrati, infatti, provenivano da tutte le parti del mondo, erano per lo più spagnoli, italiani, ebrei o arabi, e ognuno portava la sua cultura, la sua lingua, le sue

¹⁰ Veniamo dall'Europa, dalla fame, dalla guerra, abbiamo lasciato la nostra casa, la nostra terra, portiamo nostalgia, portiamo anche allegria, arriviamo in Argentina! Vogliamo lavorare! [...] Abbiamo la speranza! Vogliamo lavorare! Cfr. libretto dello spettacolo, materiale di sola circolazione interna. Tutti i testi teatrali citati nell'articolo si riferiscono a libretti non pubblicati.

¹¹ Topos letterario costante dell'epoca è quello di una Buenos Aires come città-Babele: si veda, quale paradigma, l'opera del "grottesco criollo" (Discépolo 1925); cfr. in particolare Fontanella de Weinberg 1976: 102-115; Moliner 1975; Cancellieri 1999: 69-84.

abitudini. La solidarietà tra poveri, però, aveva il sopravvento e la diversità culturale diventava terreno fertile per la creazione di una nuova cultura.

Tutto questo viene trasportato magicamente sulla scena, dove gli elementi scenografici contribuiscono a riprodurre la quotidianità di cui vivevano gli immigrati nei *conventillos*, con l'immane lavatoio in legno per lavare i panni e i bambini e il bagno in comune per tutti gli inquilini dell'edificio. Il *conventillo* di Doña Angiulina pian piano si popola di figure pittoresche: Manolo il lattaio, Giovanni l'anarchico, Don Jaime il tedesco, Rebecca la madre disperata perché il figlio vuole sposare una fervente cattolica, Clementina, che arriva con le sue quattro figlie in cerca del marito da tempo partito per l'America, di cui ha perso le tracce. Non mancano gli episodi di scontri e violenze, rappresentati in chiave ironica e grottesca, talvolta con l'uso di pupazzi che stemperano il clima di tensione e ridicolizzano alcune figure: il generale Roca a capo dell'Esercito della Patria in difesa dei principi di "ordine e autorità" e il Presidente degli immigrati fondatore della Repubblica de La Boca. Il *cocoliche* in bocca a questi personaggi accentua l'elemento grottesco; così parla il Presidente:

Generale Roca. Noi siamo xeneixes. Abbiamo arrivati della bella Genova. Hemo encontrado una terra tutta arrasada, pantanosa, puzzolenta. Abbiamo fato tutte le case dove abitamo con nostra propia mano, como el pácaro hornero di questa terra.

Hemo implantato la industria naviera. Abbiamo fato una avanzata de civilizzazione e progresso.

E per eso te dico in dialeto xeneixe: tu sei un gemu! Un uomo senza niente de inteligenze!

(*La Republica de La Boca*, scena 6)

Tra i riferimenti storici, si accenna nello spettacolo all'inondazione del 1940, che arrivò al Parco Lezama e obbligò i cittadini a evacuare le abitazioni.

Con l'ingresso in scena dell'Esercito della Salvezza, il tema dell'inondazione acquista un altro significato. Al ritmo della "marcha del deporte" arrivano in fila i soldati dell'esercito della Salvezza in aiuto alla povera gente, per purificarla dai peccati. Da qui una serie di equivoci portano allo scontro tra i principi religiosi e quelli anarchici. Il curato, simbolo del potere ecclesiastico, tenta di censurare gli eccessi del carnevale, inaugurato dalla murga e dalle percussioni del candombe con l'ingresso di

nuovi personaggi: la Polaca, il Civico e Torubio, la Negra Tomasa e la Turca. Continuano le situazioni grottesche in un perfetto equilibrio tra comico e tragico, sottolineato dal contrappunto musicale. Si passa da un clima di disperazione per le condizioni di povertà cui sono costretti gli immigrati, al ritmo incalzante della lotta e della ribellione, che sfociano infine in una delle scene più esilaranti dello spettacolo: Clementina scopre che il proprietario del *conventillo* è il marito da tempo fuggito in America; la donna tradita si ribella al marito sulle note de “La Donna è mobile”. I Senatori del Governo approvano nel frattempo la Ley de Residencia, con la quale gli inquilini vengono buttati fuori dall'abitazione; il gruppetto, però, addestrato ormai secondo i principi anarchici, reagisce e si ribella. Brandendo le scope e sulle note di “Funiculì-Funiculà” gli immigrati dimostrano di aver imparato a difendere i propri diritti.

Di grande impatto emotivo è la scena finale, in cui gli immigrati lasciano il *conventillo* e partono per nuovi quartieri di residenza: Lanus, Cañuelas, Patagonia. Il vecchio palazzo viene abitato da una nuova generazione di emigranti, provenienti stavolta da altri paesi dell'America Latina. Con la canzone “Venimos de muy lejos” si conclude lo spettacolo in un clima di festa e partecipazione generale:

Venimos de muy lejos con mucho sacrificio
Mangiamo pasta sciuta, dormimo en el pasillo
Faciamo el amore, tenemo molti figli
Traemo la esperanza, queremos lavorar!
Queremo lavorar! Queremo lavorar!
(*Los nuevos inmigrantes*, scena 15).



Attori e spettatori nel momento degli applausi finali di Venimos de muy lejos.

Sullo sfondo il conventillo degli immigrati europei.

“El Fulgor Argentino” debutta più tardi, nel 1998, come spettacolo-festa nel *galpón* di Catalinas. Lo spettacolo ripercorre cento anni di storia argentina, il periodo compreso tra il settembre 1930, anno del colpo di Stato di Uriburu, e il 2030, proiettandosi in un futuro immaginato secondo la visione creativa del gruppo. Le date scelte non sono casuali, ma evidenziano una circolarità nella storia argentina, che collega la povertà degli anni Trenta a quella vissuta dal paese a partire dalla presidenza di Menem negli anni Novanta. José Félix Uriburu è passato alla storia come il primo presidente che è arrivato al potere con le armi, eliminando Yrigoyen, rappresentante dello Stato costituzionale legittimamente eletto. Il golpe del 6 settembre 1930 ha inaugurato un periodo di 13 anni in cui si sono succeduti alla presidenza, grazie a frodi elettorali e ad atti illegittimi, il generale Agustín Pedro Justo, il radicale Roberto Marcelino Ortíz e il conservatore Ramón Castillo. Questa tappa della storia argentina, conosciuta come “la decade infame”, è stata caratterizzata dall’assenza di qualsiasi forma di partecipazione popolare, dalla persecuzione nei confronti dell’opposizione,

dalla tortura verso i 13 detenuti politici e dalla corruzione della classe dirigente.

Il lavoro di Catalinas Sur dichiara una forte solidarietà nei confronti dei partiti democratici e una condanna esplicita verso la dittatura e la repressione subita dal popolo. Lo spettacolo ha inizio nel club sociale e sportivo “El Fulgor Argentino” con i balli del carnevale del 1930, spazio e momento ideali perché le classi popolari trasgrediscano alle regole e, come nel carnevale medievale, possano vivere per qualche giorno in un mondo alla rovescia. Il golpe militare del generale Uriburu interrompe la festa e, da questo momento, il salone da ballo diventa testimone degli episodi successivi della storia argentina. Anche in questo caso, l'intento è ricordare e riscattare la memoria collettiva, senza alcuna pretesa di ricostruzione storica, né di analisi scientifica dei fatti. A ispirare lo spettacolo è stato il film di Ettore Scola *Ballando ballando* (1982), dove, in una sala da ballo della periferia di Parigi, per quasi 50 anni si incontrano ogni sabato piccoli borghesi, commesse, lavoratori. “El Fulgor” riprende l'immagine scolana e la trasferisce nella sala di un teatro, rendendo ancora più concreta e viva l'idea della festa e dell'incontro, che restano elementi costanti nonostante il tragico susseguirsi dei fatti storici.

Il club del *barrio* diventa allegoria del paese intero. Il presentatore Domingo Rotondaro accoglie il pubblico e dà il via ai grandi balli del Carnevale. Uno dopo l'altro fanno il loro ingresso i vari protagonisti, che subito annunciano la matrice popolare dello spettacolo: il pompiere, il maestro di musica, il direttore della scuola e sua moglie, il commerciante, il curato. La distribuzione dei personaggi nello spazio teatrale riproduce la struttura sociale e politica del paese. Ritroviamo gli esponenti della borghesia a presenziare al ballo dai palchetti, con un atteggiamento impassibile al passare del tempo. Al centro della sala i cittadini comuni che non accederanno mai ai palchi. Lo spazio del club tende a riprodurre lo spazio del paese, evidenziando il contrasto tra l'alta posizione sociale dei personaggi e l'immoralità dei loro comportamenti, come l'alcolismo dei politici e la promiscuità del curato. Esilarante l'ingresso dei *murgueros*, “Los Amantes del ananá”, uomini travestiti che mettono alla berlina spregiudicatamente le ipocrisie dei potenti.

Non mancano le caricature dei politici del paese, molti dei quali sono rappresentati da pupazzi di dimensioni umane, disegnati da Omar Gasparini e manipolati dai burattinai del gruppo, con l'intenzione di creare una distanza brechtiana e una oggettivizzazione della storia. Non si tratta di teatro naturalista, perché non cerca l'immedesimazione dello spettatore nei personaggi e nelle

vicende, e neppure di teatro didattico, perché non si preoccupa di educare le coscienze: il pubblico di Catalinas si emoziona di fronte ai momenti più drammatici, ma il più delle volte ride e segue il ritmo incalzante delle canzoni popolari, in un clima di festa sempre predominante.

La prospettiva del gruppo è ottimistica: anche quando la memoria rievoca i momenti più oscuri della storia del paese, lo sguardo è sempre rivolto in avanti con una positività contagiosa. Così si esprime uno dei promotori del gruppo a questo proposito:

Las escenas están trabajadas en contraste, para que se note bien el color de cada una. También se trabaja desde el lugar de la parodia, para no caer en contar una historia en un nivel tragico, triste, porque nosotros tenemos una mirada y una práctica optimista. Estamos haciendo algo, estamos narrando una historia pero para que algo cambie.¹²

(Bidegain, Marianetti, Quain 2008: 106)

Quando ci si avvicina a momenti storici più recenti, per cui le ferite non si sono ancora cicatrizzate, il gruppo predilige la satira, l'ironia della murga, l'umorismo dei pupazzi giganti, le maschere. A raccontare i fatti più lontani nel tempo interviene invece la voce fuori campo di una radio del bar, posta al centro della scena, che trasmette radioteatro e canzoni popolari, pubblicità commerciale e comunicati di propaganda. Tra il comico e il tragico, viene celebrata la morte dell'amata e popolare presidentessa Eva Perón. Numerosi sono gli episodi storici cui si fa riferimento: la rivoluzione del 1955, con cui è deposto Perón; il governo di Aramburu e la fucilazione nel 1956 dei militanti peronisti; la presidenza di Frondizi nel 1958, cui segue l'interinato di José Maria Guido e la presidenza di Arturo Illa; il secondo colpo di Stato, con cui nel 1966 prende il potere il militare Juan Carlos, promotore della cosiddetta "rivoluzione argentina", che inaugura un nuovo modello di stato autoritario e clericale; le sommosse sociali causate dal successivo ristagno politico, tra le quali il *cordobazo* del 1969, rivoluzione popolare che unisce studenti, operai e cittadini in difesa dei diritti umani. Anche questo episodio storico è rievocato con una canzone, dal titolo "Cuartetazo":

La gente salió a la calle porque vio / que tanta malaria y tanta opresión / ya era demasiado para

¹² Le scene sono create in contrasto, affinché risalti il colore di ognuna. Si lavora spesso in maniera parodica, per non raccontare una storia in modo tragico, triste, perché noi abbiamo una prospettiva ottimistica. Stiamo facendo qualcos'altro, stiamo raccontando una storia, però affinché qualcosa cambi.

esta nación / y unidos gritaron no! // Universidades, fábricas y hogares / hombres y mujeres de todas las edades / van a organizar un baile nacional / nada va a quedar igual //. Obreros y estudiantes / unidos codo a codo / y contra la injusticia / tenemos que luchar¹³.

Sui fatti storici si innerva la storia d'amore tra un militante peronista, Juan – allusione allo stesso Perón – e la figlia di una famiglia della più tradizionale oligarchia porteña, Irene. Attraverso la loro vicenda si ripercorrono alcuni momenti della storia argentina: il figlio dei due innamorati diventa un *desaparecido* e Irene, col fazzoletto bianco sul capo, diventa una delle Madres de Plaza de Mayo. Alla storia d'amore, fulcro narrativo per ripercorrere le tappe più significative della vicenda del paese, fa da coro una serie di personaggi emblematici della società argentina (immigrati, funzionari pubblici, commercianti, maestri, bancari, uomini di chiesa, politici, disoccupati, rivoluzionari, pensionati, musicisti).

Ai continui cambiamenti di scena corrispondono mutamenti di costumi: ogni attore interpreta più personaggi, cambiando d'abito da quattro a sette volte, per un totale di circa seicento costumi tra uomini e donne, bambini e anziani. Per i “personaggi in blocco” (militari, immigrati, funzionari, etc.) si utilizza un abbigliamento di base, che può consistere in una camicia bianca e una gonna o pantalone nero, ai quali si aggiungono di volta in volta ulteriori accessori che denotano i cambiamenti di epoca o di personaggio (un fazzoletto bianco in testa o al collo, un grembiule, un manganello, un cappello e così via). Una macchina produttiva e artistica d'eccezione ha lavorato per la realizzazione dello spettacolo. La ricostruzione storica procede di pari passo all'estetica delle differenti epoche. Ogni evento si presenta con segni distintivi peculiari: dall'abbigliamento ai ritmi musicali che si alternano nella sala da ballo (tango, milonga, cumbia, twist, rock, cuartetazo).

Ancora una volta la storia interrompe le danze: è il golpe militare del 1976 del generale Jorge Videla, che instaura una nuova dittatura. Il dramma dell'esilio è raccontato attraverso un epistolario tra genitori e figli:

Exiliato2: Estocolmo, 30 marzo de 1977. Querida vieja como estas, aca todo ben en orden [...]

No aguanto mas, los extraño vieja. Madre: Querido hijo, ya se que es dificil estar tan lejos, pero

¹³ La gente è scesa nelle strade perché ha visto che tanta oppressione e tanta sofferenza erano già troppe per questa nazione e uniti urlarono no! Università, fabbriche e case, uomini e donne di tutte le età vanno a organizzare un ballo nazionale, niente resta uguale. Studenti e operai uniti dobbiamo lottare.

ni se te ocurra volver, acà las cosa estan cada vez peor [...]. Te queremos muchísimo pero por favor no vuelvas¹⁴.

La radio annuncia il Campionato mondiale di calcio del 1978 e la sconfitta nella guerra delle Falkland nel 1982. Con una canzone viene celebrata la fine della dittatura e l'inizio della democrazia con la presidenza di Alfonsín. Si susseguono le vicende del governo Menem con la sua politica di globalizzazione e neoliberismo, la presidenza di De La Rúa con la repressione poliziesca, le manifestazioni popolari, i sette giorni di Rodríguez Saà, la presidenza di Duhalde e la protesta popolare per la fame e la disperazione. Si arriva alle nuove elezioni e al ballottaggio tra Kirchner e Menem con il trionfo di Kirchner. La scena finale è ambientata nel 2030 e ha per protagonisti un gruppo di sopravvissuti alla “pandemia della globalizzazione”, che ha invaso il paese e il mondo intero. Trascinando traballanti costumi di latta arrugginita e rifiuti, gli extraterrestri risparmiati all'ecatombe cadono improvvisamente dal tetto del teatro e irrompono al centro della scena al ritmo di suoni e musica da fantascienza, per cantare agli spettatori la Canción Final, una sorta di manifesto ideale del gruppo Catalinas:

No tengan miedo, estamos vivos! / Es el 2030 / Todo ha cambiado por estos días /
Les contaremos lo que pasó. [...] Y ustedes no/ no se enteraron de que todo reventó / porque
estuvieron aquí dentro el galpón / en la función, mirando El Fulgor. // Y por favor que nadie diga
la utopia se murió. [...] Y si logramos conmovier su corazón / nuestra utopia ya se cumplió. [...] //
Con la memoria, la esperanza resistirá¹⁵.

Questo è il momento in cui esplodono gli applausi del pubblico e “El Fulgor Argentino” risorge alla luce di una possibile speranza. È il momento in cui il teatro recupera il suo vero significato. La speranza e la resistenza del gruppo risiedono nell'affermazione dell'utopia, nel risarcimento della memoria collettiva e nel rafforzamento dei legami di solidarietà. “El Fulgor Argentino” è, secondo

¹⁴ Esiliato2: Stoccolma, 30 marzo 1977. Cara madre, come stai? Qui tutto in ordine. [...] Non resisto più, mi mancate. Madre: caro figlio, so che è difficile stare così tanto lontano, però non puoi tornare, le cose qui peggiorano ogni giorno di più. Ci manchi, però non tornare.

¹⁵ Non abbiate paura, siamo vivi! È il 2030, tutto è cambiato, vi racconteremo quello che è accaduto. [...] E voi non vi siete resi conto che tutto è esploso, perché stavate qui dentro il teatro a guardare lo spettacolo El Fulgor. E per favore nessuno dica che l'utopia è morta. [...] Se riusciamo a commuovere i vostri cuori la nostra utopia già si è realizzata. [...] Con la memoria, la speranza resisterà.

Bianchi, “un espectáculo de sensaciones que, sin pretensiones de vanguardia, junta lo ideológico y lo político con lo artístico”¹⁶ (Proaño Gomez 2007: 203).



Nora Mouriño e Martín Otaño, protagonisti del Fulgor.



Alfredo Iriarte balla il tango con un pupazzo nel Fulgor.

¹⁶ Uno spettacolo di emozioni, che, senza la pretesa di essere d'avanguardia, unisce l'ideologico e il politico con l'artistico.



Anziani, bambini, adulti festeggiano El Fulgor.

I copioni teatrali di tutti gli spettacoli, come i testi musicali, nascono da elaborazioni collettive, e lo stesso vale per i costumi e la scenografia: il concetto di proprietà privata che impronta le relazioni umane nella nostra società, all'interno dei gruppi comunitari scompare. Si crea "una società dentro l'altra" (Proaño Gomez 2007: 165), un microcosmo che si oppone al sistema di comunicazione globale. A proposito dell'importanza del lavoro collettivo, così si esprime Ricardo Talento:

Que 80 personas se reúnan para maquillarse y cambiarse juntos en la ciudad de Buenos Aires de hoy es un hecho revolucionario. Que entre todos armen un escenario, una escenografía y que lo hagan con espíritu amateur en este mundo material y individualista es profundamente transformador¹⁷ (Talento 2010).

La trasformazione comincerà prima nel singolo individuo e nel gruppo, per diffondersi nelle rispettive famiglie, nel lavoro e nella vita quotidiana e, a partire da qui, nell'intera comunità.

All'interno dei gruppi di Teatro Comunitario c'è chi si avvicina con l'intenzione di diventare un attore professionista e ben presto entra in una scuola di teatro, c'è chi, attivo politicamente, si avvicina

¹⁷ Che ottanta persone si riuniscano per truccarsi e cambiarsi insieme nella Buenos Aires di oggi è un fatto rivoluzionario. Che insieme costruiscano uno spettacolo, una scenografia e che lo facciano con spirito amateurs in questo mondo materiale e individualista è profondamente trasformatore.

individuando nel teatro un mezzo per portare avanti i propri obiettivi, infine c'è chi partecipa solo occasionalmente, chi va e viene, chi si presenta un giorno e poi scompare e chi partecipa solo per passare il tempo. Così Adhemar Bianchi commenta al riguardo: “La gran mayoría viene porque está solo y no sabes que hacer. Ése no es un mal camino, porque quiere decir que algo les falta que pueden encontrar acá”¹⁸ (Bianchi 2010).

Il Teatro Comunitario è stato ed è in grado di creare una comunità, dove il patrimonio di cultura e memoria del singolo si collettivizza nello spettacolo e si converte in patrimonio del gruppo. Il teatro agisce come un “archeologo creativo” (Proaño Gomez 2007: 165), che scava nelle memorie individuali e collettive senza pretendere di ricavarne una verità eterna e univoca. La musica e il canto sono di fondamentale importanza nel Teatro Comunitario perché rimandano all'idea di collettività e di totalità. Le canzoni si fissano nella mente dello spettatore, che quasi sempre esce dal teatro canticchiando i ritornelli. La maggior parte dei gruppi comunitari utilizza melodie di base conosciute che quindi risuonano nella memoria delle persone, altri invece creano musiche e testi originali (Domínguez 2010). Come nel teatro greco, nel Teatro Comunitario il coro ha la funzione di commentare ed esprimere le opinioni dei cittadini. È il coro a dare potenza alle opere, a sensibilizzare il pubblico, a orchestrare la struttura delle scene. Infatti la musica è sempre concepita e costruita di pari passo con la scrittura drammaturgica e la storia si riversa inevitabilmente nella drammaturgia musicale. Gli strumenti musicali possono essere di qualunque tipo, anche strumenti non convenzionali, come il pedale di una macchina da cucire che produce un rumore continuo e diventa parte del tessuto musicale dello spettacolo. I più utilizzati sono la chitarra, le percussioni, il violino, il sassofono, il flauto e anche la voce stessa. La scelta dipende dal contenuto dello spettacolo e dalla possibilità di reperire gli strumenti. Il bombo con platillos (grancassa con piatti), simbolo del Carnevale porteño, è uno degli strumenti più utilizzati per la sua forte connotazione popolare. Quando si fa una rappresentazione negli spazi aperti si tiene sempre conto dei rumori della città, del fischio del treno, del motore di un camion, delle urla di un bambino e si tenta di includere i suoni imprevisti nel complesso dello spettacolo. A proposito del Teatro Comunitario si è parlato di “drammaturgia totale” (Bidegain 2007: 54): la musica, la scenografia e i costumi hanno infatti

¹⁸ La maggior parte delle persone viene qui perché è sola e non sa cosa fare. Questo non è un cattivo percorso, perché vuol dire che quel qualcosa che manca loro possono trovarlo qui, nel teatro.

funzione drammaturgica, concorrendo a ciò che viene raccontato e al modo in cui lo si racconta.

Gestione e risorse: dalla realtà all'utopia

Un aspetto fondante del Teatro Comunitario è la relazione eccezionale che si crea fra attori e spettatori. Durante le lunghe conversazioni intrattenute con alcuni attori del gruppo Catalinas Sur è più volte emerso questo elemento come fatto imprescindibile: una *vecina-actriz*, veterana del gruppo, racconta orgogliosa che alla fine di ogni rappresentazione c'è un coinvolgimento totale, tutti si abbracciano, gli spettatori entrano sulla scena commossi, perché si racconta anche la loro storia. L'empatia tra pubblico e attori da sempre ha rappresentato la forza dei gruppi comunitari, in grado di superare gli ostacoli più insormontabili, e in particolare quelli economici. Il Teatro Comunitario è autogestito, si sostiene attraverso la vendita dei biglietti, il contributo di tutti i membri che ne fanno parte e di alcuni spettatori associati che lo sostengono. Si parla di *amigos utopicos*, gli amici utopici del gruppo teatrale, che appoggiano i progetti con piccole quote mensili. Ci sono inoltre dei sussidi da parte di associazioni private e raramente da parte dello Stato che, negli anni passati, seppure in minima parte, ha contribuito a finanziare alcuni progetti. La maggior parte degli spettacoli è preceduta da una *chorizeada*, alla quale ho avuto la fortuna di prender parte: si tratta di una sorta di pic-nic davanti al teatro o nella piazza dove lo spettacolo viene rappresentato, che rappresenta un primo momento di comunione per gli spettatori che condividono il pasto in attesa di assistere allo spettacolo, si conoscono, si confrontano e dialogano. Anche questo rappresenta un piccolo finanziamento economico per il gruppo. Nessuno guadagna né riceve profitto dagli spettacoli, nemmeno gli organizzatori o il direttore del teatro: ciò che interessa è ottenere il minimo indispensabile per portare avanti il progetto comune. Negli ultimi anni è nata, presso il gruppo di teatro comunitario di Patricios, un paese in provincia di Buenos Aires, un'iniziativa che ha il triplice obiettivo di creare nuove relazioni sociali, migliorare la qualità della vita nel paese e incrementare allo stesso tempo i finanziamenti del gruppo teatrale: si tratta del progetto D&D, Dormir y Desayunar, una mini impresa turistica che sta trasformando Patricios in una realtà nuova, più viva e sicura. L'autogestione rappresenta l'unica garanzia di indipendenza e libertà, ma allo stesso tempo, la mancanza di contributi pubblici è lo scotto che si deve pagare per preservare questa autonomia. Di pari passo con la crisi economica, l'estetica del Teatro Comunitario si alimenta del riciclaggio di

oggetti dismessi. Si è parlato di una “estetica cartonera” (Rosemberg 2009: 44), che si arricchisce di tutto ciò che la gente getta via restituendo utilità a ciò che sembra aver perso ogni funzione.

Per concludere questo breve volo oltreoceano, lascio spazio alla preziosissima testimonianza di Bicho Hayes, direttrice del gruppo comunitario di Patricios, Patricios Unido de Pie, medico che ha rinunciato alla sua professione per dedicarsi anima e corpo al Teatro Comunitario:

La bellezza del Teatro Comunitario sta nella convinzione di chi lo pratica. Noi non ci arrendiamo di fronte al dolore, non ci siamo mai arresi. Il teatro è riuscito a tirar su gli animi più sconsolati. Il Teatro Comunitario stimola la creatività di ognuno. Tutte le idee si prendono in considerazione, alcune sono assurde, ma va bene così. Quello che bisogna eliminare è il no dalla bocca. Quando si va a una scuola di teatro i docenti ti dicono “questo non si può”, qui invece tutto si può, chi è grasso lavora da grasso, chi è magro da magro. Si tratta di trovare la capacità di ognuno. Qualcuno ha solamente la capacità di stare in scena che non è poco, qualcuno di cantare, qualcuno di recitare. A volte c'è chi si sorprende di se stesso, anche le persone molto timide sanno superare i propri limiti e se si può far questo si può fare anche altro. Oggi la società ti toglie la creatività e ti annulla l'immaginazione, perché sono le due facoltà più rivoluzionarie, dal nulla puoi creare qualcosa e questo spaventa, fa paura. Il Teatro Comunitario offre l'opportunità di riappropriarsi di ciò che di più intimo e rivoluzionario ognuno di noi possiede (Hayes 2010).



Un gruppo di vecinos-actores di Patricios Unido de Pie riuniti lungo il binario della stazione ferroviaria.



Bibliografia

ASSMANN, JAN

1997 *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino (ed.or. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, Monaco, 1992).

AUGÉ, MARC

2000 *Le forme dell'oblio*, Il Saggiatore, Milano.

BIDEGAIN, MARCELA

2007 *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*, Atuel, Buenos Aires.

BIDEGAIN, MARCELA - MARINETTI, MARINA - QUAIN, PAOLA

2008 *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada*, Artes Escénicas, Buenos Aires.

CANCELLIERI, ANTONELLA

1999 *Italiano e spagnolo a contatto nel Rio de La Plata. I fenomeni del cocoliche e del lunfardo*, in Atti del XIX convegno dell'ASPI (Associazione Ispanisti Italiani), Roma.

CONTINI, GIOVANNI

1997 *La memoria divisa*, Rizzoli, Milano.

DEMARIA, CRISTINA

2006 *Semiotica e memoria, analisi del post-conflitto*, Carrocci, Roma.

ESPOSITO, ELENA

2001 *La memoria sociale. Modi di comunicare e mezzi per dimenticare*, Laterza, Roma-Bari.

FABIETTI, UGO - MATERA, VINCENZO

1999 *Memorie e identità*, Meltemi, Roma.

HALBWACHS, MAURICE

1997 *I quadri della memoria*, Ipermedium, Napoli.

PAVIS, PATRICE

1998 *Dizionario del teatro*, Zanichelli, Bologna.

ROMERO, COCO

2006 *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*, Atuel, Buenos Aires.



ROSEMBERG, DIEGO

2009 *Teatro comunitario argentino*, Emergentes, Buenos Aires.

FONTANELLA DE WEINBERG, MARIA BEATRIZ

1976 *La lengua española fuera de España*, Editorial Paidós, Buenos Aires.

MOLINER, MARIA

1975 *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, Madrid.

ROSTI, MARZIA

2005-2006 *La forza della memoria nel caso dei desaparecidos argentini*, in "Culture" XIX.

TODOROV, TZVETAN

2001 *Memoria del male. Tentazione del bene*, Garzanti, Milano (ed. or. *Mèmoire du mal. Tentation du bien*, Laffont, Paris, 2000).

Interviste

BIANCHI, ADHEMAR: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, 13 luglio 2010.

BIDEGAIN, MARCELA: Buenos Aires, abitazione privata, 15 luglio 2010.

DOMÍNGUEZ, GONZALO: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, 6 luglio 2010.

FOS, CARLO: Buenos Aires, Centro Cultural San Martín, 16 luglio 2010.

GIAQUINTO, STELLA: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, 30 giugno 2010.

HAYES, BICHO: Buenos Aires, abitazione privata, 6 luglio 2010.

MOURIÑO, NORA: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, 30 giugno 2010.

TALENTO, RICARDO: Buenos Aires, Circuito Cultural Barracas, 11 luglio 2010.

Sitografia

www.catalinasur.com.ar

www.teatrocomunitario.com.ar

www.madres.org

www.murgalgm.com



Abstract – IT

Questo articolo si basa sui risultati di un'indagine di campo condotta, nell'estate del 2010, a Buenos Aires, culla del Teatro Comunitario. Si tratta di un fenomeno teatrale inedito nel panorama artistico novecentesco, che affonda le sue radici nella metropoli argentina degli anni Ottanta, all'indomani della dittatura militare. La ricerca si pone l'obiettivo di delineare i principi fondanti di questa esperienza e sottolineare i risvolti sociologici e antropologici, legati al tema della memoria e dell'identità del Paese.

Oggetto principale dello studio è il gruppo Catalinas Sur, pioniere del Teatro Comunitario, di cui sono stati analizzati il metodo di lavoro, le dinamiche di gruppo, il processo drammaturgico (attraverso l'analisi dei due spettacoli più emblematici), e la gestione delle risorse economiche. Arricchiscono il lavoro le testimonianze dirette dei protagonisti e le immagini più significative degli spettacoli.

GIADA RUSSO

Ha conseguito nel 2008 la laurea triennale presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania, nel 2010 la laurea magistrale in Discipline dello Spettacolo dal vivo presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna con una tesi in Storia del Nuovo Teatro. Nel corso del biennio, grazie al conseguimento di una borsa di studio, ha trascorso un mese a Buenos Aires, dove ha effettuato una ricerca sul campo finalizzata all'elaborazione della tesi di laurea.

ARTICOLO

Mthong grol. *La liberazione attraverso il vedere nelle danze con Padmasambhava*

di Cristian Mautone

I rituali *Vajrayāna* hanno il fine di trasformare l'esperienza fisica, vocale e mentale del praticante, la cui natura dipende dal tipo di pratica effettuata. Un principio basilare nel *Vajrayāna* è che tutti i fenomeni, soprattutto le emozioni perturbatrici, possono essere usati per soggiogare l'ignoranza¹ e raggiungere la liberazione. Nella tradizione *Vajrayāna* l'esperienza pratica della danza e quella della sua semplice visione sono trasformate in modo tale che la ricchezza delle forme e dei costumi, la grazia e la drammaticità dei movimenti esprimano i differenti aspetti delle qualità della realizzazione. In questo modo, l'eseguire e il vedere le danze costituiscono già per se stesse un cammino verso l'Illuminazione. I rituali *Vajrayāna* come la danza possono essere usati essenzialmente per aiutare colui che medita, così come i praticanti e i non-praticanti. L'esposizione elaborata delle qualità illuminate della mente, attraverso diverse fasi di pratica e molti tipi di attività rituale, è in funzione dell'illuminazione del numero più elevato di esseri senzienti possibile, e in particolare è ideata per procurare la "Liberazione attraverso il vedere" (*mthong grol*).

Nel seguente scritto si vuole delineare il tipico svolgimento di un '*cham* che vede come protagonista principale o come semplice figura, che insieme ad altre compone il gruppo di personaggi di tale tipo di danza, Padmasambhava, noto anche con la denominazione tibetana di Guru Rinpoche – il noto *lama* proveniente dalla valle di Swat nel Pakistan Nord-occidentale² e a cui si deve l'instaurazione del buddhismo in Tibet nell'VIII secolo d.C. –, così come avveniva prima dell'invasione cinese iniziata nel 1949-1950 e tuttora in corso.

Nel volgere l'attenzione al periodo sopraindicato si vuole rendere giustizia delle condizioni

¹ Dalla seconda nobile verità del Buddha *śākyamuni*, *La sofferenza ha una causa*, veniamo a conoscenza del fatto che, se questa esiste, è a causa di un'unica e sola colpevole: l'ignoranza fondamentale della mente non illuminata. La sua ignoranza fondamentale consiste nell'incapacità di riconoscere che soggetto, oggetto e azione dipendono l'uno dall'altro e fanno parte di una stessa totalità. Questa totale incapacità della mente non illuminata di riconoscere se stessa è la causa di tutto il mondo condizionato e la ragione di ogni sofferenza. Per un chiaro e preciso approfondimento si veda Nydahl 2008: 41 e seguenti.

² Spesso ci si riferisce a questa zona geografica con l'appellativo di O *ḍḍiyāna*, termine sanscrito che designa il regno semimitico dal quale si sono diffusi i *tantra* sulla terra.

originarie in cui tale rituale veniva eseguito, condizioni non solo di ordine tecnico-artistico ma anche, e soprattutto, di natura motivazionale. Nonostante non ci si riferisca qui ad un momento storico antico³, ma ad uno che rientra nel dominio di quello moderno e contemporaneo⁴, i drammatici eventi unitamente alle loro conseguenze hanno contrassegnato in modo decisamente netto dei cambiamenti geografici, politici e culturali che oseremmo definire devastanti all'interno della comunità tibetana. Data la gravità della situazione si è voluti procedere nell'analisi dell'aspetto artistico rappresentato dal *'cham* e profondamente radicato nel tessuto sociale, impregnato di quell'insieme di pratiche volte al completo sviluppo della mente che in Occidente prende il nome di buddhismo, di una di quelle comunità "complesse" (Viazzo 2000: 12) quale risulta essere quella tibetana. È in questo senso che l'indagine in questione rientra nel campo dell'antropologia storica⁵.

La maggior parte dei *'cham* mantengono in modo risoluto la loro forma prestabilita che sembra cambiare raramente nel corso dei secoli e di rado capita di assistere a qualche *'cham* di nuova creazione. Attualmente il governo tibetano in esilio è insediato a Dharamsala, in India, ed i *'cham* sono eseguiti nei territori occupati dai profughi. Risulta significativo notare come, nonostante gli ingenti e chiari danni causati dall'invasione cinese in territorio tibetano, il complesso degli insegnamenti buddhisti, *in primis*, e la tradizione legata ai diversi *'cham*, non sia affatto scomparsa.

Di solito un *'cham* viene eseguito come il numero principale o come parte della celebrazione di festività religiose tradizionali. Per coloro che prendono parte alla danza tutto ciò può rappresentare il culmine di giorni o settimane dedicate alla meditazione sull'aspetto di *buddha* in essa coinvolto. Normalmente una rappresentazione dura da uno a tre giorni ed ha luogo nel cortile del monastero. La facciata di quest'ultimo può essere decorata con dipinti che illustrano i

³ Tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX secolo i rapporti tra studi classici ed antropologia erano molto stretti. Gli storici del mondo antico furono tra i primi a guidare la ricerca verso la ricostruzione della società primitiva e la scoperta di leggi di evoluzione.

⁴ Risulta indispensabile, per una corretta contestualizzazione del *'cham* all'interno della cultura tibetana, l'approfondimento dei seguenti testi: Snellgrove (2002); Snellgrove-Richardson (1980); Stein (1998).

⁵ Si può affermare che per tutta la prima metà del XX secolo antropologia e storia rimasero, sia negli Stati Uniti che in Europa, sostanzialmente estranee l'una all'altra. Sarà soltanto dopo la metà del XX secolo, in particolar modo tra gli anni '80 e i '90, che si assisterà ad un'autentica esplosione dell'antropologia storica. Per approfondimenti si veda Viazzo (2000).

lama del lignaggio o gli aspetti di *buddha* della danza. Al centro del cortile possono essere sistemate una o due aste con degli stendardi che raffigurano le forme di *buddha* più importanti del *'cham* e sotto è possibile trovare anche un piccolo altare con il *gtor ma*⁶, che rappresenta la forma di *buddha* principale insieme ad offerte di vario genere. Il monastero, dove per tutto il resto dell'anno vengono custoditi i costumi e le maschere, funge da camerino per i danzatori; ognuno di questi, inoltre, entra ed esce dal cortile dopo la sua performance attraverso la porta d'ingresso principale.

Ogni *'cham* è formato da un certo numero di danze separate tra loro ma che insieme sviluppano un tema religioso. La manifestazione del primo *yi dam* (legame con la mente)⁷ è solitamente preceduta da una serie di danze preparatorie che devono purificare il "terreno"⁸ da ciò che è esterno ad esso, compreso le condizioni mentali perturbate, e trasformarle nel campo di forza di un buddha. Molti *'cham*, come il *Phur 'cham* relativo al testo del quinto Dalai Lama, sono divisi in due sezioni principali: una "Danza Radice" per la "Realizzazione dell'Illuminazione" e quella successiva per la "Liberazione della Negatività" (Nebesky-Wojkowitz 2007: 100 e seguenti).

Il danzatore o il gruppo di danzatori di solito si muove seguendo un percorso circolare in senso orario, che alle volte è contrassegnato da cerchi concentrici con i contorni tracciati da farina o gesso. Lo stile della danza dipende dalla natura delle figure descritte e dal tipo di rituale che stanno eseguendo. I danzatori dal Cappello Nero, i *Buddha*, gli *yi dam* ed i *dharmapāla* (protettore della religione, in tibetano, *chos skyong*) d'alto rango, danzano spesso con movimenti lenti e nobili. Ogni movimento ha un significato e la maggior parte del *'cham yig* del quinto Dalai Lama è dedicato a descrizioni dettagliate dei diversi movimenti insieme ai loro nomi e ai loro scopi⁹. Seguiti da meno importanti *yi dam* e *dharmapāla*, che rappresentano le emozioni perturbatrici che sono state trasformate nelle forze che rimuovono gli ostacoli per la

⁶ Termine tibetano che designa un particolare oggetto utilizzato nelle cerimonie tantriche. Può riferirsi anche ad un'offerta di cibo nei confronti dei protettori del *dharmā*.

⁷ Le qualità senza limiti della mente illuminata si esprimono attraverso numerose forme o aspetti di *buddha*. La nostra innata natura di *buddha* può essere riconosciuta grazie all'identificazione con queste forme durante la meditazione e nella vita quotidiana. Queste sono considerate inseparabili dal proprio *lama*: per poter meditare su di esse è necessaria un'iniziazione, l'autorizzazione da parte di un *lama* che ne detenga la trasmissione.

⁸ Per interessante parallelismo sul discorso di preparazione e consacrazione del terreno al fine di renderlo adatto alla pratica Vajrayāna si veda Cantwell (2005).

⁹ Manuale di danza scritto dal quinto Dalai Lama *Ngag dbang blo bzang rgya mtsho* (1617-1682). Si veda Nebesky-Wojkowitz (2007); Consonni (2008).

liberazione, devono mantenere il loro aspetto selvaggio ed eseguire le "danze" correndo e saltando. I danzatori dal Cappello Nero e gli aspetti di *buddha* principali di solito indossano gli abiti di scena sopra i loro abiti monastici. Ciò vuole significare che non hanno rinunciato ai loro impegni attraverso l'esecuzione della danza: risulta, comunque, necessario sottolineare come la danza mostri i suoi protagonisti come simboli dell'Illuminazione attraverso la loro natura interiore, che è quella del praticante buddhista. I loro costumi sono fatti soprattutto di broccato e seta, talvolta con dei ricami elaborati, e sono adornati in accordo con gli attributi iconografici dello *yi dam*. I cinque colori rituali – verde, giallo, rosso, bianco, blu – hanno un preciso significato simbolico in relazione con la forma di *buddha* rappresentata. La maschera, che rappresenta sia il volto, ovvero la forma esterna dello *yi dam*, che la saggezza di cui questo è portatore, può essere fatta di cartapesta, o di legno intagliato, o di diversi strati di tessuto incollati insieme intorno a una forma d'argilla che solitamente si frantuma quando la colla diventa secca. Deve essere grande due o tre volte la testa del danzatore e quest'ultimo vede attraverso le narici o la bocca. I personaggi meno importanti indossano costumi meno elaborati.

Di seguito vengono esaminate alcune delle principali danze in cui compare la figura di Padmasambhava. Queste sono divise tra due dei tre più antichi ordini del buddhismo tibetano in cui vengono eseguite: l'ordine rNying ma pa, il primo lignaggio di insegnamenti e quello che ha avuto origine direttamente dagli insegnamenti del celebre *lama*; e quello bKa' brgyud pa, che trae le proprie radici da Mar pa e discende dalla linea d'insegnamenti della "seconda diffusione" del buddhismo in Tibet. Le due scuole condividono, inoltre, diverse tradizioni e per questo motivo sono alquanto vicine dal punto di vista degli insegnamenti.

* * *

Fra i vari '*cham* del lignaggio rNying ma pa, quelli che vengono eseguiti nel decimo giorno di qualunque mese¹⁰ (anche se quelli di maggior rilievo si tengono nel quinto mese e qualche volta

¹⁰ Il calendario tibetano, come il calendario cinese, rappresenta un sistema complesso di calcoli che tengono conto sia del movimento della luna che delle stelle e della posizione del sole. A partire dall'anno 1027 venne deciso di creare dei "cicli base", ciascuno della durata di sessant'anni in cui ciascun anno fu rappresentato dalla combinazione fra uno dei cinque elementi (fuoco, terra, ferro, acqua, legno) e uno dei dodici segni dell'astrologia cinese (lepre, drago, serpente, cavallo, pecora, scimmia, uccello, cane, maiale, topo, bue, tigre). Nel calendario tibetano l'anno ha quindi due nomi, quello dell'elemento e quello dell'animale e per passare da un elemento all'altro e da un animale all'altro si segue un ordine che si ripete nel tempo, sempre nel medesimo modo. Mentre un animale è

anche nel quarto, sesto o settimo mese) vogliono commemorare uno dei più influenti personaggi della storia buddhista tibetana: Padmasaṃbhava.

Nel monastero di sMin grol gling, uno dei più importanti del lignaggio, Padmasaṃbhava e le sue otto diverse emanazioni, conosciute con il nome di Gu ru mtshan bryad, sono i personaggi principali della danza che si tiene in suo onore ogni anno durante il periodo estivo. Fra le varie forme che prendono parte a questo *'cham* le più importanti sono quelle costituite dai tre principali *dharmapāla* del lignaggio, che presi in gruppo assumono la denominazione di Ma gza' dam gsum, oppure Ma gza' rdor gsum (Nebesky-Wojkowitz 1996: 94-154), ovvero Ma mo ekajati, gZa' chen rahu e Dam can rdo rje legs pa.

Seguendo l'analisi prodotta dalla combinazione che Nebesky-Wojkowitz fa della descrizione di una danza in omaggio a Padmasaṃbhava pubblicata da Combe (Combe in Nebesky-Wojkowitz 2007: 15), con l'aggiunta delle informazioni ricevute dai suoi collaboratori tibetani, a seguire proponiamo l'esempio di un *'cham* dedicato al celebre *lama* (Nebesky-Wojkowitz 2007: 15-18). L'esecuzione inizia con una danza lenta delle "Dieci Forme Irate" (in tibetano, *Khro bcu*), il cui scopo è quello di spazzare via con l'aiuto di alcuni rami di bambù le entità negative che ancora si aggirano nel cortile del monastero. Ai *Khro bcu* seguono otto *Gar ba*, dei "danzatori" ritenuti spiriti provenienti dalla leggendaria dimora di Padmasaṃbhava, la "nobile montagna dal color del rame" (in tibetano, *Zangs mdog dpal ri*). In alcuni monasteri il numero di questi danzatori viene raddoppiato. I *Gar ba* non indossano maschere ma portano una corona a cinque punte, in tibetano, *zhi-bdi rings lnga* (Nebesky-Wojkowitz 1996: 400), ed una sorta di sopravveste fatta di ossa e brandiscono una campana nella mano sinistra e un *ḍamaru*¹¹ nella destra. Diversamente dall'usanza osservata durante i *'cham* che vedono i protagonisti – ad eccezione dei buffoni come

utilizzato per un anno, un elemento lo è per due anni, e così di seguito. Ogni anno tibetano, stabilito secondo i mesi lunari, è formato da 360 giorni, suddivisi in dodici mesi di trenta giorni ciascuno: l'inizio del mese cade sempre nel giorno di luna nuova, mentre il quindicesimo è segnato sempre dalla luna piena. Per bilanciare i 354 giorni del ciclo lunare (ogni fase lunare si ripete in un intervallo di tempo pari a circa 29 giorni e mezzo) con i 360 giorni del calendario, è stato previsto un sistema complesso di giorni mancanti e di giorni ripetuti che permettono di arrivare alla somma totale dell'anno. Il nuovo anno tibetano ha inizio con la luna nuova di febbraio. Per approfondimenti si veda Cornu (2002).

¹¹ Strumento rituale formato da un doppio tamburo ricavato da due teschi capovolti ed utilizzato anche dai *lama* durante le cerimonie formali *vajrayāna*. Il suono che ne scaturisce ha un doppio significato, a seconda della cerimonia in cui viene suonato: 1 - sveglia simbolicamente gli esseri dal sonno dell'ignoranza; 2 - raduna la forma di *buddha* ed il relativo *maṅḍala*.

gli *atsara*, "il vecchio uomo bianco" e saltuariamente i danzatori vestiti da scheletro – mantenere un rigoroso silenzio mentre sono in scena, i *Gar ba* accompagnano la danza cantando una melodia dedicata a Padmasambhava. Seguono, secondo De Nebesky-Wojkowitz, otto *Ging*, anch'essi abitanti della dimora del *lama*. In questa danza il numero dei personaggi può essere anche di quattro o sedici. Se sono solo quattro a prendere parte alla danza, allora ogni maschera corrisponde al tipico colore di uno dei quattro punti cardinali, cioè bianco, giallo, rosso e verde (o blu). Nel caso in cui, invece, è otto il numero dei *Ging* in scena, due maschere sono bianche, due sono gialle e così via. Se il numero dei *Ging* è sedici, ogni punto cardinale ha quattro maschere del rispettivo colore. Ognuno di questi personaggi porta con sé e percuote ritmicamente per mezzo di un bastone ricurvo un tipico strumento a percussione di grandi dimensioni che viene utilizzato in queste danze.

Dopo che i *Gar ba* rientrano di nuovo nel cortile, il *Gu ru mtshan brgyad* fa la sua comparsa in scena accompagnato da un nono danzatore che sembra rappresentare anch'egli una forma di Padmasambhava. Secondo la descrizione di Combe i membri del *Gu ru mtshan brgyad* indossano delle maschere a forma di teste di maiale e sono, inoltre, accompagnati da figure di dimensioni più piccole con lo stesso tipo di maschere. Il nono danzatore entrato in scena porta un ventaglio dorato e due degli attributi tipici della forma di base di Padmasambhava¹²: la *khaṭvāṅga* e il vaso ricavato da una calotta cranica con lo *tshe bum* (vaso della vita o di lunga vita)¹³ al suo interno. Questi nove danzatori sono seduti su dei cuscini messi a disposizione esclusivamente per loro. A questo punto, secondo una scaletta programmata, ricevono gli omaggi da diverse altre figure: il primo ad avvicinarli è quella comica di *Ha zhang*, accompagnata da due giovani; a questi seguono otto figure mascherate che rappresentano gli otto simboli di buon auspicio (in tibetano, *bkra shis rtags brgyad*). Successivamente è il momento di due gruppi di danzatori, ognuno dei quali è composto da cinque elementi: il primo gruppo, i "cinque eroi" (in tibetano, *dPa' po lnga*), ha come unico attributo un *damaru* nella mano destra. In base ai loro nomi ed al colore delle maschere che indossano, queste figure sono chiaramente in stretta relazione con il gruppo dei *pañca-tathāgatha*: *Sangs rgyas dpa' bo* (blu), *Rin chen dpa' bo* (giallo), *rDo rje dpa' bo* (bianco),

¹² Le otto forme di Padmasambhava vengono dettagliatamente descritte in Govinda (1974).

¹³ Con questo ci si riferisce al recipiente che si trova all'interno dell'altro vaso ricavato da una calotta cranica, così come descritto in Govinda (1974: 21).

Karma dpa' bo (verde), Padma dpa' bo (rosso). Il secondo gruppo è quello delle "cinque eroine" (in tibetano, *dPa' mo lnga*) o "cinque *dākinī*" (in tibetano, *mKha' 'gro ma lnga*), le *śakti* dei "cinque eroi" (parti rappresentate da giovani di sesso maschile): Sangs rgyas mkha' 'gro ma, Rin chen mkha' 'gro ma, rDo rje mkha' 'gro ma, Karma mkha' 'gro ma, Padma mkha' 'gro ma. Ognuna di queste indossa una corona a cinque punte e tiene uno strumento a percussione simile a quello che portano i *Ging*, anche se di dimensioni leggermente più piccole, che colpiscono con un'apposita bacchetta. Così come hanno fatto i *Gar ba*, le "cinque eroine" intonano un canto di lode.

Dopo che questi ultimi due gruppi hanno finito la loro esecuzione è il momento di due buffoni, un mandriano (in tibetano, *ba rdzi*) e sua moglie mentre conducono una mucca. L'uomo ha con sé una fionda mentre la moglie porta un secchio di latte. Intanto che questi due personaggi cercano di distrarre il pubblico, due ulteriori figure fanno la loro comparsa per rendere omaggio a Padmasaṃbhava ed ai suoi diversi aspetti: Tsangba (forse Tshangs pa, in tibetano, e Brahmā, in sanscrito) e Jeljin (forse rGyal chen, in tibetano). Questo è il momento in cui il gruppo dei Gu ru mtshan brgyad prende posizione ed esegue una danza, con l'eccezione del nono danzatore, entrato in scena col gruppo, che rimane seduto. Successivamente tutte e nove le figure tornano all'interno del tempio ed a questo punto gli otto *Gar ba* entrano ancora una volta nel cortile eseguendo una canzone di ringraziamento a Padmasaṃbhava per aver presenziato alla danza.

Nel momento in cui anche queste ultime figure escono dalla scena inizia la seconda e più importante fase del *'cham*: Mahākāla (Nebesky-Wojkowitz 1996) entra in una forma venerata dai rNying ma pa con i nomi di 'Phrin las mgon po ma ning che, mGon po ma ning o mGon po trak shad ma ning ma (Nebesky-Wojkowitz 1996: 59). Nell'iconografia *Vajrayāna* è rappresentato come una classica forma protettiva di colore nero che impugna un tridente (o una lancia) nella mano destra e un cuore insieme a un laccio nella sinistra. Il danzatore che impersona mGon po ma ning porta, invece, una collana fatta di cuori ed è preceduto da due "macellai" (in tibetano, *gshen pa*), che indossano dei pantaloni corti e dei cappelli rossi. A quest'ultimo danzatore fanno seguito sette differenti coppie di danzatori: due bDud btsan (Nebesky-Wojkowitz 1996: 171 e seguenti) con delle maschere da scimmia vestiti con abiti rossi ed armati di archi; due danzatori con delle vesti

corte ed elmetti decorati con delle bandierine triangolari; due protettori di sesso femminile della classe dei *bdud mo* con la capigliatura lunga e nera che vestono degli abiti neri, il colore caratteristico di questa classe di esseri; due monaci completamente consacrati (in tibetano, *dge slong*) che vestono i tipici abiti di un *lama* compreso i tipici cappelli piatti e dorati dei *lama* di alto rango; due Cappelli Neri col loro tradizionale abbigliamento, ognuno dei quali impugna un *phur ba* (pugnale rituale che in modo simbolico distrugge tutte le influenze negative) ed una coppa ricavata da una calotta cranica; due *Jeba* (probabilmente due protettori della classe dei *rgyal po*¹⁴), presumibilmente degli "spiriti di uomini laici" armati di spade che indossano elmetti ornati di piccole bandiere di forma triangolare; l'ultima coppia è formata di nuovo da due "macellai". La danza eseguita da queste figure conclude il '*cham*.

Secondo De Nebesky-Wojkowitz, un '*cham* molto interessante viene eseguito nel monastero di Nechung in connessione con il cosiddetto '*dzam gling spyid*¹⁵ la più grande festa annuale di tutti gli oracoli tibetani. Mentre altrove il festival viene celebrato il quindicesimo giorno del quinto mese tibetano, a Nechung ha luogo il decimo giorno dello stesso mese. Nel corso della cerimonia gli oracoli che vi partecipano cadono più volte in trance ospitando in questo modo diversi *dharmapāla*. Nella parte finale della cerimonia i *lama* formano una processione che gira intorno al monastero con l'immagine di Padmasaṃbhava, che viene portata su un palanchino ed è seguita dall'oracolo di stato ancora in trance.

A Nechung e a Kyormolung (in tibetano, *sKyor mi lung*) – un monastero a Nord di Lhasa – secondo la testimonianza di De Nebesky-Wojkowitz, durante il decimo mese di ogni anno della Scimmia di Fuoco viene eseguito un '*cham* molto particolare. Tale danza è in onore di Padmasaṃbhava e, di conseguenza, i personaggi interpretati dai danzatori sono Padmasaṃbhava, le sue compagne principali *mKha' 'gro ye shes mtsho rgyal* e *lha lcam Mandāravā*, il *dharmarāja* (in tibetano, *chos rgyal*), *Khri srong lde brtsan* ed altri personaggi storici, così come la maggior parte delle figure che partecipano al *Gu ru mtshan brgyud kyi 'cham* discusso precedentemente.

Alcune danze con personaggi mascherati vengono eseguite nel famoso *stūpa* di Bodhnath (in

¹⁴ Sul tipo di protettore si veda De Nebesky-Wojkowitz 1996: 11 ss.

¹⁵ Per approfondimenti su questo tipo di cerimonia e sulla sua origine si veda Nebesky-Wojkowitz 1996: 421-422; dopo l'invasione cinese non si hanno più notizie della messa in scena di questo '*cham*.

tibetano, *Bya rung kha shor*), nei dintorni di Kathmandu, la capitale del Nepal. Questo luogo sacro, meta di pellegrinaggio per tutti i praticanti del Buddhismo del Nord, era amministrato, all'epoca in cui solo due fortunati testimoni sono riusciti a presenziare ad almeno una di queste (Lobsiger-Dellenbach 1954-1956: 92-93; Maillart in Nebesky-Wojkowitz 2007: 30), dal rappresentante dell'ordine *Byang gter rnying ma pa*. Diversamente da quella che è la consuetudine nella maggior parte degli altri monasteri, il *'cham* in questione inizia alle sei del pomeriggio e dura fino a mezzanotte. Il punto attorno al quale è costituito il cerchio dei danzatori è una collinetta a forma di quadrilatero ed ognuno dei suoi angoli è ornato da un bastone di bambù ed ai piedi della piccola collina sono depositati dei piatti contenenti le offerte. Il *'cham* inizia con l'ingresso del cosiddetto "*Chini Lama*", il rappresentante della comunità monastica che ha l'incarico di amministrare lo *stūpa* e che danza una prima volta attorno alla collinetta mentre porta il ritmo suonando un paio di piatti. La seconda volta, invece, è accompagnato dai seguenti otto personaggi:

- due danzatori vestiti con abiti femminili. Uno di questi indossa una corona a cinque punte (in tibetano viene utilizzato il termine *rigs Inga*, che si riferisce però, più precisamente, al *pañcatathāgatha*¹⁶);
- un danzatore mascherato che rappresenta la forma di Padmasaṃbhava chiamata *Seng ge sgra sgrogs*;
- un danzatore che indossa una maschera rossa ed interpreta *rDo rje gro lod*, un'altra forma di Padmasaṃbhava;
- un danzatore che rappresenta la protettrice *Makaravaktrā* (in tibetano, *Chu srin gdongma*);
- un Cappello Nero col classico costume cerimoniale;
- due danzatori che rappresentano due esseri demoniaci.

La prima fase dura circa un'ora. In un secondo tempo i danzatori formano una processione che è condotta dall'orchestra del monastero e da diversi uomini che portano delle offerte. La

¹⁶ Con questo termine sanscrito (in tibetano, *Gyalwa rig nga*) ci si riferisce alle cinque famiglie di *buddha*, o ai cinque *dhyāni-buddha* (*Akṣobhya*, *Vairocana*, *Ratnasambhava*, *Amitābha* e *Amoghasiddhi*). Tutti gli aspetti di *buddha* insegnati dal Buddha storico possono essere riassunti in cinque gruppi o famiglie. Queste a loro volta sono riassunte in un'unica forma: *Detentore del Diamante* (in tibetano, *rDo rje Chang*; in sanscrito, *Vajradhara*). Questa è la forma tantrica di Buddha śākyamuni.

processione gira attorno allo *stūpa* una sola volta per procedere poi nella strada principale in direzione del tempio. È qui che alcune reliquie vengono sotterrate in un buco coperto dalla strada, in modo da diffondere un'influenza benefica nei confronti di chiunque circoli da quelle parti. Alla fine di questa cerimonia la processione torna allo *stūpa*, dove i danzatori proseguono con le fasi rimanenti del '*cham*.

* * *

In base alle informazioni ricevute dai suoi collaboratori, Nebesky-Wojkowitz dichiara che nei monasteri *bKa' brgyud pa*, così come accade in quelli *rNying ma pa*, nel decimo giorno del sesto mese viene eseguito un *Gu ru mtshan brgyud kyi 'cham* che celebra Padmasaṃbhava e le sue otto emanazioni.

Dei vari lignaggi in cui è suddiviso l'ordine *bKa' brgyud pa*, quello di cui Nebesky-Wojkowitz, grazie ai suoi collaboratori bhutanesi, è riuscito a ricevere più informazioni riguardo alle danze è il lignaggio '*Brug pa* che proprio in Bhutan si è sviluppato maggiormente. Le danze principali che si svolgono nei monasteri del luogo sono lo *zor 'cham*, il '*bag 'cham* o "danza con maschera" e il *rnga 'cham* o "danza del tamburo". Con quest'ultima ci riferiamo alla danza che Nebesky-Wojkowitz ha avuto l'opportunità di assistere nell'autunno del 1951, questa

"[...] fu rappresentata di notte in occasione del matrimonio dell'allora re del Bhutan nel cortile di casa della sposa. [...] La danza fu eseguita da quindici soldati bhutanesi della fortezza di Pharo. Questi indossavano il tradizionale abito bhutanesi, un soprabito nero lungo fino alle ginocchia legato all'altezza della vita da una cintura. I loro volti erano coperti da maschere nere ed ognuno dei danzatori reggeva nella mano sinistra il consueto enorme tamburo usato dai lama e nella destra il bastone ricurvo." (Nebesky-Wojkowitz 2007: 36).

I danzatori non hanno nessun tipo di calzatura. La danza dura circa mezz'ora ed i danzatori muovendosi in cerchio alternano passi lenti ad altri più veloci, eseguono salti roteando su sé stessi ed accompagnano tutti i movimenti seguendo il ritmo che scaturisce dalla percussione dei tamburi. Questa danza viene eseguita normalmente in connessione col culto di Padmasaṃbhava.

Un altro *'cham* tenutosi in onore del celebre *lama* è quello al quale Nebesky-Wojkowitz ha assistito nell'aprile del 1952 nel monastero principale della Valle di Pedong al confine Sud-orientale del Sikkim, chiamato *gSang chen rdo rje*. La festività dura tre giorni ed in ognuno di questi si esegue una danza diversa. Noi abbiamo però la testimonianza della seconda giornata:

"[...] Il *'cham* iniziò con l'ingresso dell'orchestra del monastero che eseguì una «danza lenta». L'orchestra successivamente si ritirò in un angolo del cortile. Dopo entrarono due uomini che indossavano dei soprabiti nel tipico stile bhutanesese e fatti di un tessuto a strisce gialle e rosse. Il petto era attraversato da due larghe fasce gialle. I loro capi erano coperti da elmetti appuntiti di colore giallo. Ogni danzatore portava una spada sorretta dalla cintura. Suonando un *damaru* con la mano destra, eseguivano una danza che consisteva principalmente in veloci salti e giravolte. Tre buffoni in maschera presero i loro posti e rimasero in scena fino alla fine della danza. Poi fecero il loro ingresso due figure con la testa di cervo, ognuno portando con sé una spada. Questi eseguirono una danza selvaggia, che li vedeva saltare, a volte, con entrambi i piedi in alto per aria. Dopo che i danzatori mascherati da cervo si ritirarono, riapparvero i primi due danzatori. Questa volta avevano lasciato da parte le loro spade, ma in aggiunta all'elmetto ognuno di questi adesso indossava la tipica corona a cinque punte decorata con le immagini del *pañcatathāgatha* (in tibetano, *rigs Inga*). Accompagnarono la loro danza lenta con il suono di un *damaru* che tenevano nella mano destra e della campana che squillava nella mano sinistra" (Nebesky-Wojkowitz 2007: 37).

Questa parte introduttiva è seguita da una fase principale della danza. Nove danzatori fanno il loro ingresso in scena uno dopo l'altro rappresentando il cosiddetto *drag gshed*. Indossano abiti in cui il colore che predomina è il rosso, maschere di tipo irato che recano un diadema fatto di cinque piccoli teschi ed ognuno mantiene una spada nella mano destra ed una coppa ricavata da una calotta cranica nella sinistra. Una volta entrati in scena oscillano con veemenza la parte superiore del corpo facendo un movimento circolare, allo stesso modo in cui l'oracolo usa fare quando entra in trance. Dopo che questi nove danzatori si riuniscono, inizia una serie di passaggi che li vede muoversi in cerchio intorno alla scena. Alla fine si ritirano uno dopo l'altro ed ognuno fa vibrare con violenza la parte superiore del proprio corpo mentre lascia la scena.

Durante il pomeriggio dello stesso giorno viene inscenata la nota rappresentazione che vede come protagonista *Mi la ras pa* ed i cacciatori dalla condotta riprovevole.

Ad Hemis, il principale monastero *'Brug pa nel Ladakh*, esistono, fondamentalmente, due diversi tipi di *'cham* e tutti i monasteri nelle vicinanze di questa regione himalayana hanno preso questi come modello. In base al materiale a disposizione (Cfr. nota 75 in Nebesky-Wojkowitz 2007: 38), uno di questi *'cham* si svolge attraverso le seguenti fasi:

1) I musicisti si accomodano nel posto che viene loro assegnato. Successivamente entra un gruppo di tredici Cappelli Neri, ognuno dei quali porta un *phur ba* e un *bandha* (calotta cranica utilizzata come coppa che simbolicamente funge da ricettacolo per il sangue dell'ego). I Cappelli Neri, inoltre, indossano il loro tipico costume, con l'unica differenza che lo *stod le* (l'abbigliamento che ricopre le spalle, il petto e la schiena) è decorato nella parte anteriore col disegno di un gigantesco teschio umano. Il loro movimento consiste in una serie di passi molto lenti intorno alla scena.

2) A seguire fanno il loro ingresso dei danzatori che indossano delle maschere ramate, chiamati appunto *zangs 'bag*, "maschere del colore del rame". Oltre alla maschera ognuno di loro indossa una corona a cinque punte e un cappello a forma di cono che reca la raffigurazione di un occhio nella parte frontale. Quest'ultimo copricapo è molto simile a quello che usano alcuni oracoli tibetani. Ai lati del cappello sono attaccati diversi nastri, mentre un lungo scialle è appeso nella parte posteriore. I danzatori portano delle vesti simili ad un grembiule ma diversamente dalla maggior parte delle altre figure del *'cham*, i *zangs 'bag* non hanno lo *stod le*.

3) A questo punto è il momento del gruppo di danzatori mascherati che rappresenta le otto forme di Padmasambhava. Questi entrano in scena seguendo una processione solenne e con un ombrello cerimoniale posto sulla testa del *lama* che rappresenta la figura storica dello *yogi*. I danzatori si siedono su un lato della scena con Padmasambhava in mezzo. Di fronte a questi, dalla parte opposta della scena, siede una fila composta da sedici *lama* che indossano cappelli rossi molto alti ed ognuno reca con sé una campana ed un *damaru*.

4) Contemporaneamente al gruppo appena descritto entrano cinque danzatori che indossano una corona a cinque punte con scritto su ognuna delle punte un carattere *lanca* e un copricapo

formato da tre sfere di velluto sovrapposte una sull'altra. Ogni danzatore è vestito con uno *stod le* e le mani reggono il tipico strumento a percussione di un *lama* e l'apposita bacchetta per percuoterlo.

5) Un gruppo di "eroi" (in tibetano, *dpa' bo*) entra in scena accompagnato da fischi assordanti. Portano delle maschere che raffigurano un volto enorme di colore verde ed una specie di corona, dalla quale spunta, in alto, una bandierina triangolare rossa. Il loro abbigliamento è composto fondamentalmente da una gonna corta. Attorno alla vita hanno allacciata una cintura addobbata con delle campane e delle lunghe strisce di seta; alle caviglie portano dei nastri con delle campane cucite su di essi. I loro attributi sono un tamburo ed una campana. Il *dpa' bo* esegue una danza molto selvaggia nel corso della quale rende omaggio a Padmasambhava ed alle sue emanazioni.

6) Gli ultimi due gruppi che entrano in scena indossano rispettivamente una maschera rossa ed una marrone. Sopra la maschera vi è un copricapo che può ricordare un turbante simile a quello usato dagli *atsara*. Da questo fuoriesce un bastone sul quale è appesa una bandiera che reca il disegno di tre occhi lacerati. Anche questi danzatori hanno dei tamburi e delle campane. Formando due linee differenti poste una di fronte all'altra, si muovono andando una incontro all'altra e ne viene fuori una sorta di danza saltellante, dove ogni volta che un danzatore si avvicinava all'altro colpisce il tamburo tenuto dall'uomo di fronte a lui.

7) Nel corso di questo *'cham* vi sono due buffoni che intrattengono il pubblico. Uno di questi porta un paio di timpani sulla schiena ed entrambi sono armati di frustini.

Il secondo tipo di danza che si tiene ad Hemis dura due giorni. Il primo giorno si sviluppa nel modo seguente: prima di tutto entrano in scena gli stessi gruppi di danzatori descritti sopra, vale a dire, i Cappelli Neri, le "maschere ramate" e quelli che rappresentano Padmasambhava e le sue otto forme. Questi sono seguiti dagli "eroi", che ancora una volta sono accompagnati dai fischi. Dopo è il momento di alcuni danzatori che indossano delle maschere a forma di testa di toro, di altri danzatori vestiti da scheletro e di diverse figure quasi completamente nude, visto che si coprono solo di una pelle di tigre ed i loro volti sono coperti da maschere simili a teste di drago. In

un secondo momento segue una fase assente nella prima danza: l'uccisione del *liŋga*. Due pezzi di stoffa sono stesi tra due pali molto alti situati al centro del cortile. Uno è quadrato e consiste in un pezzo di pelle di tigre contornato da un'ampia orlatura rossa. Questa stoffa funge da tappeto per il danzatore che più tardi effettuerà "l'uccisione" del *liŋga*. Il secondo pezzo di stoffa steso nelle vicinanze è di colore blu scuro e all'interno ha una rigatura di un blu più chiaro. Al centro di questa stoffa vi è raffigurato un triangolo bianco nel quale un *lama* sistemerà il *liŋga*, coperto da un panno blu scuro. Dopodiché gli scheletri girano attorno all'effigie eseguendo una danza selvaggia. Finalmente entra un danzatore che rappresenta Yama e che con l'aiuto di una spada taglia il *liŋga*. Nel corso della seconda giornata le fasi principali consistono in una danza del guerriero, nel sacrificio del *liŋga* e nello spettacolo di diverse figure comiche, molto probabilmente *Ha zhang* ed alcuni suoi compagni. La parte più interessante di questa danza è la cerimonia di consacrazione di alcuni animali che sicuramente devono adempiere alla funzione di capri espiatori. In un'occasione tre cavalli bardati e tre mastini tibetani sono stati portati al centro della scena da alcuni *lama* dall'aspetto agiato. Gli animali sono stati introdotti in uno stato di eccitamento elevato. Ai cavalli sono stati levati i panni e diversi barattoli di vernice rossa sono stati utilizzati per versarla sui loro corpi. Gli animali, infine, sono stati spinti a correre attorno al monastero per ben tre volte. In un'altra occasione erano presenti otto cavalli, tre cani e quattro capre (ed in una terza occasione tre cavalli, di cui uno solo era bardato, tre cani neri coperti con panni e due capre semigrigie) a subire un simile trattamento. I cavalli usati per questa cerimonia da quel momento in poi non erano stati mai più dominati dalla paura, mentre i mastini erano diventati i guardiani del monastero.

Grazie ad una pubblicazione di Pott¹⁷ abbiamo la descrizione accurata di una danza *bKa' brgyud pa* che ha avuto luogo nel monastero di 'Gye mur nel Lahul e che è sotto la tutela di Hemis. Così come accade in altre comunità *bKa' brgyud pa* e *rNying ma pa*, nel decimo giorno del quinto e settimo mese tibetano vengono eseguite delle danze religiose che sono strettamente collegate con le cerimonie annuali in onore di Padmasaṃbhava. Pott è stato testimone di un 'cham eseguito nel quinto mese. Come di consueto, la danza ha luogo nel cortile del monastero ed in mezzo a

¹⁷ Cfr. P. H. Pott, *Een "Duivels-Dans" in Tibet's grensgebied*, in "Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde", vol. 144, 's-Gravenhage 1958, pp. 197-207, in R. De Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances*, cit., p. 38.

questo vi sono due pali molto alti che si appoggiano ad una base fatta di pietra e fango. Su uno dei lunghi lati di questo piedistallo che funge da altare vi sono allineate diversi tipi di offerte. Ai piedi di tale piedistallo è adagiato un vaso di forma triangolare che contiene un *liṅga* e di fronte a questo vi è steso un tappeto di forma quadrata.

Il *'cham* è diviso in due parti principali. La prima dura un'ora e dopo l'ingresso solenne dell'orchestra fa la sua comparsa un Cappello Nero, che in questo caso è l'abate stesso del monastero. Diversamente da altri *'cham*, questa danza è limitata al suo contenuto essenziale rispetto ad altre rappresentazioni religiose dello stesso genere ovvero all'"uccisione" del *liṅga*. Dopo aver girato attorno al cortile in senso orario per alcune volte, il Cappello Nero si muove verso il tappeto quadrato che è disteso di fronte all'effigie impastata. Consacra e fa delle offerte al *liṅga* per poi pugnalarlo tre volte per mezzo di una piccola arma che gli è passata da un suo assistente. Successivamente riprende la danza, per tornare infine al centro della scena dove pugnala il *liṅga* altre tre volte con un'altra arma. Questa azione viene ripetuta nel suo complesso altre otto volte. Dopo aver usato otto diverse armi è la volta di quattro danzatori con indosso delle maschere di tipo irato. Questi danzano attorno al cortile con dei passi corti e veloci, mentre il Cappello Nero gira attorno al cortile con dei movimenti molto più lenti e solenni. Le quattro figure mascherate, quindi, adeguano gradualmente i loro passi a quelli del Cappello Nero, che ancora una volta si avvicina al recipiente triangolare per pugnalarlo di nuovo il *liṅga*. A questo punto entrano due danzatori con la testa coperta da maschere che raffigurano uccelli e l'intera azione viene ripetuta. Ai danzatori dalla testa di uccello seguono otto figure mascherate e con degli abiti sontuosi che rappresentano il gruppo dei *drag gshed*. Molti dei più importanti *dharmapāla* appartengono a questo gruppo ed in scena vengono rappresentati da ognuno dei cinque colori rituali con l'aggiunta del nero e del marrone, questi ultimi due sono strettamente connessi con queste forme di *buddha*. Ognuna di queste porta con sé una delle piccole armi che il Cappello Nero ha usato in precedenza per "uccidere" il *liṅga*. Dopo che gli otto *drag gshed* hanno danzato, il Cappello Nero pugnala il *liṅga* un'altra volta e poi un *drag gshed* alla volta affonda la sua arma nell'effigie impastata. Alla fine il Cappello Nero si inginocchia sul tappeto quadrato e fa letteralmente a pezzi il *liṅga*. Questa fase della danza finisce con una rapida danza per celebrare la

vittoria sulle avversità, dopodiché sia il Cappello Nero che il gruppo dei *drag gshed* si ritirano all'interno del monastero e segue un breve intervallo.

In confronto alla prima parte del *'cham*, la seconda è piuttosto breve. Innanzitutto in scena si presentano due messaggeri di Yama con la testa da cervo e da *yak*. Appena terminata la loro danza, due buffoni del tipo degli *Ha zhang* fanno il loro ingresso in scena accompagnati da diversi apprendisti ed eseguono una danza mascherata, imitando i movimenti dei danzatori che li hanno preceduti. Per concludere fanno un giro tra gli spettatori in modo da raccogliere soldi per il monastero.

Il *'cham* finisce con un *gtor rgyab*, poi si organizza un corteo capeggiato dal Cappello Nero e dall'orchestra del monastero. All'esterno del monastero si accende un fuoco, attorno al quale il Cappello Nero esegue una breve danza. In questo caso si muove in senso antiorario, così come si usa fare tra i praticanti *bon*. Nel corso di questa danza riceve le otto piccole armi usate per "uccidere" il *liṅga*, che successivamente getta una dopo l'altra tra le fiamme. Gli spettatori accompagnano questa scena con una serie di fischi.

A Sermathang, un villaggio *sherpa* nella regione di Helmu, i *lama* del locale monastero *bKa' brgyud pa* tengono ogni anno nel quindicesimo giorno del primo mese tibetano una danza chiamata *Kun mchog spy idus gter 'cham*.

Il numero dei danzatori non è sempre lo stesso, ma di solito le seguenti diciassette figure partecipano al *'cham*:

- un *lama* con indosso il tipico abito del suo lignaggio che suona i tipici piatti usati per accompagnare le danze (in tibetano, *rol mo*);
- un Cappello Nero;
- due protettrici (in tibetano, *lha mo*), a quanto pare del tipo delle *ḍākinī*;
- Hayagrīva (in tibetano, *rTa mgrin*);
- la protettrice dal volto da leone *Siṃhavaktrā* (in tibetano, *Seng ge gdong ma*);
- la forma di *buddha Acala* (in tibetano, *bDud rtsi khyil ba*);
- un demone di sesso femminile chiamato *Düki atsema* (in tibetano, *bDud kyi a btsan ma*): questo danzatore indossa una maschera nera con due grandi denti e con la lingua che pende

fuori dalla bocca;

- due *atsara*;

- l'aspetto irato di Padmasaṃbhava denominato Guru drag dmar;

- tre figure chiamate "insegnanti religiosi" (in tibetano, *slob dpon*), con l'abito indossato da Padmasaṃbhava nel suo aspetto comune;

- tre *lama* con il tipico abbigliamento da cerimonia dei monaci che hanno avuto l'ordinazione (in tibetano, *dge slong*).

La danza viene eseguita in un piccolo spazio pianeggiante situato davanti al monastero. Inizia all'alba e dura fino al pomeriggio, con un intervallo a mezzogiorno. All'inizio della danza, le varie figure entrano in un corteo condotto dal *lama* che rappresenta rTa mgrin, mentre la protettrice Simhavaktrā entra per ultima.

* * *

Come fa notare Cathy Cantwell¹⁸ persino la normale popolazione tibetana, ovvero quella non istruita, ha delle conoscenze di base riguardo al linguaggio simbolico del Vajrayāna ed ha molta familiarità con la maggior parte delle storie che narrano le attività di Padmasaṃbhava e dei suoi aspetti. Ed anche nel caso in cui qualcuno non abbia le conoscenze necessarie per assistere alle danze può capitare che un *mkhan po*¹⁹ sia in visita nel monastero e si dedichi ad alcuni dettagliati insegnamenti alla fine delle danze.

Per apprezzare pienamente il significato di tale simbolismo rituale sono comunque necessari altri due punti. Prima di tutto le espressioni rituali spesso portano con sé diversi e simultanei livelli di interpretazione. Nel caso specifico delle danze di Padmasaṃbhava, gli aspetti descritti sono associati con entrambi gli eventi reali della sua esistenza storica e con alcuni particolari aspetti della realizzazione meditativa. La danza di Padma 'byung gnas, per esempio, rappresenta la

¹⁸ cfr. Cantwell (1995). Anche se questo lavoro si riferisce ad un periodo di ricerca che va dal 1981 al 1983 non viene meno il valido apporto utile a comprendere come funzioni il simbolismo rituale Vajrayāna all'interno della performance di un '*cham*'.

¹⁹ Solitamente è colui che ha completato un corso di studi di circa dieci anni sulla filosofia e la logica buddhista, il *Vinaya* ed altre materie, ma ci si può anche riferire all'abate o al precettore dal quale si riceve l'ordinazione.

nascita del *lama* ed anche il riconoscimento dell'essenza della mente. I vari livelli di interpretazione si assommano alla forza delle immagini, un livello arricchisce l'altro. rDo rje gro lod, invece, è connesso con un incidente durante la vita del *lama* nel quale ha soggiogato le forze ostili che si trovavano nella caverna di sTag tshangs in Bhutan con estrema efficacia. Tale evento è considerato una parte importante nel processo che ha condotto i residenti umani e divini dei paesi al confine tra l'India ed il Tibet sotto il suo controllo, in funzione del suo ingresso e del suo successo in Tibet, di modo che il buddhismo vi si potesse stabilire saldamente. rDo rje gro lod è anche il nome ricevuto da Padmasambhava quando in uno spaventoso cimitero nel Khotan aveva meditato e dato degli insegnamenti ad alcune *dākinī*. Questa forma, inoltre, può essere considerata come uno *yi dam* irato sul quale meditare insieme al suo *maṅḍala* (campo di energia di una determinata forma di *Buddha* (Per approfondimenti si veda Tucci 1969). I monaci di Rewalsar, il monastero rNying ma pa dove la Cantwell ha condotto la sua ricerca, eseguivano quotidianamente e, in modo più elaborato, mensilmente, delle pratiche che coinvolgevano la forma di rDo rje gro lod. Osservando la danza di quest'ultimo si poteva venire a conoscenza delle diverse dimensioni mitologiche del suo essere in modo tale da arricchire la sua immagine e farla diventare una forma illuminata sulla quale meditare per realizzare l'essenza della mente.

In secondo luogo, una conoscenza intellettuale di queste "interpretazioni" non costituisce una chiave in sé per spiegare il simbolismo. Il simbolismo rituale non è analogo al linguaggio o a un sistema di comunicazione, per cui sarebbe solo necessario comprendere il codice. In alcuni casi il comportamento rituale può essere privo di qualunque giustificazione intellettuale. Tra i tibetani l'esegesi indigena del simbolismo rituale è molto sviluppata: infatti, esistono manuali e commentari che si dedicano alle diverse associazioni simboliche del complesso sistema immaginario. Ma non esiste spiegazione o insieme di spiegazioni che possano racchiudere il significato completo di ciò che si intende per simbolismo. Sebbene comprendere tali interpretazioni sia un aspetto importante della pratica Vajrayāna, i praticanti non hanno tutti lo stesso livello culturale ed i meno eruditi non sono sempre o necessariamente svantaggiati nel conseguimento delle realizzazioni che derivano dalla meditazione. Nel caso delle danze considerate nel lavoro della Cantwell, anche spettatori relativamente impreparati, che non hanno

una grande cognizione delle particolari connotazioni del simbolismo rituale, potrebbero trarre beneficio dalla visione, semplicemente accettando l'idea che le danze mostrano la mente illuminata di Padmasambhava. Inoltre, pure le più elaborate concezioni del simbolismo rituale, non riescono a spiegare pienamente l'attività rituale. Movimenti delle mani e passi di danza complessi possono essere chiosati da una "interpretazione" che li descrive, per esempio, come un'attività di "pacificazione" o di "soggiogamento". L'interpretazione non può mai sostituire l'esperienza dell'eseguire o vedere una danza. L'esegesi del simbolismo non riesce facilmente a definire o a limitare il suo significato, piuttosto si dirige ai processi mentali che non possono essere completamente chiariti per mezzo delle parole. Attraverso questi processi psico-fisici, corpo, parola e mente ordinari vengono trasformati in modo tale da raggiungere la "Liberazione attraverso il vedere".

Risulta alquanto interessante notare che la risposta più immediata che un tibetano riesce a dare riguardo le ragioni per cui osserva un *'cham* è che esso è di grande beneficio perché procura *byin rlabs*²⁰: molto diverso dall'intrattenimento, per esempio, cinematografico, dato che ha un potente ed efficace effetto sulla mente. L'idea del *byin rlabs* non è riferita alla semplice apparizione di Padmasambhava durante il *'cham*, ma all'impressione mentale che scaturisce dalla sua visione che risulta essere tanto significativa da rimanere impressa nella mente. Il significato di tutto ciò risiede nel fatto che durante l'esperienza della morte si sarà in grado di riconoscere la sua forma, come essenza della mente, e si potrà rinascere nella sua terra pura (Rangdröl 1993). Ovviamente sarà importante accumulare il più possibile buone impressioni e saggezza per mezzo di una pratica costante e sviluppare la *bodhicitta* (Mente dell'illuminazione) in modo tale da raggiungere l'illuminazione per il bene di tutti gli esseri qui ed ora, la morte è solo un momento favorevole per quest'obiettivo ma non necessario.

Bibliografia

AZZARONI, GIOVANNI

²⁰ Risulta difficile dare una traduzione precisa di tale termine: in inglese si utilizza il termine *blissing*, che in italiano viene reso con *benedizione*. Quest'ultimo però può implicare una connotazione fuorviante a causa del forte legame che ha con le religioni giudeo-cristiane. Il miglior modo per spiegare il termine è quello di considerarlo come la fonte dalla quale scaturisce un'indelebile impressione mentale che fa presa nel subconscio - in questo caso - dell'osservatore. Sul *'cham* si veda, tra gli altri, Azzaroni (2003).



2003 *Teatro in Asia*, vol. III, CLUEB, Bologna.

CANTWELL, CATHY

2005 *The Earth Ritual: Subjugation and Transformation of the Environment*, in "Revue d'Etudes Tibétaines", n. 7, vril.

1995 *The Dance of the Guru's Eight Aspects*, in "The Tibet Journal", Dharamsala, vol. XX, n° 4, Winter http://ngb.csac.anthropology.ac.uk/csac/NGB/Doc_ext/Gar.xml

CONSONNI, ALESSANDRA

2008 *'Cham yig - Il libro delle danze*, a cura di, Clueb, Bologna.

CORNU, PHILIPPE

2002 *Tibetan Astrology*, Shambhala, Boston, London.

GOVINDA, LAMA ANAGARIKA

1974 *The Eight Forms of Guru Padmasambhava*, in "Bulletin of Tibetology", vol. XI, n. 2, July.

LOBSIGER-DELLENBACH, M.

1954-1955 *Recherches ethnologiques au Népal*, in "Globe", 92-93.

NEBESKY-WOJKOWITZ, RÉNE DE

1996 *Oracles and Demons of Tibet – The Cult and Iconography of the Tibetan Protective Deities*, Book Faith India, Delhi.

2007 *Tibetan Religious Dances – Tibetan Text and Annotated Translation of the 'chams yig*, Pilgrims Publishing, Varanasi.

NYDAHL, LAMA OLE

2008 *The Way Things Are – A living approach to Buddhism for today's world*, O-Books Publishing, Winchester, UK, Washington, USA.

RANGDRÖL, TSELE NATSOK

1993 *The Mirror of Mindfulness – The Cycle of the Four Bardos*, Rangjung Yeshe Publications, Hong Kong.

SNELGROVE, DAVID

2002 *Indo-Tibetan Buddhism, Indian Buddhists and Their Tibetan Successors*, Shambala, Boston.

SNELGROVE, DAVID – RICHARDSON, HUGH

1980 *A Cultural History of Tibet*, Shambala, Boulder.

STEIN, RUDOLF

1998 *La civiltà tibetana*, Einaudi, Torino.

TUCCI, GIUSEPPE

1969 *Teoria e pratica del Mandala: con particolare riguardo alla moderna psicologia del profondo*, Ubaldini Editore, Roma.

VIAZZO, PIER PAOLO

2000 *Introduzione all'antropologia storica*, Laterza, Bari.

Abstract – IT

Nella tradizione *Vajrayāna* l'esperienza pratica della danza e quella della sua semplice visione sono trasformate in modo tale che la ricchezza delle forme e dei costumi, la grazia e la drammaticità dei movimenti esprimano i differenti aspetti delle qualità della realizzazione. L'esposizione elaborata delle qualità illuminate della mente, attraverso diverse fasi di pratica e molti tipi di attività rituale, è in funzione dell'illuminazione del numero più elevato di esseri senzienti possibile, ed in particolare, è ideata per procurare la "Liberazione attraverso il vedere" (*mthong grol*). In questa sede si vuole delineare il tipico svolgimento di un '*cham* che vede come protagonista principale o come semplice figura, che insieme ad altre compone il gruppo di personaggi di tale tipo di danza, Padmasambhava, noto anche con la denominazione tibetana di Guru Rinpoche, così come avveniva prima dell'invasione cinese iniziata nel 1949-1950 e tuttora in corso.

Abstract – EN

In the *Vajrayāna* tradition the dancing experience and its mere sight are turned into such a way that the richness of costumes and forms, the grace and the dramatic power of movements express the different aspects of realization qualities. The elaborate display of the mind's enlightened qualities, through different stages of practice and many types of ritual activities is used for the enlightenment of the largest number of human beings, particularly, it is conceived for the "Liberation through seeing" (*mthong grol*). Here we want to outline the typical execution of a '*cham* with Padmasambhava, also known as Guru Rinpoche in Tibetan, as its main character or as a simple figure, who together with other figures makes up the cast of the dance, as it was performed before the Chinese invasion in 1949-1950 and is still ongoing.

CRISTIAN MAUTONE

Consegue la laurea in Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo presso l'Università di Bologna. Studioso di cultura e buddhismo tibetani è anche un praticante buddhista degli insegnamenti della tradizione *bKa' brgyud pa*, una delle quattro principali scuole del buddhismo tibetano. Da alcuni anni, inoltre, ha maturato esperienza nell'organizzazione e nel coordinamento di eventi culturali internazionali promossi dalla rete dei centri di studio e di pratica che fanno riferimento alla "Buddhismus Stiftung Diamantweg".

ARTICOLO

Mishima *jo ha kyū**

di Matteo Casari

Poliedrico dinamismo è l'efficace definizione proposta da Emanuele Ciccarella per riassumere l'eterogenea gamma di linguaggi e azioni nella quale la creatività di Mishima Yukio si è incarnata: romanziere, saggista, drammaturgo, critico letterario, attore e regista teatrale e cinematografico, direttore artistico di teatro e capocomico il tutto ad assommarsi, poi, nel ruolo di "*public figure* sostenuto spesso da apparizioni *kitsch*, a quanto pare del tutto prive di ironia" (Ciccarella 2001: 7). L'ironia non fu certo assente dalla vita di Mishima e le sue note provocazioni andrebbero probabilmente svincolate da quella monolitica visione critica, come avverte Virginia Sica, che le ha appiattite su un vago nichilismo e sbrigativamente considerate frutto di una "personalità complessa in bilico fra la genialità e il disagio psichico" (Sica 2008: 345). Mai bene accolte dall'establishment culturale, al massimo tollerate, vengono ancora oggi citate per giustificare la mancata assegnazione del Nobel cui Mishima fu candidato più volte. La spettacolarizzazione della vita, e anche della morte giunta con il *seppuku* del 25 novembre 1970, è considerata un peccato originale, un motivo valido per sostenere la maggior parte delle critiche rivolte all'autore. Una distorta ricezione della tendenza mishimiana a farsi personaggio, *public figure*, è certamente alla base delle incomprensioni che a lungo hanno deformato lo sguardo sulla sua opera e esistenza:

"non si vuole negare che lo stesso Autore abbia ampiamente contribuito ad accreditare questa immagine di sé, consolidandola in seguito con la coreografia e la sceneggiatura scelte per il proprio suicidio. Tuttavia, nonostante la forza d'urto e il potere di convincimento che Mishima ha impresso ai propri scritti e alle proprie azioni degli ultimi anni, il modello corrente appare riduttivo perché scorretto sul piano della valutazione artistica globale" (Sica 2008: 356).

Per esasperare e esemplificare questa diffusa attitudine critica – cui si contrappone per la verità una solida e ben più avveduta controparte – citerò alcuni passaggi di un articolo apparso nel 1975 sulla

* Il presente articolo è la rielaborazione, parzialmente ampliata, della comunicazione orale fatta dall'autore in occasione del convegno *Mishima mon amour. L'uomo, lo scrittore l'onore*, Teatro Dehon-Teatroaperto, Bologna, 26-27 novembre 2010.

rivista "Civiltà Cattolica", quindi in un contesto particolarmente sensibile e orientato rispetto l'argomento, scritto da Fernando Castelli. L'articolo, significativamente intitolato *Yukio Mishima. Il suicidio come protesta e spettacolo*, si apre assumendo alcune ostili posizioni di parte giapponese e ponendo subito in essere la metafora spettacolare nella sua declinazione deteriore:

"Lo spettacolare *hara-kiri* ha avuto una vasta eco, soprattutto negli ambienti politici e culturali del Giappone, per lo più negativa. [...] Il professor Shigeru Hayashi, ordinario di storia politica all'Università di Tokio, ha espresso un giudizio ancora più severo: 'che cosa si può concludere con un gesto come questo di Mishima? Egli ha creduto che esso fosse logico, ma è difficile evitare l'impressione che si abbia a che fare con un *clown*' (Castelli 1975: 230).

L'articolo, che poi procede facendo ben sperare nonostante un iniziale vizio di forma – la distinzione tra la "fisionomia di scrittore e personaggio" che personalmente ritengo impropria – si chiude invece in modo lapidario e quasi improvviso disattendendo tutte le notazioni antropologico-culturali giustamente richiamate per contestualizzare il suicidio: "Infine, l'elemento più squallido e nello stesso tempo più tragico – nella vicenda di Mishima – è non solo aver ridotto la morte ad oggetto, ma averla banalizzata convertendola in spettacolo" (Castelli 1975: 244).

Per sostenere che la vita e la morte di Mishima hanno trovato un punto di equilibrio e un senso esistenziale ed estetico proprio nella meticolosa costruzione di sé come personaggio, e quindi in una cogitata teatralizzazione – non una banale spettacolarizzazione – dell'esistenza orientata a inverarsi in un autentico corpo d'arte, inizierò col fare riferimento ad un accadimento del tutto personale, autobiografico, del cui scarso interesse sul più ampio orizzonte della storia collettiva e degli studi chiedo immediatamente venia. Il mio primo incontro con Mishima è avvenuto in un giorno del 1990 quando, rincasando, sulla parete di fronte all'ingresso la gigantografia di un intenso volto orientale che annusava una rosa mi ha accolto. La celeberrima foto di Mishima, scattata da Hosoe Eikō e pubblicata dallo stesso nel suo *Barakei* (Hosoe 1985), era stata ingrandita fino a misurare un metro per un metro di lato e lievemente elaborata con interventi grafici per diventare l'omaggio che mio padre, artista eclettico e di buone letture, aveva inteso fare a un suo amore letterario. Per osmosi paterna all'epoca sapevo che Mishima era uno scrittore, ma di lui non avevo ancora letto nulla né

sospettavo la varietà di linguaggi espressivi fatti propri. Mishima, insomma, è stato nella mia esperienza prima di tutto un volto e un corpo – altri scatti che lo ritraevano quale San Sebastiano circolavano in casa – e non un pensiero espresso in scrittura: lo avrei sperimentato come tale solo più tardi iniziando a leggere, ancora senza una reale cognizione di causa, la sua opera di commiato, la *Tetralogia del mare della fertilità*, proprio mentre andavo scoprendo il mio interesse per la cultura giapponese e ancor più per il teatro tradizionale nipponico.



1. Hosoe Eikō, Barakei. *Ordeal by Roses, Aperture, New York, 1985.*

Suppongo che l'immanenza della corporeità di Mishima sulla sua scrittura, sebbene profilatasi diversamente dal caso che mi riguarda, sia tutt'altro che infrequente tra i suoi lettori essendo pressoché impossibile, data la messe di documenti iconografici e filmici che l'autore stesso ha programmaticamente contribuito a creare e intrecciare alla propria opera, leggerne le pagine senza avere le sue anatomie negli occhi, il suo sguardo puntato che interroga o irride le nostre riflessioni. Mishima è insomma una presenza, un che di fisico e concreto con cui fare i conti e che mina alle fondamenta l'assioma della lettura come fatto privato. Anche quando si fruiscono suoi lavori esclusivamente letterari la lettura deborda istituendosi come ideale relazione dialettica, se non dialogica, facendo emergere una natura teatrale, drammatica, dell'opera mishimiana nel suo complesso, opera che sempre mi è parsa in lotta per abbandonare la bidimensionalità della pagina e ambire alla artefatta tridimensionalità del corpo in vita che è poi una dimensione del teatro: "il teatro eccita aspetti diversi del mio desiderio, quelli cioè che non riesco ad appagare quando scrivo i

miei romanzi. Ora, quando sono impegnato nella stesura di un romanzo, avverto l'esigenza di farlo seguire da una commedia. Il teatro, insomma, è uno dei poli magnetici della mia attività letteraria" (Mishima in Stokes 1974: 265).

La costruzione di un corpo fittizio, di un corpo d'arte, è la preoccupazione prima di ogni attore che concepisca la vita scenica come sublimazione del dato naturale in materia artistica. A partire dagli anni '50 Mishima, che sarà più volte attore teatrale e cinematografico, inaugura un processo di attenzione al proprio corpo come possibile, anzi necessario, veicolo di estrinsecazione etico-estetica tanto da poter accomunare in via analogica il suo iter a quello di un uomo di scena. La perfetta e assoluta bellezza del corpo, un corpo da costruire con inesausta dedizione, diviene una precondizione necessaria alla possibilità stessa di esistere come artista e nella sua opera il corpo smette presto di essere solo un tema per divenire un vero e proprio strumento di lavoro e espressione.

Ritengo si possa istituire, in Mishima, l'equazione corpo-teatro quale snodo profondo del suo processo creativo, equazione che merita una contestualizzazione e un ancoraggio più espliciti alla vita dell'autore per non risultare generica e evasiva. Tra il 12 e il 19 novembre 1970, a pochi giorni dal suicidio, si tenne presso i Magazzini Tōbu di Tokyo una mostra sulla vita di Mishima. L'autore, che appoggiò entusiasticamente l'esposizione, chiese ed ottenne che la mostra fosse suddivisa in quattro percorsi, o meglio in quattro fiumi, nell'alveo dei quali la sua vita aveva incanalato la propria corrente. I fiumi erano nell'ordine quelli della Prosa, del Teatro, del Corpo e dell'Azione. Nel catalogo della mostra Mishima scrive che il fiume dell'Azione e il fiume della Prosa si trovano agli estremi della sua esistenza e le loro correnti sono in contrapposizione. Al centro di questa tensione, obbligati quasi ad appiattirsi l'uno sull'altro per attutire le spinte antagoniste, i fiumi del Teatro e del Corpo divengono termini mediani tra i poli estremi delle due tensioni più contrastanti. L'intreccio e il ruolo giocato dall'equazione corpo-teatro, però, hanno origini ben precedenti.

Dopo aver a lungo guardato con sospetto e disgusto alla gracilità del proprio corpo Mishima, stando a quanto lui stesso afferma in *Sole e acciaio*, sente la necessità di renderlo oggetto di cura e sviluppo a seguito di un viaggio che nel 1951-52 lo ha portato in giro per il mondo: "molto tempo dopo appresi il linguaggio del corpo, esclusivamente grazie al sole e all'acciaio, come se studiassi una lingua straniera. Divenne la mia seconda lingua, un'educazione costruita [...]" (Mishima 1982: 12).

Sole e acciaio uscirà tra il 1965 e il 1968 (prima a puntate sulla rivista "Hiyō", poi in volume), quindi rappresenta il frutto maturo di una riflessione originata all'inizio degli anni '50. Risale al 1955, invece, l'approdo di Mishima al *body building*, occidentale via al vigore muscolare, per dare concreta esecuzione ai nuovi obiettivi. Di poco successivo l'incontro con il *kendō* e la sua prassi marcatamente autoctona orientata a fare dell'addestramento fisico più una palestra per la bellezza dello spirito che del corpo: elementi esogeni – il viaggio e il *body building* – ed endogeni – il *kendō* – nutrono il personale percorso di sintesi che Mishima sente di voler conseguire. Nel paragrafo intitolato *sul corpo* contenuto in *Lezioni spirituali per giovani samurai*, altro testo che dobbiamo considerare di approdo perché risalente alla fine degli anni '60, Mishima si esprime in questi termini:

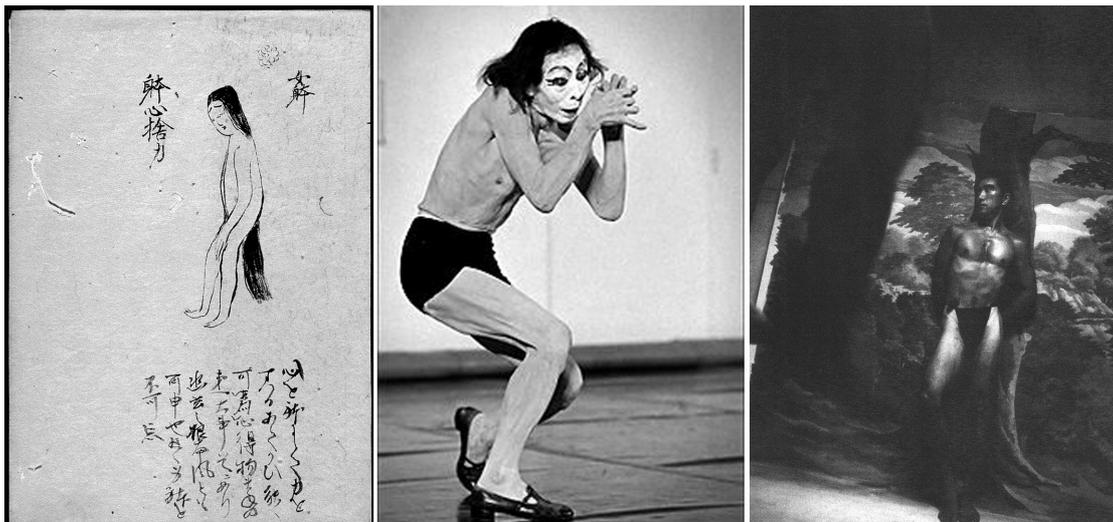
"colui che possiede un fisico attraente non è necessariamente dotato anche di valori spirituali. [...] Attualmente ci troviamo in un punto equidistante tra due stereotipi estremi di due diverse civiltà. Mentre nel nostro animo dimorano ancora tracce dello spiritualismo giapponese che disprezza il corpo, si sta d'altra parte diffondendo l'edonismo materialistico importato dall'America. Si è incessantemente lacerati, non sapendo quale stereotipo scegliere. Pur essendo un maschio, mi sembra del tutto naturale supporre che un corpo perfetto contribuisca ad elevare lo spirito e che, nel medesimo tempo, si debba nobilitare il corpo perfezionando lo spirito" (Mishima 1988: 30).

Il corpo sognato e ottenuto da Mishima si conformava ad un ideale estetico di matrice greco-classica assai lontano dal corpo teatrale nipponico. Ciò non di meno l'intendimento del corpo come luogo di elaborazione e strumento di espressione autentica da realizzare con impegno – l'"educazione costruita" di *Sole e acciaio* – lo lega profondamente alle esperienze delle avanguardie teatrali che tra gli anni '50 e i primi anni '60 consegnarono al patrimonio comune della contemporaneità anche la scena giapponese. Il riferimento primo e immediato è al *butō*, il cui atto germinale è legato a doppia mandata a Mishima:

"lo stimolo più avanzato in tal senso arrivò da una strana cerchia di persone – intellettuali filoeuropei, esponenti del mondo letterario, artisti influenti o del tutto sconosciuti – gravitanti attorno al pioniere del *butō* Hijikata Tatsumi (1928-1986). Dai tempi della sua produzione di

Kinjiki (Colori proibiti) nel 1959, egli e altri danzatori, come Ōno Kazuo (1906-2010), divennero il riferimento di un vario ambiente di giovani artisti e intellettuali – incluso lo scrittore Mishima Yukio (1925-1970), autore dell'originale romanzo *Kinjiki* – e le loro riunioni assunsero il carattere di cenacolo d'avanguardia" (Kasuhara-Saitō 1997: 78).

Appartennero a questo cenacolo altre rilevanti figure dell'avanguardia teatrale giapponese, Terayama Shūji (1935-1983) e Kara Jūrō (1940-) ad esempio, e anche l'eccentrico letterato Shibusawa Tatsuhiko (1928-1987) il quale, oltre a tradurre de Sade, pare abbia fatto conoscere Artaud ad Hijikata spingendolo al contempo a integrare nella propria ricerca quell'attenzione da sempre riconosciuta al corpo dal teatro giapponese. Il Giappone può ritenersi infatti un "territorio specialistico delle tecniche del performativo, dove vige una forte e rigida tradizione nel coltivare pratiche teatrali, intese come operazione sul corpo dell'esecutore [...]" (Centonze 2005: 84). Il corpo diventa in questo ambito il fulcro dell'attenzione e *nikutai*, il corpo inteso nella sua concreta e denudata carnalità, la parola più in voga nel *butō* e nei movimenti d'avanguardia che animarono lo spirito di ribellione e resistenza politico-culturale negli anni '60 cui Mishima fu a suo modo partecipe (cfr. Hackner in Autori Vari 1997: 81 e Centonze 2009: 163-165).



Da sinistra: 2, 3, 4. Disegno di Zeami Motokyo che illustra il corpo del "tipo della donna", contenuto nel trattato *Nikyoku Santai Ezu* (Studio illustrato dei due elementi e dei tre tipi) del 1420; Ōno Kazuo; Mishima Yukio.

All'inizio degli anni '60, ammirando alcuni scatti fotografici realizzati da Hosoe Eiko con Hijikata Tatsumi come soggetto, Mishima vuole che il fotografo lo ritragga a sua volta. Messa in contatto tramite l'editore Kodansha per la realizzazione di una immagine di copertina l'incontro tra i due sfocerà nella realizzazione del già citato *Barakei*, pubblicato la prima volta nel 1963 con scatti presi tra il '61 e il '62. Ecco alcuni stralci dalle note di Hosoe accluse alla riedizione statunitense del 1985:

"Dopo averci salutati con un inchino formale, lo scrittore cominciò a parlare come se già sapesse quale sarebbe stata la mia prima domanda. 'Mi sono piaciute moltissimo le sue fotografie di Tatsumi Hijikata. Volevo che mi fotografasse in quel modo, quindi ho chiesto al signor Kawashima di contattarla'. 'Signor Mishima, vuole dire che potrei fotografarla *a modo mio*?', chiesi. 'Io sono il suo soggetto. Mi fotografi come preferisce, signor Hosoe', rispose. [...] Le mie fotografie di Hijikata alle quali Mishima si riferiva erano quelle tratte da un catalogo per *Kinjiki* e da un'altra performance di danza del 1960. [...] Mishima non aveva mai voluto una banale 'fotografia dell'autore'. Riferendosi a se stesso come al 'soggetto' delle mie fotografie, egli voleva divenire a sua volta un danzatore. [...] Dopo la seconda o la terza seduta chiesi a Hijikata di collaborare con me. Hijikata mi prestò il suo laboratorio di danza, e insieme alla sua amante, Akiko Molofuji, divenne un modello con Mishima. [...] Volevo esplorare il tema della vita e della morte attraverso il corpo e la carne di Mishima [...]" (Hosoe in Del Pozzo – Scarlini 2004: 68-71 *passim*).



Da sinistra: 5, 6, 7. Hijikata Tatsumi fotografato da Hosoe Eikō; happening all'Asbesto-kan (anni '60); Hijikata Tatsumi e Ōno Yoshito in *Kinjiki*.

È in tale *milieu* culturale che il lavoro di Mishima sul corpo, sebbene per percorsi autonomi e originali, si radica e motiva ed è sempre in un contesto così favorevole che la creazione di sé come

personaggio attraverso la somma di tutti i mezzi di espressione utilizzati può essere assunta in chiave positiva e non deteriorata: non una vita spettacolarizzata ma sapientemente messa in scena. Non è dato sapere con certezza se questa ipotesi possa trovare applicazione all'intera vita di Mishima ma, proiettata all'indietro a partire dalla morte, dimostra una certa coerenza.

La mostra ai Magazzini Tōbu già ricordata è in tal senso funzionale: l'ideazione dei quattro fiumi potrebbe considerarsi un tentativo di dare ordine formale al caos che si agitava dentro Mishima, un modo per mettere ordine ad una esistenza eclettica che stava giungendo ad una fine volontaria portando a compimento la sintesi a lungo perseguita. I quattro fiumi, come scritto dallo stesso Mishima nel catalogo della mostra "alla fine confluiscono tutti nel "mare della fertilità" (Mishima in Ciccarella 2001: 11), il cui capitolo conclusivo, sebbene scritto già da tempo, fu spedito all'editore solo all'ultimo recando la data del suicidio, il 25 novembre 1970: tra gli oggetti e le fotografie in mostra campeggiava anche la spada forgiata da Seki no Magoroku con la quale Morita avrebbe perfezionato il *seppuku* decapitando – non senza difficoltà – Mishima secondo l'antico rituale.

In concomitanza alla mostra era prevista inoltre la riedizione del libro fotografico *Barakei*, la cui uscita è stata poi ritardata di qualche mese perché Hosoe non voleva in alcun modo far credere che vi fosse una speculazione opportunistica – attuata da molti editori – nell'operazione. Ciò non di meno la scelta di Hosoe è stata portata avanti in netto contrasto con la volontà di Mishima, le cui insistenze per accelerare i lavori – a seguito dei ritardi dovuti al rifacimento di alcune tavole e al ricovero ospedaliero del grafico – rivelarono il senso della loro urgenza quasi impertinente solo a posteriori: l'edizione, pensata per il mercato internazionale, uscirà nel gennaio del 1971 e, secondo le richieste di Mishima, il titolo inglese *Killed by Roses* sarà sostituito dal definitivo *Ordeal by Roses*.

Tutta una serie di atti vengono fatti confluire da Mishima, in un sapiente montaggio, verso una rapida e violenta conclusione secondo uno schema compositivo che riecheggia assai da vicino il classico *jo ha kyū*. Il *jo ha kyū* può definirsi un modello di progressione ritmico-formale ampiamente rinvenibile in molte arti tradizionali giapponesi ma portato a compimento teorico, in ambito teatrale, da Zeami Motokiyo nel XV secolo. Scandito nelle fasi di preludio (*jo*), sviluppo (*ha*), finale (*kyū*), il *jo ha kyū* è una griglia atta a dare una coerente e funzionale collocazione ad ogni elemento compositivo della creazione artistica presiedendo, al contempo, alla giusta modulazione dei livelli emotivi da produrre e alla scansione del ritmo esecutivo: tutto avanza in un lento e progressivo

accumulo della tensione drammatica che, una volta raggiunto l'apice e divenuta insostenibile per la sua intensità, deve con rapidità volgere alla conclusione.

La profonda e precoce conoscenza delle tradizioni teatrali classiche da parte di Mishima, in particolare quelle del *nō* e del *kabuki*, autorizzano a seguire oltre questa ipotesi. L'importanza del teatro nella formazione dell'autore è assai nota, legata alle cure ossessive della nonna paterna, Nagai Natsuko, che lo inizia al *nō* e al *kabuki* dei quali era frequentatrice abituale (cfr. Ross 2006: 94-95): non sorprende che i primi due drammi di Mishima, *Higashi no hakasetachi (I dotti dell'oriente)* e *Yakata (La dimora)*, risalgano addirittura al 1939 – aveva allora quattordici anni – e che siano stati composti pochi mesi dopo il decesso della nonna. Tra le pubblicazioni uscite poco prima della morte, nel luglio del 1970, si segnala una conversazione con l'amico Donald Keene posta in appendice ad un volume di opere di Zeami: *Zeami no kizuita sekai (Il mondo costruito da Zeami)*. La competenza di Mishima in tema di *nō* è ulteriormente ispessita dalla felice esperienza drammaturgica dei *nō* moderni: cinque di questi, composti tra il 1950 e il 1955, sono stati editi nell'opera *Kindai Nōgakshu (Cinque nō moderni)*, poi tradotti da Donald Keene e in alcuni casi allestiti anche fuori dal Giappone: "i primi *nō* moderni realmente riusciti sono quelli di Yukio Mishima. In effetti, si può dire che se questo genere teatrale ha trovato nuove prospettive, il merito spetta a Mishima e alle sue opere" (Keene in Mishima 1984: 11). Insomma, il *nō* e le teorie zeamiane appartengono all'orizzonte di riferimento mishimiano.

Ma vorrei tornare al *jo ha kyū* e, quindi, di nuovo alla teatralità *della* e *nella* vita e morte di Mishima:

"il teatro, che vede scorrere un simulacro di sangue nel fascio dei riflettori, è forse in grado di commuovere e arricchire l'uomo di esperienze più incisive e profonde più di ogni altro fattore attinente alla vita reale. Colgo la bellezza del teatro nella sua struttura teoretica e astratta, e questa particolare bellezza non ha mai cessato di essere l'immagine stessa di ciò che nel mio cuore ho sempre considerato il mio ideale in arte" (Mishima in Stokes 1974: 265).

Ma cos'era e come funzionava, per Zeami, il *jo ha kyū*? Nel terzo libro del *Fūshikaden (Del trasmettersi del fiore dell'interpretazione)*, intitolato *Osservazioni sotto forma di dialogo* – libro che con i primi due segna l'inizio della fissazione scritta dei *Trattati* nel 1400 – Zeami risponde così alla

domanda di un ideale allievo curioso di sapere come debba essere determinata la progressione di preludio, sviluppo e finale: "è facile determinarla. In ogni cosa, infatti, si trova [la progressione] *preludio, sviluppo, finale*" (Zeami 1960: 96, corsivi nel testo). Tale progressione è ad un primo livello di complessità un dato naturale, osservabile in ogni processo dell'esistente, un dato naturale che però deve essere filtrato attraverso le fitte maglie della tecnica – teatrale per Zeami – per giungere a dignità artistica.

Ventiquattro anni più tardi, nel trattato intitolato *Kakyō (Lo specchio del fiore)*, Zeami ritorna sull'argomento e lo chiarisce ulteriormente in relazione alla struttura di una giornata *nō* classica, ossia quell'insieme di cinque *nō* intercalati da quattro *kyōgen*, farse comiche da sempre associate al *nō*. A dare coerenza e opportuna struttura ritmica a queste nove composizioni drammatiche è appunto il *jo ha kyū* – Zeami in verità si interessa ai soli cinque *nō* – secondo i cui principi le opere devono essere tra loro inanellate a seconda del tema e delle qualità dei personaggi che vi compaiono per mettere in scena, almeno idealmente, il creato nella sua organica interezza. L'estratto dal *Kakyō* che segue necessiterebbe di un abbondante corredo di note per chiarire il valore semantico del vocabolario zeamiano, solo apparentemente semplice e anodino. Non è possibile in questa sede rendere conto di tali aspetti filologici e lo stralcio risulta assai più utile su di un piano euristico:

"quello che si chiama *preludio* è una forma spontanea; *ha* significa 'rendere malleabile questa [forma] e renderla esplicita [sviluppando]'. In queste condizioni, a partire dalla terza opera il *nō* esige l'attuazione minuziosa dei *mezzi* e una *maniera* che includa la *mimica*. [...] *Kyū* [il *finale*] designa l'ultima parte [del programma]. [...] Ciò che si chiama *finale* è la *maniera* della conclusione, che, a sua volta esaurisce [le risorse] dello *sviluppo*. In queste condizioni, il *finale*, per la violenza dei movimenti caratterizza la *maniera* di questo momento [dello spettacolo]. [...] ora, un *finale* prolungato non è più un *finale*. Il *nō* deve essere prolungato nello *sviluppo*. Una volta esaurite nello *sviluppo* tutte le varianti [della tecnica], il *finale* deve essere, per definizione, limitato nel tempo" (Zeami 1960:165-166 *passim*, corsivi nel testo).

Applicando lo schema di una giornata *nō* classica alla vita di Mishima si può scorgere – sempre sulla scorta dell'approccio euristico richiamato – nei meccanismi di questo progredire gli esordi da *enfant*

prodige dell'autore, la spontaneità della sua iniziale vocazione letteraria e drammaturgica; la densità e l'ecletticità del suo "poliedrico dinamismo" nello sviluppare la forma iniziale attuando ogni mezzo a disposizione; la fine violenta e immediata coincidente con l'esaurimento – il compimento – dello sviluppo di una intera vita fattasi arte. "Il suicidio di Mishima non è stato atto di disperazione personale [...]. È stato invece un suicidio che aveva origine nella dimensione poetica; un suicidio che non ha ucciso la vitalità dell'autore ma la ha esaltata" (Saito Avoli 1981: 108) poiché giunta, come direbbe ancora Zeami, nel momento propizio: "se lasciate passare, anche di un istante, questo momento propizio, di nuovo le menti si rilassano, e quando poi incominciate a cantare, non rispondete più al sentimento della folla" (Zeami 1960: 163). A onor del vero, pensando ai soli eventi del 25 novembre 1970, la lettura del *Proclama* (cfr. Mishima 1988) fatta da Mishima dal balcone della caserma di Ichigatani non ha saputo unificare nell'immediato le menti degli astanti – rumorosi e avversi – ma a posteriori possiamo valutare la lunga durata e l'efficacia di quella conclusiva manifestazione di volontà che è stata poi la logica conseguenza di un unico progetto: arte e vita, come vita e morte, sono stati per Mishima oggetti di un paziente lavoro di fusione e riduzione all'unicità, un percorso estetico che ha orchestrato ogni suo atto in una sapiente drammatizzazione di classica perfezione la cui messa in scena ha preliminarmente necessitato la conquista di un autentico corpo d'arte: "è questo il messaggio di Mishima, la sua lotta contro la figura dell'intellettuale puro, prodotto occidentale di un retaggio illuminista, il suo sforzo di riaccendere la ricerca per un uomo unitario dove mente, psiche e corpo formino un tutt'uno" (Calza in Mishima 1982b: 9).

La scelta di leggere l'esperienza mishimiana attraverso l'equazione corpo-teatro, evidenziandone i nessi con le ricerche sceniche più avanzate del suo tempo e i fondamenti classici fissati da Zeami, il gioco sul transito tra lo spettacolare e il teatrale – assai più sdruciolevole e problematico di quanto qui abbia voluto far intendere –, l'analogia vita-teatro – altrettanto problematica – a partire da un'euristica considerazione del principio del *jo ha kyū* è stata per me motivata dalla comune ricerca, in Mishima e nel teatro qui considerato, dell'autentico. Non del vero, del reale o del naturale, ma dell'autentico, che è categoria assieme etica ed estetica nella quale forma ed essenza giungono a coincidere.

Lascio la conclusione a Zeami che, a lungo, si è interrogato sull'autenticità applicata al fiore: il fiore,



hana, è la metafora attraverso la quale Zeami ha provato ad oggettivare il mistero dell'efficacia della relazione teatrale, la capacità dell'attore di interessare, sorprendere ed emozionare il pubblico rendendosi insolito, imprevedibile esattamente come è riuscito a fare, in più occasioni, Mishima. Il brano, che risale al 1418, si apre con una libera citazione dallo *Yuima-kyō (Vimalakīti-sūtra)* che ben si attaglia a Mishima ed è nel suo complesso una riflessione che potrebbe facilmente inserirsi nel più recente dibattito sul relativismo culturale:

"è detto nel *sūtra*: 'Bene e male non sono due, perversità e rettitudine sono tutt'uno'. Come si potrebbe fondamentalmente definire il bene e il male? Noi possiamo soltanto considerare buono ciò che risponde ai bisogni del momento, cattivo ciò che non risponde a questi bisogni. Ugualmente, fra le diverse *maniere*, la *maniera* scelta in funzione del pubblico del momento e del luogo, secondo il gusto generale dell'ora, deve [produrre] un *fiore* che risponda ai bisogni. Qui si trova piacevole una *maniera*, là se ne apprezza un'altra. Significa che il *fiore* varia secondo gli uomini e il loro spirito. Quale considereremo come autentico? È unicamente dal suo adattamento alle necessità del momento che riconosceremo il *fiore*" (Zeami 1960: 150).

Bibliografia

AUTORI VARI

2011 *Dossier Yukio Mishima* in "Sipario", n. 730/731.

CENTONZE, KATJA

2005 *Nuove configurazioni della danza contemporanea giapponese*, in *Atti del XXIX Convegno di Studi sul Giappone*, AISTUGIA, Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia.

2009 *Resistance to the Society of the Spectacle: the "nikutai" in Murobushi Kō*, in "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno I, n. 0, pp. 163-186.

CICCARELLA, EMANUELE

2001 *Le ultime parole di Mishima*, Feltrinelli, Milano.

Del Pozzo, Daniele – Scarlini, Luca a cura di

2004 *Rose e Cenere. Studi e ricerche su Mishima Yukio*, Bologna, CLUEB.

HACKNER, GERHARD

1997 *The Nakedness of Life: Butō*, in *Autori Vari, Japanese Theater in the World*, Japan Society Inc. & Japan Foundation, pp. 81-83.

HOSOE, EIKŌ,

1985 *Barakei. Ordeal by Roses*, Aperture, New York.

KASUHARA-SAITŌ, TOMOKO

1997 *The Past in the Future. Explosion on the Japanese Avant-Garde*, in *Autori Vari, Japanese Theater in the World*, Japan Society Inc. & Japan Foundation, pp. 77-80.

KOMINZ LAURENCE (ED.)

2007 *Mishima on Stage*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

MISHIMA, YUKIO

1982 *Sole e acciaio*, Guanda, Milano.

1982b *Madame de Sade*, Guanda, Milano.

1984 *Cinque nō moderni*, Guanda, Milano.

1988 *Lezioni spirituali per giovani samurai*, SE, Milano.

ROSS, CHISTOFER

2006 *Mishima's Sword* (trad. it. *La spada di Mishima*, Guanda, Milano, 2008).

SAITO AVOLI TERUKO

1981 *Mishima Yukio e il suo suicidio*, in *Atti del Quarto Convegno di Studi sul Giappone*, AISTUGIA.

SICA, VIRGINIA

2008 *Il "Medioevo" di Mishima Yukio. Visione escatologica e ricerca storica da Chūsei (1945-46) alla tetralogia Hōjō no umi (1965-1970)*, in *Atti del XXXI Convegno di Studi sul Giappone*, AISTUGIA, Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia.

STOKES, HENRY SCOTT

1974 *The Life and Death of Yukio Mishima*, Cooper Square Press (trad. it. *Vita e morte di Yukio Mishima*, Lindau, Torino, 2008).

ZEAMI, MOTOKIYO

1960 *La tradition secrète du nō*, a cura di René Sieffert, Gallimard, Paris (trad. it. *Il segreto del teatro nō*, Adelphi, Milano, 1987).

Abstract – IT

La grandezza artistica di Mishima si è espressa attraverso una eterogenea gamma di linguaggi tra i quali il teatro – nella drammaturgia ma anche nella saggistica, regia, recitazione e direzione di compagnia – ha avuto un ruolo di primo piano. Al pari di un uomo di scena Mishima inaugura, a partire dagli anni '50, un processo di attenzione al proprio corpo come possibile, anzi necessario, veicolo di estrinsecazione etico-estetica tanto da poter istituire l'equazione corpo-teatro quale snodo profondo del suo processo creativo. Il corpo sognato e ottenuto da Mishima attraverso l'addestramento nel *kendō*, in altre arti marziali e nel *body building* si conformava ad un ideale estetico di matrice greco-classica assai lontano dal corpo teatrale nipponico. Il corpo come luogo di elaborazione e strumento di espressione autentica da realizzare con impegno, però, lo legano profondamente alle esperienze nascenti – tra gli anni '50 e '60 – delle avanguardie teatrali giapponesi.

La metafora teatrale è spesso usata nella lettura critica del Mishima uomo e artista con accezione deteriore: un personaggio che dà spettacolo di sé con ripetute provocazioni tra le quali il suicidio del 25 novembre 1970 non sarebbe che l'esempio ultimo e più estremo. La costruzione di sé come personaggio, invece, sembrerebbe corrispondere ad una ben più profonda e meditata necessità di comporre la propria vita in una sapiente messa in scena di classica perfezione: i principi della scansione ritmico formale del *jo ha kyū*, pilastro teorico del teatro *nō* codificato da Zeami tra XIV e XV secolo, offrono un valido modello di riferimento.

Abstract – EN

Mishima's artistic greatness has been expressed through a diverse range of languages among which theater – in dramaturgy as well as in written essays, as a director, performer and in company direction – played a central role. As a true front-man, Mishima – starting from the 50's – inaugurated a process of deep attention towards his own body, meant as a possible, or, better, necessary ethical-aesthetical exteriorizing vehicle. This was done so thoroughly, that the equation body-theatre could be set as one of the most profound kernels of his creative process. The body Mishima dreamt of and obtained through training in *kendō*, in other martial arts and body building conformed to an aesthetic ideal far more close to a Greek classical matrix rather than a Japanese theatrical body. Yet, the body as a tool of development and authentic expression to be built through commitment, strongly connects him to the rising experiences of Japanese theatre *avant-gardes* of the '50's and '60's.

The theatrical metaphor is often used in the critical reading of Mishima (man and artist) in the worst sense: a character who shows off with repeated provocations, among which his suicide on 25 November 1970 would not be the last and most extreme example.

His construction of self as a character, however, seems to correspond to a much deeper and thoughtful need to make his life a clever staging of classical perfection: the principles of formal rhythmic *jo ha kyū*, a conceptual milestone of the *nō* theater, encoded by Zeami between the fourteenth and fifteenth century, provide a useful reference model.

MATTEO CASARI

Matteo Casari insegna Teatri Orientali presso il Corso di Laurea Magistrale in Discipline dello spettacolo dal vivo dell'Università di Bologna e, sempre per lo stesso Ateneo, Organizzazione ed economia dello spettacolo presso il Corso di Laurea DAMS. I principali interessi scientifici riguardano i generi tradizionali di teatro giapponese indagati privilegiando un approccio antropologico. Autore di numerosi articoli e curatore di alcune opere miscellanee, tra le sue pubblicazioni si segnalano *Asia. il Teatro che danza* (Le Lettere 2011, con Giovanni Azzaroni), *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi* (CLUEB 2008), *Teatro, vita di Mei Lanfang* (CLUEB 2003), *La verità dello specchio. Cento giorni di teatro nō con il maestro Umewaka Makio* (il principe costante 2001, 2006/2). È codirettore della collana *Arti della Performance: orizzonti e culture*.



RECENSIONE

Stefano Allovio, *Pigmei, europei e altri selvaggi*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp.196
di Luca Jourdan

Nel nuovo libro di Stefano Allovio, professore associato all'Università di Milano, non troviamo i risultati di una lunga ricerca sul campo. L'autore, infatti, si discosta dai canoni della monografia antropologica classica e ci propone un viaggio all'interno della vasta letteratura sui Pigmei per affrontare due temi principali: da un lato le rappresentazioni che l'Occidente ha elaborato su questo popolo a partire soprattutto dalla fine del diciannovesimo secolo; dall'altro la marginalità scientifica dell'antropologia, disciplina spesso bistrattata e considerata con sufficienza da altri settori dell'accademia. Pigmei e antropologi condividono dunque una condizione di subalternità e il libro rappresenta un tentativo di smontare questa gerarchia dei saperi e dei popoli.

L'obbiettivo non è certo semplice, ma le argomentazioni utilizzate sono solide e articolate. Allovio si confronta innanzitutto con una visione consolidata e sedimentata nella cultura occidentale, ossia la rappresentazione dei Pigmei come il popolo primitivo per eccellenza. Viene dunque ripercorsa la genealogia di questa rappresentazione, riconducendo la questione all'interno del più ampio dibattito sul rapporto fra identità e alterità. Il presupposto del libro è "la convinzione che l'eccellenza e la complessità culturale si possano rintracciare anche nei più sperduti luoghi del pianeta" (p. VI): le indagini in questa direzione dovrebbero essere, in definitiva, fra i compiti principali degli antropologi. Questo principio porta l'autore a fornirci un'analisi interpretativa molto accurata e densa di alcune pratiche centrali nella vita sociale dei Pigmei (la descrizione della spartizione della preda ne è un esempio significativo). Originale è il discorso che viene fatto sull'estetica dell'arte pigmea, in particolare sui *pongo*, termine che indica i pezzi di corteccia lavorati e dipinti dalle donne. La caratteristica di queste opere d'arte è la presenza di vuoti, la loro apparente incompiutezza, che viene teorizzata e voluta dalle artiste. Ritroviamo dunque, nella foresta equatoriale africana, il tema del "non-finito" che inevitabilmente ci rinvia all'arte michelangiolesca. L'autore argomenta che fra i *pongo* delle donne pigmee e le statue incompiute di Michelangelo vi è un rapporto paritario. Il compito dell'antropologia, quindi, è quello di sottolineare le equivalenze di eccellenza e la complessità dei prodotti culturali: in questo senso i Pigmei



forniscono un contributo al "repertorio polifonico della cultura umana" pari a quello di tradizioni e protagonisti ben più affermati e riconosciuti. Nel penultimo capitolo, Allovio considera gli studi di genetica condotti sui Pigmei e attraverso un'analisi critica e puntigliosa decostruisce un approccio all'apparenza solido e incontestabile, che pretende addirittura di scalzare l'antropologia, ma che presenta debolezze metodologiche tali da mettere in serio dubbio la scientificità dei risultati. Infine, l'autore propone un parallelismo fra Pigmei e antropologi perché quest'ultimi, al pari dei primi, "necessitano di riconoscimento e di essere presi sul serio con la loro mercanzie di stranezze, con il loro metodo traballante e con le loro teorie sfilacciate e poco rassicuranti" (p.161).

La tecnica argomentativa ed espositiva adottata da Allovio in questo libro è quella di "mescolare in continuazione le carte": i *pongo* dei pigmei vengono accostati alle opere di Michelangelo; dietro la spartizione della preda si intravede Aristotele; il Pigmeo della foresta è in qualche modo simile all'antropologo "accademico e metropolitano". L'effetto è spiazzante poiché mina le nostre certezze e mette in dubbio i presunti primati di Noi occidentali. Ma non è un processo di svalutazione ideologica dell'Occidente: al contrario, si tratta più semplicemente di affermare che nessuna cultura può arrogarsi il primato dell'eccellenza. Lo stesso vale per le scienze: l'attacco alla genetica, uno dei capitoli più riusciti del libro, mostra come la solidità di certi approcci sia più apparente che reale e, a detta degli stessi genetisti, si fonda spesso su presupposti fantasiosi (p. 107).

Questo libro vuole provocare (gli storici dell'arte, i filosofi, i genetisti, ecc.). C'è da augurarsi che tali provocazioni siano accolte e che ne nasca un dibattito in cui ognuno abbia il coraggio di lasciare da parte le proprie presunzioni di superiorità, che come ha mostrato Allovio sono il più delle volte davvero poco fondate.

RECENSIONE

Fabio Morotti, *Teatro e danza in Cambogia*, Riano (RM), Editoria & Spettacolo, 2010, pp.367
di Matteo Casari

Il fatto che il panorama italiano degli studi dedicati alle arti performative asiatiche soffra di un certo ritardo appartiene ormai ad una diffusa vulgata. Blandendo un po' l'enfasi pessimistica che tale affermazione rischia di accreditare ulteriormente – la situazione non è poi così negativa seppure il lavoro non manchi – deve però essere riconosciuto che spesso l'indagine nostrana dedicata alle tradizioni sceniche altre viene considerata figlia di un dio teatrale minore. Questa percezione si accentua laddove si fuoriesca dai confini di quelle che sono considerate le "grandi" tradizioni dell'India, del Giappone, della Cina e dell'Indonesia (di Giava e Bali più segnatamente) che hanno saputo meritarsi un'alta considerazione catalizzando la maggior parte degli studi.

Fabio Morotti, che ha trascorso molti anni in Asia e in Cambogia realizzando documentari come free-lance, mettendo a sistema la sua formazione (si è laureato al DAMS di "Roma Tre" nel 2003) e le risultanti di una lunga ricerca di campo ha contribuito con il suo studio a riequilibrare i pesi dimostrando – qualora ve ne fosse ancora il bisogno – che sul piano della complessità e dignità culturale non possono trovare spazio graduatorie di alcun tipo.

Non si tratta del primo lavoro italiano sull'argomento – con un'attenzione e un approccio etnomusicologici si configurano come studi seminali quelli di Giovanni Giuriati e, con categorie di lettura antropologiche e teatrologiche, quelli di Giovanni Azzaroni – ma sicuramente è ad oggi il più completo e aggiornato abbracciando e rendicontando sulle origini dell'universo performativo cambogiano fino alle sue più recenti mutazioni e persistenze.

Nell'intero svolgimento del resoconto la permanenza sul campo e la possibilità di interloquire con i protagonisti della scena contemporanea – tanto dei generi della tradizione di corte giunti all'oggi, quanto di quelli popolari sviluppatasi negli ultimi decenni – permettono a Fabio Morotti di intrecciare le sapienze dei trattati e dei manuali con quelle delle voci e dei corpi dei maestri e degli interpreti: un valore aggiunto che merita di essere evidenziato.

Il volume si struttura in due parti. La prima *La tradizione delle danze di corte Khmer: storia, documenti e mito* prende le mosse dai miti di fondazione Khmer individuandone il ruolo della danza

(mai nettamente distinguibile dal teatro come di frequente capita in Asia) e in particolare delle *apsara* e delle *devata*, le ninfe celesti istoriate sulle pareti del tempio di Angkor Wat (vero e proprio trattato teatrale di pietra) divenute modello estetico imprescindibile per l'idea cambogiana di danza. La nascita e lo sviluppo del teatro di corte, tenendo conto anche delle influenze indiane, vengono seguite fin agli esiti del periodo classico, alla parentesi coloniale francese (con l'ovvio risalto alle rappresentazioni del Balletto Reale del 1906 alla prima esposizione coloniale di Marsiglia e poi a Parigi dove Rodin inseguirà la flessuosità di corpi in grado di esprimere sentimenti interiori) per giungere alla drammatica stagione dei Khmer Rossi guidati da Pol Pot e al ruolo decisivo avuto nella difficile ricostruzione di una dignità e identità culturali durante i decenni conclusivi del XX secolo: "[...] in nessun altro paese il passato è divenuto una dimensione così leggibile e vicina al presente. Il periodo più glorioso della storia cambogiana, quello della civiltà angkoriana (IX-XV secolo), ha fornito alla monarchia e al popolo Khmer un tipo di passato in cui guardare, per costruire la propria identità e scoprire la natura della propria cultura e delle comuni pratiche religiose" (Morotti, p. 102). In questo Fabio Morotti si allinea con le ipotesi che strutturano il giustamente famoso reportage di Amitav Ghosh *Dancing in Cambodia* (pubblicato in Italia da Einaudi in *Estremi orienti*, e dall'editore Linea d'ombra).

La seconda parte *Generi teatrali e danze della Cambogia* attraversa un panorama performativo più ampio, sempre descritto in una progressione cronologica verso la contemporaneità, costituito dal *Lakhaon Kbach Boran* (il teatro-danza di corte), dal *Lakhaon Khaol* (teatro-danza maschile) le cui origini rurali e magico-religiose non impedirono il suo approdo a corte, dal teatro delle grandi (*Sbek Thom* o *Nang Sbek*) e piccole (*Sbek Touch* o *Ayang*) ombre di cuoio – un genere per nulla inferiore al teatro d'attori in carne e ossa –, dalle danze folkloriche e popolari e dai generi di più recente fissazione: "Prima dell'avvento del regime dei Khmer Rossi, negli anni Settanta, la Cambogia poteva vantare una sorprendente varietà di tradizioni teatrali oltre a quelle che si praticavano nella corte. Ma non tutte potevano vantare un'antica discendenza come accade per i cosiddetti 'generi classici'; negli anni Sessanta, quando a Phnom Penh si costituì l'Università Reale di Belle Arti, la maggior parte delle forme teatrali più popolari era, infatti, appena venuta alla luce [...]" (Morotti, p. 319). Nella parte conclusiva trova spazio anche una riflessione, doverosa, sul ruolo che istituzioni come l'URBA giocano nel complesso bilanciamento tra la necessità di conservare e tramandare i generi



della tradizione e il rischio, intimamente connesso a tali istanze, di una loro raggelante museificazione.

Completano e integrano lo studio una sezione di disegni (realizzati da Francesco Berni) con brevi descrizioni degli strumenti musicali che formano le immancabili orchestre di accompagnamento, una nutrita serie di fotografie (alcune dell'autore, molte di Daniela Pellegrini), un glossario e una bibliografia.

Infine l'autore sceglie legittimamente, come molti studiosi suoi predecessori, di non adottare la traslitterazione scientifica della lingua Khmer – molto complessa – preferendone una capace di rendere il suono più vicino possibile all'originale cambogiano: la traslitterazione scientifica poteva forse essere mantenuta almeno per i vocaboli sanscriti.

RECENSIONE

Claudio Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp.537 con CD-Rom allegato
di Laura Mariani

Si tratta di un libro importante che richiama *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* di Claudio Meldolesi, uscito nel 1984: per le tematiche affrontate, ovviamente, e per il modo di procedere – contemplando ricostruzioni dettagliatissime insieme a linee guida forti – come per la suggestione di alcuni titoli interni. I due libri rispondono a una volontà analoga di interrogare in modo sostanziale e il più possibile esaustivo un periodo teatrale denso di trasformazioni e di nodi problematici, appena trascorso e conosciuto dall'interno. Per Meldolesi si tratta della nascita e dell'affermazione della regia in Italia, ripensate nei primi anni ottanta come "fondamenti" appunto, in pieno Nuovo teatro e dunque 'controcorrente'; Longhi invece affronta una scansione cronologica più ampia, seguendo le necessità biografiche e, senza venir meno alla centralità dell'attrice biografata, concentra il suo fuoco sul dopo Convegno di Ivrea e su Luca Ronconi: alfiere del "nuovo che avanza" e Maestro assoluto della scena italiana dopo gli anni settanta. Sicché si potrebbero rovesciare titolo e sottotitolo: questa è anche una storia del teatro di regia attraverso la biografia di Marisa Fabbri.

Anche se i due autori su alcune questioni hanno posizioni molto diverse, si manifesta nel libro di Longhi quello che Ferdinando Taviani in un saggio recente (su "Teatro e Storia", 2010) ha chiamato il "sintomo Meldolesi": "annodare discorsi difficili parlando semplicemente di teatro", "tenersi sempre all'interno dei piccoli laghi del teatro, senza accondiscendere ai piaceri della fuga, quelli per cui si usa il teatro come svilito pretesto o buon trampolino per tuffarsi altrove". Il lavoro di Longhi sembra quasi anacronistico nella sua serietà, passata per decine di archivi: una ricostruzione di fatti e contesti, di persone e percorsi, minuziosa e stupefacente. Alla unicità e parzialità della singola storia di vita, alle inevitabili perdite o deformazioni della memoria propone come antidoto la complessa articolazione dei contesti, in una pluralità di sguardi.

Gli uomini di teatro importanti nella vita artistica di Marisa Fabbri – da Ori a Tommei, da Ferrieri a Tolusso a Trionfo – ci vengono incontro con i tratti ben definiti di personaggi pensati da un regista

oltre che da uno studioso. Finché il racconto si concentra su Strehler e Ronconi, mettendo a fuoco problemi fondanti: l'identità dell'attore italiano, la centralità del testo e il lavoro sulla parola, il superamento del personaggio-individuo, il corretto protagonismo del pubblico, il rapporto attore-regista, la pedagogia, la produzione e la circuitazione degli spettacoli, il rapporto con i grandi movimenti culturali coevi; una sperimentazione continua, che vive nella collaborazione Ronconi Fabbri degli anni Ottanta del Novecento e nel Laboratorio di Prato una fase intensissima.

Qui si colloca, a mio avviso, un nodo centrale della nostra storia teatrale. Se per studiare quello stesso decennio leggiamo un libro di quindici anni fa, pure molto documentato ed esplicito nelle sue linee guida, *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale 1974-1995* di Mirella Schino (che va oltre il periodo di cui si occupa Oliviero Ponte di Pino in *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, mentre Stefania Chinzari e Paolo Ruffini si concentrano sul dopo in *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*), il panorama si presenta completamente diverso, nonostante Marisa Fabbri abbia incrociato professionalmente anche quest'altra realtà. Non si tratta solo di una legittima selezione di oggetti di studio: si ha davvero l'impressione di storie che procedono senza cercarsi veramente, ognuna sul suo binario. La nostra memoria teatrale è divisa, forse è persino troppo tardi per curarne la malattia, ma l'auspicio è che quegli anni si possano finalmente raccontare rimescolando le carte: è qualcosa che riguarda il teatro ma anche la nostra storia in generale, a cominciare dal sessantotto, di cui dobbiamo più serenamente valutare la straordinaria spinta di trasformazione insieme agli equivoci e agli errori.

"Paesaggi teatrali o il romanzo di una formazione ininterrotta": così si intitola la prima parte di questa biografia-viaggio, che presenta nella seconda parte un "Breviario di estetica" attoriale, in una ripartizione di sapore storico. Qui si viene a sapere tutto quello che è possibile sapere di Marisa Fabbri, escluse le vicende strettamente personali: dalla nascita nel 1927 alla morte nel 2003. Scopriamo così i corsi di recitazione femminile del Teatro della Fiaba, voluti da una nobildonna non immemore del Femminismo pratico primonovecentesco, insieme all'apprendistato decennale nei circuiti filodrammatici e universitari; conosciamo che libri ha letto e che spettacoli ha visto; l'approdo da Trieste al tanto desiderato Piccolo Teatro di Strehler; il "lungo viaggio nel teatro di – con – Ronconi" (1978-1990); gli anni successivi di "solitudine" frenetica e impegnata.

Che attrice era Marisa Fabbri? Come mettere insieme le sue due immagini principali? La prima,

secondo un richiamo alla tradizione necessario per definirla, è quella della caratterista (vedi quella sorta di cavallo di battaglia che è *Gallina vecchia* di Augusto Novelli, 1954 e 1997) o della seconda donna (reinventata per la Diamante dei *Giganti della montagna*, di cui si legge a p. 159) anche quando è primadonna, sulla scia delle ammirate Sarah Ferrati o Paola Borboni, con evidente riferimento al codice "naturalista"; l'altra è quella dell'attrice ronconiana, interprete raffinata e intellettuale appassionata di strutturalismo, decisamente "antinaturalistica" e critica. In conclusione del volume, Longhi ripropone questa domanda: per ribadire la coerenza di concezioni costantemente messe alla prova, nel rifiuto della routine, alla ricerca di nuove sfide. Sempre fedele alla poetica della "scrittura vivente", che indica anche una metodologia di lavoro, Marisa Fabbri mette al centro l'incontro/scontro tra "l'irriducibile e vincolante soggettività dell'attore (la vita) e la non meno irriducibile e vincolante alterità, pure essa soggettiva al di là di ogni mitologia strutturalista, del testo (la scrittura)" (p. 529). Non si tratta di una semplicistica, fumosa fedeltà al testo ma di un suo attraversamento concreto, da lettrice anzitutto e poi da interprete, passando per ogni parola (suono per suono: consonanti e vocali), nella convinzione che la parola ha in se stessa il proprio significato, e cercando il ritmo, le posture e i gesti. Termini come interpretazione si rigenerano alla luce della centralità del testo da leggere, capire, fare proprio, riscrivere sulla scena. In questo l'italianissima Marisa è attrice non solo nazionale. Si ricordi la critica che Ronconi muove all'attore italiano: che tende a proporsi al posto del testo come una specie di maschera e dunque a portare in scena sempre se stesso, per di più in una situazione priva di valori recitativi solidi, chiari, condivisi. Critica da cui muove una battaglia per "rifondare" il linguaggio tradizionale dell'attore e per dare al teatro la dignità di "forma di conoscenza complessa maturata attraverso l'esperienza" (pp. 264-266).

Domandiamoci ora che attrice è Marisa Fabbri dal punto di vista del *gender*. In un articolo del 1957 Roberto De Monticelli parla di "attrici speranza" e titola *Per essere brave rinunciavano alla bellezza* (pp. 82-85). Dopo aver tracciato un identikit dei giovani attori non più sconosciuti ma non ancora arrivati – quasi tutti di famiglia borghese o piccolo borghese e con studi alle spalle – De Monticelli si concentra sulle attrici, sull'"assoluta mancanza di pittoresco" che le rende indistinguibili da una dattilografa, per segnalare che è cambiato l'immaginario collettivo legato alla femminilità

dell'attrice sia per il pubblico che per le stesse interpreti. Queste puntano non sulla bellezza ma su "doti di interiorità, di intelligenza, di studio", non aspirano a una femminilità pacificata ma hanno un'immagine di sé "irrequieta". E cita insieme a Guarnieri, Nuti, Lazzarini, Asti, Vitti, Aldini... anche la Fabbri.

L'osservazione è molto pertinente. L'amore per il teatro è nella vita di Marisa Fabbri assolutamente al primo posto: un'arte certo ma nel senso che è innanzitutto una professione. "Chi sceglie un mestiere affascinante come il mio non chiede altro, e se salva i suoi affetti è fortunato", dichiara (p.533).

È Aldo Trionfo il primo a puntare sulla sua femminilità di trentasettenne in *Dialoghi con Leucò* da Pavese e in *Vincenz e l'amica degli uomini importanti* da Musil (1964); e, a proposito di quest'ultimo, l'attrice ricorda: "rispetto a me, secca come un chiodo, scarna, con i lineamenti duri, la prima cosa che può venirti in mente è Greta Garbo. A lui no: Marlen Dietrich. E così mi trovai conciata a quel modo, nel grande mondo austriaco, visto però secondo la prospettiva della cultura italiana dalla sua immaginazione" (pp.141-142).

D'altro canto, quella sua "figura alta e spigolosa", che pur veste con molta eleganza, sembra prestarsi a meraviglia ai personaggi maschili. Il suo battesimo ronconiano avviene nei *Lunatici* di Middleton in cui interpreta Vermandero, anziano governatore di Alicante: inchiodata per quasi tutto il tempo sul suo trono-poltrona (presto la sostituirà Maria Fabbri, grande attrice dimenticata e persona finissima). Ma è con *Ignorabimus* di Holz che Marisa insieme a Franca Nuti, Edmonda Aldini, Anna Maria Gherardi, tutte in travesti, e a Delia Boccardo conquista il Premio Ubu per la stagione 1985-86. Qui Ronconi chiede a ognuna delle prime quattro attrici di costruire una propria maschera plausibile della mascolinità; la soluzione – spiega la Fabbri al giovane Tondelli – è stata "costruirsi una maschera paragonabile a quella della tragedia greca, una maschera perfetta da cui sarebbe uscita 'con grande effetto spettacolare, una voce diversa'". (pp. 326-330).

La discrasia dell'identità sessuale è evidentemente funzionale a una recitazione antinaturalistica: che però trova vertici insuperati in alcune eroine della tragedia classica (e certo dispiace usare il femminile di eroe, questo diminutivo-vezzeggiativo). Penso innanzitutto alle *Baccanti*: il cui studio si sviluppa lungo la prima stagione di vita del Laboratorio di Prato e che debutta nel 1978, valendo alla Fabbri un premio Ubu plebiscitario. "I protagonisti delle *Baccanti* euripidee sono sciolti da Ronconi

in un indistinto brodo verbale primordiale sorvegliato da una sola interprete: la polifonica Fabbri, chiamata a dar voce simultanea a tutti i personaggi". Ventiquattro spettatori per sera inseguono "l'attrice monologante nel suo forsennato percorso attraverso luoghi del Magnolfi [l'istituto che ospita il Laboratorio] sempre uguali e sempre diversi". Il che, nel linguaggio di Arbasino, si traduce così: "Una donna sola, folle, abbandonata delirante in stanze spoglie, dopo una manciata di optalidon e mezza bottiglia di bourbon evoca ambienti, eventi, oggetti, per lo più atroci". Soprattutto l'attrice assume in sé i personaggi apparentemente antitetici di Dioniso e Penteo (pp.270-285). Una messa in crisi del rapporto binario attore-personaggio, a partire da un elemento terzo originario, il testo.

Ripensiamo ora all'immagine pubblica di Marisa Fabbri, per evidenziare un altro nodo molto attuale: la definizione che brechtianamente dà di sé come 'attrice cittadina' anzi, in buona fede ma un po' mistificando, di 'cittadina attrice'. Da un lato, questo nodo rimanda alla normalizzazione antropologica segnalata da De Monticelli e, dall'altro, si inserisce in un contesto che le conferisce senso, come già nel Risorgimento; non si configura dunque come un tentativo di sopperire all'insignificanza patita dal teatro cercando patenti di nobiltà fuori, nel sociale e nel politico.

Marisa è una militante di sinistra, animata da un "furore politico" e da una tensione etica nella gestione dei rapporti professionali e con le istituzioni che ricordano la mazziniana emancipazionista Giacinta Pezzana. Ma colpiscono oggi soprattutto alcune ricadute teatrali del suo impegno a tutto campo. Il suo sostegno ai primi Stabili, in primis al Piccolo Teatro di Milano, nasce nella straordinaria effervescenza politico-culturale del secondo dopoguerra e si lega a evidenti ragioni in favore del teatro come servizio pubblico, ma deriva nello stesso tempo dalla consapevolezza che solo un teatro di quel tipo può permetterle di essere l'attrice che vuole essere. Dopo il sessantotto, mentre la scena istituzionale sta sprofondando in una palude, si impegna nel Gruppo Lavoro di Teatro, diretto dal suo compagno di una vita, l'attore Paolo Modugno: spettacoli nelle feste dell'Unità, spettacoli femministi... ma non viene mai meno la sua battaglia per un elevato standard professionale; e del resto già il richiamo al lavoro del nome va in questa direzione, oltre a evocare la classe operaia. Terzo esempio relativo alla fase ronconiana: non solo Marisa Fabbri si butta a capofitto nell'avventura, senza calcoli di nessun tipo, ma svolge un ruolo significativo di mediazioni tra le istanze in assoluto d'arte del suo regista e quelle d'altra natura di chi lo sostiene e lo finanzia.



Al primo posto per lei c'è la battaglia perché il teatro che va facendo arrivi davvero al popolo dei lavoratori: non le interessano un teatro che non affronti seriamente il problema della comunicazione e un attore che non sappia costruire un rapporto consapevole con il pubblico (non solo evidentemente sul piano razionale). Così la tragedia greca diventa una via per abbracciare l'impegno politico in un presente sempre più difficile.

Ci sarebbero molte altre cose da dire sulla sua attività radiofonica e televisiva, sulla sua pratica degli a-solo e sulla sua lunga attività pedagogica, soprattutto sul suo modo di lavorare e sul suo rapporto con la musica, sul suo studio dello sconnesso idioletto della pazzia e sulla voce, sui suoi rapporti con Strehler e Ronconi... quasi settant'anni di vita nel teatro, un viaggio davvero lungo. Da ultimo, colpisce in questo libro la predisposizione dell'attrice a farsi oggetto d'amore: un canale insopprimibile di conoscenza e di narrazione.

RECENSIONE

Linda Pasina, *Takku Ligey: Un cortile nella savana - Il teatro di Mandiaye N'Diaye*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2011, p. 136

di Giovanni Azzaroni

Takku Ligey: Un cortile nella savana - Il teatro di Mandiaye N'Diaye è un approfondimento della tesi di laurea in Storia del Nuovo Teatro, che Linda Pasina ha conseguito presso il Corso di Laurea Specialistica in Discipline Teatrali dell'Università di Bologna. Lo studio sul teatro di Mandiaye N'Diaye si è arricchito con ricerche di campo durate molti mesi in Senegal, nel villaggio di Diol Kadd, sede dell'Associazione Takku Ligey, condotte con un approccio storico-antropologico. Costruito su interviste, il libro si sviluppa partendo dall'arrivo di Mandiaye in Italia sino al ritorno in Senegal per cercare di dare una speranza al suo villaggio natio partendo dal teatro. Giunto in Italia, indicata dagli stregoni come luogo ideale, con la speranza di giocare in una importante squadra di calcio, vede le sue speranze presto deluse e comincia, per vivere, a vendere accendini, orologi e accessori simili sulle spiagge della riviera romagnola. Nell'aprile del 1989 incontra Marco Martinelli, regista, e Luigi Dadina, attore, venuti da Ravenna per cercare tre senegalesi che sostituiscano i primi tre che avevano lavorato con loro. Per un caso fortuito - un giovane tra quelli scelti non si presenta all'appuntamento con il regista - è chiamato per sostituire il connazionale e comincia un sodalizio con il Teatro delle Albe che durerà una ventina di anni. Per lavorare in teatro, Mandiaye deve superare numerosi tabù: in Senegal solo i *griot* (in senegalese, *gewel*), possono raccontare storie, intrattenere il pubblico e suonare strumenti musicali; i suoi due compagni sono membri della casta dei *gewel*, mentre Mandiaye appartiene a un'altra casta, discende da una famiglia nobile, ma dovrebbe avere un *griot*, unico legittimato alla trasmissione orale della conoscenza, che parli per lui. Il teatro lo contagia, "accesa la miccia del teatro, diventa difficile spegnerla" (p. 45).

Il primo spettacolo, *Ruh, Romagna più Africa uguale*, commedia nera di Marco Martinelli, è un grande successo: solo dopo il fortunato debutto, il regista spiega perché quello spettacolo sia importante per il Teatro delle Albe e quale sia la dottrina sulla quale si è strutturato il lavoro: la deriva dei continenti. Nel 1937, Alfred Wegener pubblica, tra l'incredulità generale, *Wandering Continents*, in cui espone in maniera divulgativa la sua teoria sulla deriva dei continenti: in origine le

masse emerse erano unite in un solo grande continente, che chiamò Pangea, in seguito la massa si sarebbe divisa dando inizio alla deriva di due continenti distinti, Laurasia verso nord e Gondwana verso sud; più tardi Laurasia si sarebbe a sua volta divisa in due parti, mentre Gondwana si disgregò in più frammenti, dando origine ai continenti nelle posizioni che tuttora occupano da ere geologiche più vicine a noi. Un pezzo di Africa "si sarebbe staccato dal continente originario per andare a incastrarsi nel continente europeo, proprio dove si trova l'Emilia Romagna" (p. 36). Prove genetiche dimostrano che i moderni esseri umani lasciarono l'Africa 100.000 anni fa e i fossili attestano che a quel tempo la linea ominide risiedeva in Africa da circa 5 milioni di anni.

Con acuto senso critico, Linda Pasina ripercorre le tappe del percorso di Mandiaye, sottolineando come il viaggio in Casamance nel 1990 con la compagnia per preparare *Lunga vita all'albero* sia stato fondante per l'attore senegalese, che diventa consapevole di appartenere "a una squadra che si riconosce tale grazie a un forte desiderio di comunicare, all'interno del gruppo e ai propri spettatori, i frutti di un continuo percorso di ricerca attraverso la ricchezza culturale, le diversità e l'originalità dei singoli elementi che ne fanno parte" (p. 42). Mandiaye accresce le sue esperienze scrivendo testi fortunati, *Le due calebasse* (1990), *Griot Fulêr* (scritto con Luigi Dadina nel 1993) e *Vita e conversione di Cheikh Ibrahima Fall* (scritto con Marco Martinelli nel 2000) e partecipa a tutti gli spettacoli delle Albe, spettacoli che hanno scritto la storia del teatro italiano e non solo: fondanti sono stati per Mandiaye *I Polacchi* (1998), *Mighty Mighty Ubu* (2005) e *Ubu buur* (2007). Durante la preparazione di *All'inferno!* (1996), un affresco di Marco Martinelli da Aristofane, il regista gli racconta degli dei dell'antica Grecia e a Mandiaye pare di sentire nominare quelli della sua terra, il mondo della *polis* greca è analogo a quello della savana. In quegli anni cominciano i viaggi tra Italia e Senegal di Mandiaye, Mor e El Hadji, le "Albe nere", definizione gioiosa data dal Teatro delle Albe agli attori senegalesi, per realizzare un progetto nella periferia di Dakar, il Guediawaye Théâtre, che per difficoltà oggettive - l'inerzia statale - fallisce nel 1999.

Dopo la morte del padre, nel 2003, Mandiaye decide di tornare in patria per lavorare nel villaggio natio, proseguendo la collaborazione con il Teatro delle Albe. Lo scambio continuo con il regista e gli attori del Teatro delle Albe "è una fonte preziosa, ma egli sente la necessità di fare un ulteriore salto in avanti, questa volta in direzione dell'Africa. Mandiaye non ha mai pensato di rimanere per sempre a vivere in Italia, ha avuto costantemente in sé il desiderio di tornare in Senegal, prima o

poi" (p. 52). A Diol Kall intuisce che deve far nascere e radicare il teatro con l'aiuto degli spiriti degli antenati e degli abitanti, fonda il Takku Ligei sperando di poter diffondere "l'epidemia da cui è stato contagiato a Ravenna, utilizzando il teatro come mezzo per investigare la cultura tradizionale e far dialogare quest'ultima con l'esterno" (p. 54). Teatro e antropologia nella visione di Victor Turner. La fondazione del villaggio è databile tra i centocinquanta e i duecento anni fa, tutti gli abitanti discendono dal fondatore del villaggio, Mandiaye Ngone, e sono tra loro cugini indiretti; la residenza della coppia sposata è presso il gruppo del marito, pertanto, poiché è la donna a spostarsi, si tratta più precisamente di residenza viripatrilocale; secondo i precetti della religione islamica a un uomo è concesso prendere in moglie sino a quattro donne, il rapporto matrimoniale è quindi poliginico. L'Associazione Takku Ligei lavora con gli abitanti del villaggio per migliorare le condizioni della produzione agricola e gli attori icasticamente si definiscono ColtivAttori. Nascono *Leebu Nawet ak Noor* (2006), *Sundiata* (2009), testi e regie di Mandiaye N'Diaye, e una nuova edizione di *Nessuno può coprire l'ombra* (2011), testo di Marco Martinelli e Saidou Moussa, con la regia di Mandiaye. Tutti i quattrocento abitanti del villaggio sono soci del Takku Ligei. La filosofia di Mandiaye privilegia l'incontro con lo straniero come percorso di scoperta e di conoscenza reciproci, l'identità culturale, il teatro come mezzo di espressione culturale, il racconto come insegnamento: "Il linguaggio dei corpi e la musica dei tamburi sono espressione delle credenze popolari, che vi riconoscono gli idiomi capaci di comunicare con le forze invisibili degli spiriti, cui la tradizione animista fa risalire le leggi dell'armonia" (p. 79).

Il volume è arricchito da estratti da testi interpretati da Mandiaye, da una teatrografia e da una *Postfazione* di Marco Martinelli. Il termine chiave della lingua di lavoro delle Albe, sottolinea Marco Martinelli, è Dioniso, "insieme all'altra definizione, strettamente connessa, della 'messa in scena' come 'messa in vita'. [...] insieme a Mandiaye le Albe si sono nutrite di quel Dioniso che sta alla base di due vibranti 'giochi' scenici, giochi da noi incontrati nei nostri ripetuti viaggi in Senegal ma che ci sembrano comuni, con varianti, a tutta l'Africa nera: il gioco della narrazione e il gioco del *sabàr*" (pp. 119 e 121) - il termine *sabàr* significa sia tamburo che spettacolo in cui questo strumento è utilizzato. "Il teatro greco delle origini - scrive Marco Martinelli con intuizione antropologica - è il montaggio stupefacente dell'*epos* narrativo (Omero) e della danza corale capace di provocare *manìa* (misteri dionisiaci che precedono il teatro). È la composizione magica e ardita, l'architettura



di segni che cattura il dio, lo trasforma in 'linguaggio' e lo fa 'vedere'. Il tutto in *musica*, perché senza musica siamo ciechi. Il teatro greco delle origini è con tutta evidenza *africano*" (p. 123).

Il libro di Linda Pasina è ricco di riflessioni critiche precise e intelligenti, calate in un corretto contesto culturale. Il racconto della vita di Mandiaye a Diol Kadd è il necessario contesto per il percorso individuato dall'autrice. E non solo, perché anche il Teatro delle Albe ne esce arricchito nella ulteriore messa in luce di aspetti fondanti, e cioè di una visione esistenziale che si struttura sul rapporto paritario tra culture diverse che incontrandosi si arricchiscono reciprocamente.

RECENSIONE

Stefano Casi (a cura di), *Non io nei giorni felici. Beckett, Adriatico e il teatro del desiderio*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, pp. 221.

di Giulia Tonucci

Il libro di Stefano Casi si presenta come una raccolta di saggi costruita in maniera bifronte: le due sezioni principali, infatti, sembrano essere pensate come parti autonome e, allo stesso tempo, propedeutiche l'una all'altra. Un libro che *non* è su Beckett come *non* è sul teatro di Andrea Adriatico: questo testo rappresenta piuttosto il tentativo di esplorare come sia avvenuto - quali i meccanismi e quali sono stati i risultati - che hanno portato all'incontro tra queste due figure, redigendo una mappatura ideale dei punti di coesione interni tra i reciproci percorsi: l'uno autore drammatico, le cui opere sono da anni sviscerate e sezionate attraverso lunghe bibliografie di studi critici; l'altro artista poliedrico capace di contaminare territori teatrali e cinematografici attraverso un linguaggio provocatorio e "leggero" allo stesso tempo (oltre ad essere il fondatore, insieme a Stefano Casi, dell'ormai quasi ventennale e fortunata esperienza di Teatri di Vita).

Un avvicinamento che, come viene fin da subito ricordato, avviene per la prima volta ventidue anni fa, poco dopo la morte del drammaturgo nel 1989, e che per tutti gli anni a seguire rimane per Adriatico un esperimento isolato, accantonato tra le prime esperienze registiche riuscite ma apparentemente senza sviluppi. Almeno fino al 2009, anno in cui viene presentata la tetralogia beckettiana *Non io nei giorni felici. Samuel Beckett visto da Andrea Adriatico*, quattro spettacoli in cui vengono riallestite alcune tra le opere più significative dell'autore: *Atto senza parole*, *Giorni Felici*, *Non io* e *Dondolo*; quest'ultimo ripreso in maniera pressoché identica dalla versione del 1989, tranne che per l'attrice, ora Angela Berardi.

Questo libro prende forma da questa occasione per rendere omaggio alla particolare e inedita rilettura che Adriatico compie dei testi beckettiani, presentandosi come raccolta teorica che intende superare i pregiudizi e le opinioni conclamate e apparentemente esaurienti di molta critica sull'argomento - di quella, cioè, che Sergio Colomba nella *Premessa a Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett* [Bulzoni, 1997] ha chiamato *Beckett Industry*. Dal punto di vista registico, la questione di partenza - e d'arrivo - dalla quale Adriatico analizza e affronta i testi scelti, è quella del



desiderio, che diviene il *leit motiv* scenico rintracciabile nei quattro spettacoli. Una sorta di fiume carsico che scorre sotto le partiture drammaturgiche delle messe in scena, attraverso il quale viene offerta una chiave di lettura personale (ma non per questo meno condivisibile) rispetto a un autore, Beckett, che, come più volte si ricorda lungo il libro, è spesso legato a visioni critiche connotate da una certa *frigidità*, da tradizioni teoriche, cioè, che preferiscono astenersi dal considerare il portato umano e psicologico che i testi di Beckett celano. Assiomi critici che chiudono gli occhi rispetto alla componente del desiderio, sulla quale invece il regista bolognese – e a seguire Casi, nella composizione saggistica accolta nel libro – tende a sviluppare la propria rilettura delle opere beckettiane.

La suddivisione in due parti, ognuna delle due connotata da un proprio titolo conciso ed esplicativo allo stesso tempo, permette così di toccare con mano la separazione tra l'universo beckettiano, considerato attraverso le prospettive analitiche di una rosa di studiosi internazionali, e il mondo proiettato all'interno della scena di Adriatico. Un universo teatrale che, come scrive Gerardo Guccini nel suo saggio *Beckett - Copi/ Beckett - Beckett: un percorso a specchio di Andrea Adriatico* (pp. 117-143), è contaminato solitamente dalla presenza di autori come Paolini, Koltes e, sopra tutti, Copi e dal particolare immaginario di quest'ultimo con il quale Adriatico ha dimostrato negli anni una perfetta sintonia di linguaggi e scelte espressive. Se, dunque, nel confronto con l'artista argentino Adriatico riesce senza difficoltà a combinare l'erotismo all'ironia, facendolo tratto caratterizzante delle diverse situazioni narrate, nella tetralogia beckettiana questo emerge, in particolare, attraverso *escamotage* considerati in un primo momento soltanto per il loro portato provocatorio, come nel caso di *Giorni Felici*, in cui Eva Robin's interpreta il ruolo di Winny.

Scelte che si rivelano invece non essere affatto azzardate, ma che rispondono a una determinata volontà di reinterpretazione dell'opera in questione. Proprio riguardo al personaggio di Winny, nella prima sezione del libro, Lorenzo Orlandini nel suo saggio dal titolo *La carne visibile nei secoli dei secoli: il corpo di Winny in Giorni felici*, rintraccia nella protagonista – nel suo modo di porsi malizioso ed esuberante contrapposto alla sua condizione fisica intrappolata nel terreno – la dialettica presente nella drammaturgia beckettiana tra l'affermazione del corpo con le sue pulsioni, e la volontà di sopprimere queste stesse. Una figura che, nella visione di Adriatico, come spiega lui stesso nell'intervista che chiude il volume, calza perfettamente sull'attrice transessuale, quale icona

di una sessualità insieme nascosta ed esplosiva.

La prima sezione di scritti, intitolato *Beckett Papers* in cui sono ospitati testi di studiosi italiani ed internazionali, fa da base e contrappunto teorico al lavoro che il regista bolognese dirige in scena e che viene approfonditamente illustrato nella seconda parte. Interessante, ad esempio, è l'analisi che Mary Catanzaro compie sulle dinamiche che si intessono tra le coppie beckettiane, in cui si ricorre al termine "smembrate" per indicare la molteplicità di livelli su cui queste relazioni vengono poi esperite dai personaggi; prendendo come casi esemplificativi i coniugi di *Giorni Felici* e successivamente analizzando il tipo di legame che scaturisce tra il vecchio Krapp e le sue registrazioni, l'autrice individua la concezione beckettiana della coppia come un riconoscimento della moltitudine dei sé inconoscibili interni al personaggio. Come si delinea meglio nella seconda parte del libro, Adriatico sposta tale sovrapposizione di segni dal ruolo all'attore, figure significative come Eva Robin's o il pornodivo Carlo Masi in *Senza parole*. Ciò fa sì che siano le loro storie, le loro stesse personalità a portare in scena un portato semantico aggiuntivo, con cui la narrazione beckettiana sembra arricchirsi di nuovi livelli di lettura.

Per riuscire a comprendere al meglio l'originale interpretazione dell'autore irlandese che è data dalle messe in scena di Adriatico, Stefano Casi, nel suo primo contributo teorico, introduce il concetto di *kitsch*, inteso come carattere estetico ed estetizzante della menzogna. Una menzogna che i personaggi beckettiani sembrano coltivare come auto-illusione, e grazie alla quale giustificano le proprie condizioni esistenziali che fanno parte di quello che a suo tempo fu denominato come *teatro dell'assurdo*, non senza una giusta ragione. Un gusto del *kitsch* che si riverbera anche negli oggetti e nelle scene che i personaggi abitano: situazioni al di fuori di una dimensione del quotidiano, borghesemente inteso, ma vissute in maniera falsata, deformando il comune senso di realtà. Il desiderio emerge, quindi, nella volontà dei personaggi beckettiani e parallelamente nell'incedere degli attori, combinando in maniera paradossale la verità dell'io al di fuori della scena e la sua finzione drammatica. Non solo, Casi individua così la capacità del drammaturgo a compiere un'azione *kitsch* internamente alla propria composizione testuale, amalgamando gli stilemi di "una conversazione borghese con una drammaturgia sperimentale" (p. 73).

A far da cerniera tra le due parti del libro troviamo le fotografie di scena realizzate da Raffaella Cavalieri: immagini in cui appare nitida la forte sensualità attraverso cui Adriatico immagina e

realizza i *suoi* Beckett. Ognuno dei ritratti proposti dei diversi interpreti - nell'ordine: Angela Beraldi, Francesca Mazza, Iris Faigle e le coppie Eva Robin's/Gianluca Eria, Carlo Masi/Rossella Dassu - mette in evidenza quanto il regista bolognese abbia cercato di evitare i *clichè* delle classiche regie beckettiane. Visioni cariche di un erotismo soffuso e impalpabile, come quello, ad esempio, del corpo intrappolato in uno *chador* di Francesca Mazza, in *Non io*: solo un piede e la bocca che rimangono scoperti e la percezione di una fisicità, al di sotto del lungo velo nero, lasciata per buona parte del tempo alla pura immaginazione. E ancora, la figura statuarica e immobile di Angela Berardi, a seno scoperto e con il viso rigato da lacrime che sciolgono il trucco, regala all'occhio dello spettatore e della macchina fotografica un'immagine di profonda bellezza, lontana da quella usuale a cui la protagonista di *Dondolo* è associata.

Questo apparato fotografico, dunque, fa da introduzione visiva alla seconda sezione, dal titolo emblematico *Adriatico w/vs Beckett*, in cui critici e studiosi teatrali come Paolo Ruffini, Gerardo Guccini e Massimo Marino, offrono un visione della tetralogia di *Adriatico* in cui vengono presi in considerazione aspetti più ampi su cui l'analisi della messa in scena si inserisce. Nel suo saggio precedentemente citato, Guccini compie una panoramica dei rapporti che intercorrono tra Beckett, Copi e *Adriatico* considerando gli sviluppi contemporanei della scrittura scenica e le loro relazioni con il testo drammaturgico. Tutto questo, mantenendo ben saldo il focus principale sulla teatrologia del regista bolognese, viene discusso analizzando gli aspetti concettuali del lavoro scenico. Ecco allora che le immagini di Raffaella Cavalieri acquisiscono consistenza attraverso le parole e queste a loro volta traggono beneficio dal supporto visivo presente. Estremamente puntuali le domande poste da Massimo Marino (in *Le ceneri di Beckett ossia il regista come analista delle emozioni dei tempi*, pp. 144-150) su come far rivivere Beckett senza gli stereotipi consolidatisi negli anni, ma creando ancora le condizioni attraverso cui le parole del loro autore possano ancora trovare il modo *di mordere*. Quesiti che ricevono risposta nelle soluzioni registiche di *Adriatico*. Si tratta, dunque, della capacità di quest'ultimo di eludere le stesse didascalie beckettiane, per sostituirvi il proprio immaginario così apparentemente distante dal rigore espresso dai testi ma che per un'inspiegabile reazione contraria, ne risulta invece di estrema efficacia. Proprio questa dinamica ambivalente è esplicitata nel secondo intervento di Casi che nel rapporto stretto che lega testo drammatico e testo scenico riconosce l'agitarsi di una duplice condizione, d'identità e di dipendenza, risolvibili



unicamente attraverso il comune denominatore del desiderio.

Fuori dal coro, ma assolutamente pertinente nel chiudere quanto emerso lungo le diverse prospettive di analisi, il testo di Giovanni Azzaroni il quale crea un parallelo tra alcuni tratti stilistici riscontrabili nelle drammaturgie di Beckett così come negli spettacoli di Adriatico, con alcuni dei segni propri di alcune forme di teatro orientale. Come, per esempio, il principio dell'attesa che generalmente è legato alla tradizionale composizione drammaturgica del teatro No che, lontano dall'essere un momento vuoto nella costruzione scenica, fa sgorgare il dramma e diventa il motore invisibile dell'azione. Su questa stessa direttrice d'analisi, Azzaroni rintraccia un parallelo interessante col teatro Kabuki in cui è presente una connessione molto forte tra il personaggio, lo spazio dove questi si trova, la parola e il gesto da esso compiuti. Proposta teorica in alcuni casi particolarmente azzardata ma che viene dichiarata fin da subito dall'autore stesso come tale, per offrire al lettore un nuovo possibile sguardo dal quale lasciarsi suggestionare, prima e durante la visione teatrale. In questo volume, così ricco e diversificato, solo le parole di Andrea Adriatico – intervistato da Giacomo Paoletti – riescono a delineare l'unica conclusione possibile, quella di chi racconta la propria esperienza in prima persona, le scelte e i desideri che hanno fatto sì che nel 2009, dopo vent'anni dal primo tentativo, si concretizzassero i quattro spettacoli sul teatro di Beckett di *Non io nei giorni felici*.