



N.3 - 2012

## Indice

### ARTICOLI

Susy Bigontina, Riccardo Tabilio.....	1
<i>La chiesa che si fa presepe: visita al Presepe della Chiesa del Rosario di Mottola</i>	
Loredana Simoncini, Stefano Masotti.....	32
<i>Una terza area di intervento: il paradigma dell'emozione narrativa</i>	
Fabio Acca.....	42
<i>"LA CRUDELTÀ NON FA PER ME" - Pasolini, Artaud e il teatro del "quasi"</i>	
Riccardo Tabilio.....	60
<i>Teatro e potere nella Russia post-rivoluzionaria: un parallelo tra V. E. Mejerchol'd e M. A. Bulgakov</i>	
Tonia Mingrone.....	76
<i>Noi siamo quello che ricordiamo - Le frazze di Crucoli: il teatro, il rito, il riscatto sociale</i>	
Leonardo Piasere.....	126
<i>Che cos'è l'antiziganismo?</i>	
Giulio Boato.....	150
<i>Robert Lepage: anatomia di un regista</i>	
Pietro Chierichetti.....	168
<i>La dottrina degli avatāra come prova per la datazione dell'Abhinayadarpaṇa di Nandikeśvara</i>	
Theodoros Grammatas.....	193
<i>Theatricality before the theatre. The beginning of theatrical expression.</i>	
Marco Galignano.....	214
<i>Ipotesi per l'attore del futuro</i>	
Davia Benedetti.....	243
<i>La granitula de la Santa du Niolu</i>	
Ivo Quaranta.....	264
<i>La trasformazione dell'esperienza. Antropologia e processi di cura</i>	
Cristiana Natali.....	291
<i>Il bharata natyam: l'addomesticamento di una tradizione</i>	



### RECENSIONI

- Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*..... 337  
di Tihana Maravic
- Francesco Remotti, *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*.....341  
di Gaetano Mangiameli
- Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*.....344  
di Massimo Marino
- Adriano Favole, *Oceania. Isole di creatività culturale*..... 347  
di Luca Jourdan
- Fausto Petrella, *La mente come teatro: antropologia teatrale e psicoanalisi*.....349  
di Stefano Masotti
- Mattia Visani, *Diablogues. Il teatro di Enzo Vetrano e Stefano Randisi*..... 356  
di Giovanni Azzaroni



ARTICOLO

## La chiesa che si fa presepe: visita al Presepe della Chiesa del Rosario di Mottola

di Susy Bigontina e Riccardo Tabilio

### Premessa

L'idea per la scrittura di questo articolo nasce nel dicembre 2010, in occasione della presentazione del libro *La Settimana Santa a Mottola*. Il libro, scritto da un gruppo di studenti dell'Università di Bologna del corso di Antropologia dello spettacolo, tenuto dal professore Giovanni Azzaroni, è a sua volta testimonianza di una ricerca di campo in Puglia, a Mottola (TA) appunto, svoltasi l'anno precedente, a cui i ragazzi stessi hanno partecipato, compresi gli autori di questo scritto. Il libro analizza i Riti della Settimana Santa dal punto di vista antropologico: un anno e mezzo dopo, gli studenti-ricercatori tornano a Mottola per mostrare il frutto del proprio lavoro alla comunità mottoliese. La presentazione del libro viene appositamente programmata nel mese di dicembre per permettere la visita al monumentale Presepe allestito nella Chiesa del Rosario, di proprietà di una delle cinque Confraternite di Mottola: la Confraternita del SS. Sacramento e Rosario. Inoltre, giunti a Mottola, scopriamo anche l'esistenza del Concorso dei Presepi, organizzato dalla locale Pro Loco col patrocinio del Comune, con il quale il borgo più antico della città (la cosiddetta "Schiavonia") si anima di presepi incastonati in insolite cornici in perfetta sintonia con il clima natalizio. Ancora una volta, di fronte al Presepe che qui descriveremo diffusamente, Mottola ci rivela interessanti spunti antropologici e livelli simbolici sui quali riflettere. Ancora una volta spiritualità, religiosità, culti pagani e popolari si confondono tra loro in un altro importante simbolo della religiosità cristiana: il presepe<sup>1</sup>. Quello realizzato nella Chiesa del Rosario ha richiamato la nostra attenzione per la sua particolare configurazione. Esso infatti occupa l'intero spazio interno della chiesa, ricoperto interamente di cartapesta e trasformato in un'enorme grotta. In questo articolo, attraverso l'analisi di questo specifico presepe mottoliese, si vuole cogliere l'occasione per proporre una possibile chiave di lettura del presepe in generale ed analizzarne le svariate simbologie e significati.

<sup>1</sup> Nella notazione dell'articolo si è scelto di indicare con la lettera maiuscola il Presepe della Chiesa del Rosario di Mottola mentre con la lettera minuscola il presepe in senso generale come usanza cattolica.

### 1. La Chiesa del Rosario

La Chiesa del Rosario si trova nel centro storico di Mottola, all'estremità meridionale di Piazza del Plebiscito. "L'architettura si presenta priva di eccessi, sul prospetto principale gli unici elementi decorativi sono due nicchie destinate a ospitare statue, un semplice rosone e una formella di porcellana decorata del XVIII secolo rappresentante la Madonna del Rosario con il bambino in braccio incastonata sopra il portale d'ingresso [...] Prima di essere aperta al pubblico, il 3 ottobre 1575, la Chiesa del Rosario veniva utilizzata come Oratorio dall'omonima Confraternita; nel 1867 venne ulteriormente ampliata. La cappella è composta da un'unica navata, con cinque altari" (Consonni, Franchina, Pelone, Velati in Azzaroni 2010 : 33).



*Figura 1 - Veduta esterna della Chiesa del Rosario.*

È precisamente dal 1984 che la Confraternita del Rosario si occupa della preparazione del Presepe, sebbene inizialmente non coinvolgesse tutta la Chiesa ma solamente lo spazio compreso fra l'altare e il presbiterio. A partire dai primi anni '90 è andato poi ampliandosi

fino alle attuali dimensioni: quattordici metri in lunghezza, sei in larghezza e cinque in altezza. I preparativi hanno inizio all'incirca un mese prima dell'inaugurazione - fissata per l'8 dicembre – durante la quale la benedizione del parroco apre le visite del pubblico. Nell'anno preso in considerazione, il 2010, l'allestimento è iniziato il 17 ottobre con un gruppo di lavoro costituito da nove uomini, tutti rigorosamente appartenenti alla Confraternita del SS. Sacramento e Rosario: Pasquale Arseni, Nicola Carucci, Nicola Ciarella, Michele Donvito, Raffaele Maldarizzi, il Priore Antonio Nigro, il Vice Priore Tommaso Nigro, Giuseppe Patrimia e Pasquale Pugliese. Tutte le statuine sono realizzate in cartapesta, mentre le ceste con la frutta che accompagnano la venditrice nella parte centrale sono in cera, acquistate a San Gregorio Armeno (Napoli). Si contano all'incirca 400-500 pezzi di dimensioni diverse, ma non tutte le statuine di proprietà della Confraternita vengono necessariamente esposte: alcune possono rimanere escluse, qualora necessitassero di riparazioni o altri ritocchi. Ultimissimi acquisti, inseriti appunto nel 2010, sono le pecore che accompagnano il pastore posto davanti alla grotta della Natività, impegnato a suonare il flauto.



*Figura 2 - Una prima panoramica sul Presepe della Chiesa del Rosario.*

È, quindi, nel tardo pomeriggio del 14 dicembre 2010 che ci addentriamo nel Presepe della Chiesa del Rosario. Il verbo addentrarsi non è scelto a caso, e ben descrive l'azione fisica

compiuta: si “entra” in questo Presepe, si penetra nella grotta in cui è stata trasformata l'intera Chiesa, svuotata di tutti i banchi di legno e ricoperta dalla cartapesta che cela allo sguardo le pareti stesse dell'edificio. Lo spazio della Chiesa non esiste più, è come essere in un'altra dimensione: si varca la soglia di un luogo di culto e ci si ritrova immersi in una Betlemme dai tratti pugliesi dove avverrà la Nascita divina. Gli unici spazi della Chiesa rimasti immutati sono quindi le intercapedini tra i muri e le impalcature d'acciaio che reggono la struttura dell'intero Presepe: queste aree “fuori scena” sono precluse ai normali visitatori, vi hanno accesso solo gli allestitori e giungono fino all'area dell'altare. Anche quest'ultimo è perciò “nascosto” dal Presepe, ma proprio in prossimità di esso abbiamo la fortuna di vedere un Gesù Bambino in argilla risalente alla Scuola Napoletana del '700 (figura 3).



*Figura 3 - Gesù Bambino del '700, appartenente alla Scuola Napoletana.*

Questa statua veniva posta in adorazione davanti all'altare prima che iniziasse la tradizione del Presepe come lo possiamo ammirare oggi, ed è proprio qui che veniamo condotti dai confratelli che ci guidano alla scoperta del Presepe. Il consueto andamento dei riti della comunità che si riferisce alla Chiesa del Rosario è sospeso, in favore delle visite all'allestimento, ma anche dietro i fondali gli spazi del sacro sono temporaneamente esentati della loro funzione e si presentano come un laboratorio artigianale. Lo spazio del sacro diviene quindi circoscritto e va a coincidere con lo quello destinato alla visita del Presepe, durante la permanenza di quest'ultimo nel santuario.



*Figura 4- Struttura portante del Presepe.*



## 2. Organizzazione spaziale e visiva del Presepe

Dopo esserci occupati degli aspetti più tecnici del nostro Presepe, concentriamoci su quelli simbolici, partendo proprio dalla grotta: si tratta di un elemento cui pertengono numerosi significati, e in questa rappresentazione della Natività è più volte riproposta. Per descrivere la struttura del Presepe possiamo ricorrere all'esempio della *matrioska*, che nella tradizione popolare russa rimanda ad un insieme di bambole di legno inserite l'una nell'altra, ma in questo frangente può essere estesa a metafora: nella struttura del Presepe in questione riconosciamo un "involucro" dentro l'altro. Il ruolo della "madre" di questa *matrioska* viene svolto dalla Chiesa del Rosario che rappresenta quindi l'involucro più esterno; al suo interno vi è un enorme grotta che, accogliendo il grande Presepe, racchiude a sua volta la grotta più importante: quella della Sacra Famiglia, e altre grotte minori. Per quanto riguarda l'ambientazione è come se una sorta di Betlemme fosse stata incastonata nel paesaggio pugliese: quelle che ci troviamo di fronte sono in definitiva le gravine<sup>2</sup>, visibili anche a Mottola, che nel Presepe sono popolate da numerosi personaggi alle prese con le più disparate attività. Il paesaggio della Natività è poi percorso da corsi d'acqua, laghetti, terrazzamenti del terreno, sentieri e vegetazione varia riproposti come copia della realtà. L'utilizzo della conformazione della gravina all'interno del Presepe si propone come una sovrapposizione di strati di cartapesta che facilitano il senso della prospettiva su più livelli. Nell'anno preso qui in esame la grotta della Natività è collocata sulla sinistra rispetto allo spettatore, mentre l'anno precedente la grotta si trovava nella zona centrale (figura 5).

<sup>2</sup> La gravina è un fenomeno geologico tipico delle Murge costituito da incisioni erosive profonde scavate dalle acque nella roccia calcarea. Lungo le gravine è facile trovare delle grotte naturali nelle quali si è insediato l'uomo anche fino a poco tempo fa. Numerose gravine sono presenti a Mottola tra le quali la più importante è quella di Petruscio dove si trovano antiche chiese rupestri.



*Figura 5- Presepe della Chiesa del Rosario dell'anno 2009 con la grotta posizionata al centro.*

Di anno in anno i “costruttori” del presepe cercano, infatti, nuove soluzioni proponendo al pubblico un Presepe sempre nuovo. Al di sopra della grotta, in un primo vasto terrazzamento che si mantiene sulla sinistra, si riconoscono i soldati romani, mentre man mano che dalla grotta ci si sposta verso destra lo spazio è occupato da un brulicante e ricco insieme di statuine impegnate in diverse attività. Gradinate, sentieri e altipiani mettono in comunicazione tra loro i cinque livelli del Presepe, inclinati e disposti a scalare: i piani sono più alti in lontananza e si abbassano fino ad arrivare quasi al livello del pavimento su cui poggia i piedi lo spettatore. Anche la taglia delle stauette è decrescente, quelle più piccole si distinguono tra l’architettura degli edifici e dell’orografia che copre l’orizzonte del fondale, mentre le statue di dimensione maggiore sono quelle della Natività. Il tutto è così disposto a beneficio della visione di chi guarda, con un artificio prospettico che suggerisce un effetto di profondità maggiore rispetto alle reali misure dello spazio.



### 3. Dinamiche audiovisive del Presepe della Chiesa del Rosario

Il Presepe del Rosario è caratterizzato anche da una doppia scansione drammaturgica garantita da un sottofondo sonoro e dall'alternarsi delle fasi del giorno (alba, giorno, tramonto e notte stellata, con tanto di la stella cometa). Le tracce audio sono invece incise su un cd e trasmesse ininterrottamente grazie ad un impianto di riproduzione, e all'interno della sequenza si alternano effetti sonori legati alle attività degli abitanti della valle, udibili durante il "giorno", e brani musicali. Questi sono attinti da un repertorio ampio e diversificato, non strettamente religioso (dopo il tramonto, i vagiti del neonato Gesù vengono calmati dalla madre che mormora la melodia della ninna nanna di Brahms<sup>3</sup>), inframezzati da brani parlati riguardanti l'Annunciazione, il viaggio verso Betlemme e la nascita di Gesù. Il ricorso alla musica in questo genere di allestimenti non è inusuale, ma è interessante notare come i suoni della vita diurna di Betlemme abbiano un ritmo sorprendentemente regolare: il battere degli strumenti di lavoro del taglialegna, del fabbro e del maniscalco scandiscono il tempo come un metronomo che non viene disturbato dalla sovrapposizione dello starnazzare di oche, di belati e muggiti. La continua e ciclica modulazione dell'audio contrasta con la staticità visiva del plastico del Presepe, arricchita dall'alternanza giorno/notte che risponde tanto ad un principio di naturalismo quanto ad un'istanza di completezza: naturalismo, poiché si tenta di replicare in modo accurato il fenomeno naturale (tingendo addirittura alba e tramonto del loro colore particolare); pulsione alla completezza descrittiva, perché l'obiettivo didascalico del Presepe si accompagna a una ricerca della rappresentazione della totalità (cosmica) che deforma il tempo del giorno solare per condensarlo in un intervallo che lo renda fruibile dall'osservatore. Allo stesso tempo questa scelta è chiaramente motivata anche dalla voglia di stupire e suggestionare, come confidatoci dagli stessi allestitori, i quali ammettono che i bambini che vengono a vedere il Presepe non se ne vorrebbero mai andare via. Come già anticipato, la descrizione del Presepe allestito nella Chiesa del Rosario di Mottola vuole essere l'occasione per riflettere sul Presepe come manifestazione simbolica della cristianità, utilizzandolo insomma come chiave di lettura di tale manifestazione di fede, per indagarne i significati, le origini storiche e i collegamenti con il mondo pagano.

<sup>3</sup> *Wiegenlied: Guten Abend, gute Nacht*, op. 49, n°4.



#### 4. Tradizioni pre-cristiane nei Riti del Natale.

Come è noto, molte sono le manifestazioni del Cristianesimo che rimandano a riti pagani e il presepe è uno di questi. Si può affermare che, per la propria diffusione, il Cristianesimo abbia riadattato simboli e significati del paganesimo in una commistione tra sacro e profano. Le origini del Natale hanno, così, radici precedenti la nascita del Cristianesimo. “Nel calendario romano il 25 dicembre – riconosciuto come il giorno d’inizio del solstizio occidentale d’inverno, momento dell’anno in cui il sole giunge nel punto più basso del suo cielo e, al tempo stesso, comincia a risorgere, dando inizio a un nuovo ciclo – era dedicato ad una festa importata dall’Oriente, quella del *Natalis Solis Invicti*, il Natale del Sole Invitto” (Biasini Selvaggi 2001 : 15). Si accendevano grandi falò come omaggio al sole per garantirsi il suo ritorno sulla terra invernale che non produceva frutti. Tale culto, introdotto dall’imperatore Aureliano (270 – 275 a.C.), prevedeva giochi, cerimonie, corse coi carri che riscuotevano un grande successo tra la popolazione tanto che, “preoccupata dalla diffusione dei culti solari, dal fascino che essi esercitavano sul popolo e dagli ostacoli che potevano porre sulla via della diffusione del Vangelo, la Chiesa decise di celebrare nella festa pagana del Sole Invitto la festa di un altro sole: Cristo” (Masini 1997 : 173). Altre istanze del Natale cristiano si possono individuare nell’Antico Egitto; qui “la notte del 24 dicembre si celebrava la nascita di Horus, divinità solare, attraverso l’esposizione di un neonato che lo rappresentava simbolicamente” (Biasini Selvaggi 2001 : 15). “Con l’avvento del Cristianesimo Iside, la divinità madre così popolare non solo in Egitto ma in tutto l’impero romano, divenne Maria, regina dei Cieli. Il titolo più tardivo di *stella maris*, stella del mare, tradisce le origini del suo culto. Il *mare* in questione non era il Mediterraneo ma l’oceano al di sopra, ossia il cielo. La *stella del mare* era ed è Sirio, la stella più luminosa dei nostri cieli, considerata per millenni la stella Iside. Maria, in effetti, ereditò il mantello azzurro di Iside” (Gilbert 1999 : 109). Vi sarebbero quindi perfino analogie tra la madre di Horus, Iside, e la madre di Gesù, Maria; l’Egitto rappresenta inoltre il luogo di rifugio per la Sacra Famiglia in fuga da Erode. Fu, infine, papa Liberio nel 353 d.C. a fissare il Natale il 25 dicembre, mentre prima di questa data si festeggiava il battesimo di Gesù il 6 gennaio. È chiaro a tutti come oggi il presepe sia uno dei simboli della festa stessa: “Gli elementi ricorrenti della festa natalizia, secondo un preciso gioco compositivo, erano: la *musica*, il



*cenone, il gioco, le orazioni ed il presepio*” (Biasini Selvaggi 2001 : 27). Oggi, in realtà, gli elementi che compongono la festa sono proiettati nell'intreccio delle logiche del commercio e quando si parla del Natale si pensa subito all'Albero di Natale, alle luminarie in città, agli addobbi e ai regali. Senza dubbio, però, il presepe rimane un simbolo importante e ancora riconoscibile.

### 5. Panoramica storica sul Rito del presepe

Ma a cosa ci si riferisce utilizzando il termine presepe? “Per presepio si deve intendere la rappresentazione plastica della Natività, con figure ed elementi mobili per consentire un allestimento a piacere” (Biasini Selvaggi 2001 : 19). Questa definizione sintetica e senz'altro utile ci pone due spunti sui quali riflettere: il primo è il fatto che per l'allestimento del presepe sia necessario documentarsi e disporre delle informazioni su tale evento reperibili nelle Sacre Scritture (ma non solo); il secondo è che si tratta di una rappresentazione che oggi è plastica, materiale, statica di un evento le cui origini, però, risalgono alla pratica drammatica il dramma liturgico. Per quanto riguarda il primo punto, oggi si danno per scontate tutte le nozioni riguardanti nascita di Gesù perché fin dall'infanzia ci è stata narrata la storia del Bambinello nato in una grotta, storia che ci sembra, ormai, di saper a memoria. Quando ogni anno ci apprestiamo a preparare il presepe in casa nostra e collochiamo le statuine, che l'anno precedente abbiamo riposto ordinatamente in qualche scatola con tutti gli addobbi natalizi, non pensiamo a quanto ci sia di “vero” in quella storia, o meglio quanto di realmente trasmesso dai Vangeli. Infatti, il primo passo che ci sembra doveroso compiere nel momento in cui affrontiamo un'indagine sul presepe - quale simbolo della Cristianità - è quello di consultare le Sacre Scritture e quindi il Nuovo Testamento alla ricerca di ciò che è stato scritto dagli Evangelisti riguardo la nascita del Maestro. In realtà sono solo Matteo e Luca a parlare del lieto evento. Matteo passa velocemente dal momento dell'Annunciazione alla Vergine Maria a quello in cui “destatosi dal sonno, Giuseppe [...] prese con sé la sua sposa, la quale senza che egli la conoscesse, partorì un figlio, che egli chiamò Gesù” (Matteo 1, 24-25), ed infine alla visita dei Magi, senza descrivere le modalità e le condizioni della nascita. Le uniche parole al riguardo sono: “Gesù nacque a Betlemme di Giudea, al tempo del re Erode” (Matteo 2, 1). Luca, invece, descrive più dettagliatamente la Natività, a



partire dal censimento per cui Giuseppe e Maria si recano a Betlemme: “ora, mentre si trovavano in quel luogo si compirono per lei i giorni del parto. Diede alla luce il suo figlio primogenito, lo avvolse in fasce e lo depose in una mangiatoia, perché non c’era posto per loro nell’albergo” (Luca 2, 6-7). Sulla base di questi due soli Vangeli canonici non si possono spiegare alcune delle interpretazioni che hanno animato le fantasie popolari, basate su versioni e variazioni della Santa Nascita reperite nei Vangeli apocrifi (in particolare, nel Protovangelo di Giacomo e nello Pseudo-Matteo) ed in altri testi. “La stella cometa di Matteo, guida dei re d’Oriente verso Betlemme, diventò lo Spirito Santo per il Vangelo degli Ebrei. La grotta affiorò da un *Dialogo* di Giustino (citava una profezia biblica: ‘Abiterà in una grotta alta, di pietra dura’) e da una descrizione di san Girolamo che nel 404 parlò di *specus Salvatoris*, grotta del Salvatore. Nell’*Ascensione di Isaia* le lavandaie vennero trasformate in ostetriche che lavarono i panni dopo il parto della Vergine; una si chiamava Salomè. Il bue e l’asino spuntarono nel Protovangelo di Giacomo, a conferma di una visione di Isaia e di Abacùc; san Paolino di Nola scrisse che essi simboleggiavano la liberazione dalla schiavitù. Nel V secolo un decreto papale, sostenuto in una omelia da Leone Magno, fissò definitivamente in tre il numero dei Magi, fino ad allora oscillante fra due e dodici. Sono aggiunte o trasformazioni importanti, perché esercitarono un’enorme influenza sulle espressioni figurative del cristianesimo e, quindi, sul presepio” (Gargano 2000 : 9). Il secondo punto, di cui abbiamo accennato sopra, rimanda all’origine del presepe a partire dai drammi liturgici. Con tale fenomeno, che appartiene alla storia del teatro, ci si riferisce al periodo storico del Medioevo quando “nelle celebrazioni liturgiche vennero introdotti elementi tipicamente teatrali” (Brockett 2005 : 98) come l’interpretazione, da parte di attori, di personaggi religiosi, oltre al ricorso a costumi e cambiamenti della voce. A partire dal 1200 si iniziò a rappresentare i drammi anche all’esterno delle chiese. Con i drammi liturgici alcuni avvenimenti biblici si trasformano quindi in rappresentazioni drammatiche: “oltre alla Pasqua, il tema ispiratore del maggior numero di drammi era la nascita di Gesù, anche se sono pochi quelli che trattano solo della Natività e generalmente sono tra i più semplici. Esistono invece molti drammi che si riferiscono all’episodio dei re Magi (rappresentato il 6 gennaio) alcuni dei quali narrano anche della furia di Erode e della strage degli innocenti” (Brockett 2005 : 101). Evidente è il legame tra drammi liturgici e presepe: “in



queste recite si sviluppò quella raffigurazione plastica, teatrale, della Natività che – a figure ferme e scenograficamente composte – diventerà il presepio classico. E in queste recite cominciò la contaminazione fra sacro e profano, fra personaggi liturgici – la Sacra famiglia, i Re Magi... - e tipi venuti dal popolo, con i loro abiti contemporanei e con i loro lazzi: che cos'è, se non la trasposizione in movimento del presepio più autentico, che accetta gli anacronismi e mescola ai personaggi dell'epoca di Gesù i pastori, i contadini, gli artigiani del tempo presente?" (Gargano 2000 : 10). Il primo presepe della storia è quello del 24 dicembre 1223 e il suo creatore è Francesco d'Assisi. Il Santo, in una fase ascetica e contemplativa del proprio percorso spirituale, era giunto a Greccio, un paese laziale in provincia di Rieti, in compagnia di frate Leone. Nonostante già da tempo le Sacre Rappresentazioni fossero state proibite da Innocenzo III, Francesco chiese una dispensa al divieto a Onorio III, che gliela concesse. Francesco "aveva individuato in una grotta nei boschi montagnosi, a pochi passi dalla sua spartana capanna, il luogo ideale in cui far rivivere la Betlemme del Redentore" (Gargano 2000 : 10). Coadiuvato da un nobile del luogo, Giovanni Vellita, Francesco realizzò quello che verrà riconosciuto come il primo presepe della storia, sebbene si trattasse di una forma drammatica e non plastica, ovvero un presepe vivente. Da quel momento in poi furono i frati francescani, nei conventi di tutt'Europa, a imitare il fenomeno. Quello che invece viene considerato il primo vero e proprio presepe plastico - con figure che abbiano valore autonomo nel complesso della scena - è quello ad opera di Arnolfo di Cambio, il quale nel 1289 realizzò statue della Vergine Maria, di Giuseppe e dei Magi da porre nella basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, a fianco delle reliquie della culla di Gesù (figura 6).



*Figura 6 - Arnolfo di Cambio, Presepio monumentale con figure scolpite, Santa Maria Maggiore, Roma.*

Fino al Settecento, sulla scena del presepe fanno da padrone le statue a grandezza d'uomo riposte nelle chiese (come quelle di Arnolfo di Cambio appena descritte), per poi aprire la strada alle figure più piccole che "diventano oggetti di una scena collettiva: figure, appunto, non più statue, dirette persino al diletto profano, molto più vicine ai costumi del popolo che irrompe sulla scena del presepe prestando abiti, facce, atteggiamenti, abitudini ai personaggi di legno o di terracotta che adorano Gesù Bambino in quella Betlemme in miniatura" (Gargano 2000 : 13).

Dopo questa lunga - ma doverosa - introduzione storica abbiamo preso coscienza di quanto dell'istanza pagana sia presente nella conformazione del Cristianesimo e di conseguenza in una delle sue manifestazioni quale il presepe. Questo, infatti, è un insieme complesso di personaggi e simboli dove nulla è casuale, sebbene oggigiorno vengano date per scontate la sua ambientazione, le statuine e la loro abituale collocazione. In realtà i nostri gesti consueti e spontanei sono il risultato di usi, costumi, tradizioni, leggende trasposte dalle società al mondo del presepe.

### 6. Alcuni *tòpoi* del presepe: la grotta, il fiume, il castello e il loro bagaglio simbolico

Nonostante esistano numerose varianti del presepe, vi sono luoghi e spazi fissi divenuti irrinunciabili costanti che ritroviamo anche nel Presepe della Chiesa del Rosario: la grotta, il fiume e il castello. Altre componenti caratteristiche e ricorrenti sono: il pozzo, la fontana, il ponte, il forno, il mulino e la taverna. Tuttavia, l'elemento principe è senza dubbio la grotta. In realtà nei Vangeli canonici (Vangelo di Luca) non si parla di una grotta come luogo della nascita di Gesù, bensì di una stalla: il Bambino viene infatti riposto in una mangiatoia, e lo scenario della grotta deriverebbe quindi dai Vangeli apocrifi. Ecco la prima questione: grotta o stalla? Considerando la conformazione di Betlemme sarebbero possibili entrambe le ipotesi e addirittura una soluzione che prevede l'unione di grotta e stalla. Secondo Giovanni di Hildesheim<sup>4</sup> il luogo della Santa Nascita sarebbe potuto essere una *khân*, ovvero una delle speciali case che era consuetudine costruire nei villaggi d'Oriente vicini al mare per ospitare cavalli, muli, asini e cammelli che potevano essere presi a nolo dai viandanti. Nel caso di Gesù si sarebbe quindi potuto trattare di una *khân* crollata di cui fosse rimasta soltanto una piccola bicozza, dalle mura a mattoni sconnesse. Nella Chiesa del Rosario si è optato per la soluzione "grotta".



Figura 7 - Grotta della Natività.

<sup>4</sup> Giovanni di Hildesheim, nato a Hildesheim tra il 1310 e il 1320 e morto a Marienau nel 1375, fu un teologo carmelitano, Maestro alla Sorbona (1358) e Priore di Kassel (1361-64) e Marienau (1369). È autore di alcuni trattati: *Liber de trium regum corporibus Coloniae translatis* (sulla traslazione dei corpi dei Re Magi), *Defensorium ordinis de monte Carmelo* (una raccolta di leggende carmelitane), *Speculum fontis vitae* (trattato filosofico di ispirazione platonico-agostiniana).



Qui, come anticipato, il valore della grotta, già simbolo universale del presepe, è enfatizzato ancora di più dal fatto che la Chiesa stessa sia stata trasformata in una caverna. A livello simbolico le caverne sono state emblema di culto, mistero e spiritualità per diverse civiltà, a partire da quelle primitive: “Spesso vanno interpretate come simboli del grembo di una madre partoriente, come nei miti della nascita del mondo e dell’umanità presso molte popolazioni indiane (le caverne di Chicomoztoc della mitologia azteca)” (Biedermann 1991 : 102). La grotta rimanda alla dimensione interna, al grembo materno, alla sessualità, alla fertilità ma anche all’idea di vita e morte (Gesù è nato in una grotta ed è stato deposto, morto, in una grotta dalla quale poi è risorto), all’idea di rifugio, alla battaglia tra Bene e Male, agli gnomi e spiriti delle credenze popolari. Nella connotazione che più ci interessa per questo lavoro la grotta “è segno femminile per eccellenza, richiamo significativo al ventre materno e, pertanto, al luogo della generazione e formazione del genere umano nelle sue componenti fisiologiche, psicologiche e trascendentali” (Biasini Selvaggi 2001 : 41). Secondo alcune interpretazioni le chiese stesse potrebbero rimandare all’idea di grotta: “la nicchia, nell’architettura simbolica, diviene spesso surrogato di una ‘caverna universale’ inserita in un cosmo più ampio. Questo può valere per la nicchia da preghiera (*mihrab*) della moschea islamica, come per l’abside della chiesa cristiana. Il senso di sicurezza raccolta, tipico dello spazio culturale, viene così ancora più rafforzato” (Biedermann 1991 : 104). L’atto di ricoprire l’interno della chiesa con la cartapesta può quindi essere interpretato, dallo sguardo antropologico, come un’inconscia volontà di riportare lo spazio culturale alla sua dimensione più originaria e pura di raccoglimento e rifugio per i fedeli. La sensazione che si prova entrando nella grande grotta della Chiesa del Rosario è proprio quella dell’umiltà (figura 8).



*Figura 8- Ingresso della Chiesa del Rosario.*

Varcato l'ingresso della chiesa, il visitatore si trova in una piccola area sormontata da un'arcata coperta da una volta di cartapesta: è la bocca di una grotta, che dà sul vastissimo Presepe. Essa è portatrice di un punto di vista rigidamente orientato, data la minima possibilità di cambiare angolo di visuale sul Presepio concessa all'osservatore. Quest'effetto di costrizione, a nostro dire, è da ascrivere all'ingombro del Presepe che occupa la chiesa in tutta la sua larghezza. Si genera un effetto di raccoglimento che, dall'umiltà di una grotta, rende lo spettatore testimone della notte della Natività. Concorre alla sensazione di concentrazione un altro fattore, anch'esso dipendente da necessità d'opera: abbiamo notato come lo "spettatore", entrando in chiesa, sia obbligato chinare la testa a causa delle scenografie, e che una posizione leggermente reclinata del corpo permetta di vedere meglio certi settori del Presepe (ad esempio la teoria degli angeli che sovrasta la capanna con la Sacra Famiglia). Ci viene spiegato che l'altezza della volta e di altre parti del Presepe sono state fissate a quella quota per agevolare il lavoro degli allestitori, che in caso contrario sarebbero stati ostacolati dalla scomodità e dalla difficoltà nel raggiungere certe zone.

Un altro importante simbolo tradizionale del Presepio è il fiume (figura 9).



*Figura 9 - Il fiume.*

Ma cosa rappresentano l'acqua e il fiume? L'acqua esprime per eccellenza un luogo-spazio di passaggio-contatto tra la vita e la morte. Infatti, "nell'acqua del mare occidentale tutte le sere si immerge il Sole, allo scopo di riscaldare durante la notte il regno dei morti; per questo motivo l'acqua è collegata anche con l'al di là" (Biedermann 1991 : 4). Evidente è poi il forte legame con l'acqua presente nel primo rito di passaggio del cristiano: il battesimo. L'acqua è "relazionata alla grotta della Natività in un rapporto di tipo parallelo: non sono due polarità che si incontrano o si oppongono, bensì due presenze che coesistono" (Vita 1991 : 31). Nel Presepe della Chiesa del Rosario, infatti, il fiume, scorrendo dalla parte destra, termina in un laghetto centrale a fianco della grotta della Natività ma senza che avvenga l'"incontro" tra i due elementi. L'acqua è infatti garanzia per la sopravvivenza dei popolani che animano il Presepe e le cui attività sono inevitabilmente legate al suo utilizzo. Attenzione particolare merita il castello<sup>5</sup> di re Erode (figura 10).

<sup>5</sup> Si parla di castello di Erode in modo a-storico. La struttura del castello nasce infatti con il Medioevo.



*Figura 10 - Castello di re Erode.*

Raramente rappresentato sulle scene del presepe, lo ritroviamo invece nel Presepe della nostra analisi, a Mottola, usualmente collocato al di sopra della grotta della Natività in una sorta di terrazzamento del terreno. Come da consuetudine, infatti, il castello è situato su una delle maggiori alture del Presepio. Esso è uno dei luoghi più strettamente collegati alla grotta della Natività, con la quale condivide, tra l'altro, evidenti richiami al mondo degli inferi. La grotta e il castello sono simili come struttura, anche il castello è un piccolo nucleo simmetrico (con la grotta è l'unico luogo, all'interno del presepe, nel quale è presente la simmetria), ed i merli, i maschi, i soldati, hanno la stessa funzione che gli angeli hanno per la grotta: quella di recingere e definire un luogo. Mentre la grotta è un luogo illuminato che si "apre" all'esterno per accogliere tutti coloro che vengono ad adorare il Bambinello, il castello è un luogo "chiuso" al mondo esterno: la vita delle altre persone, fatta eccezione per i soldati, sembra svolgersi lontano da esso. Nessuno sembra badare a ciò che avviene al suo interno, e tutti i personaggi, compreso il contadino che ara la terra ai piedi del palazzo di Erode, sono impegnati nelle proprie attività lavorative o sono in cammino verso la grotta.

### 7. Abitanti e viaggiatori: la Sacra Famiglia e i testimoni del Natale

Altrettante simbologie sono ovviamente legate alla grande varietà di personaggi del presepe, ma anche in questo ambito è possibile rintracciare delle costanti. Cominciando l'analisi dal cuore del Presepe, la grotta della Natività, si incontrano le statue principali: Maria, Giuseppe, Gesù e un angelo. Le statuine di Giuseppe, Maria e dei Magi sono stati acquistate dalla Confraternita del Rosario all'inizio degli anni '90, mentre prima di allora veniva utilizzata solamente l'effigie in argilla di Gesù Bambino cui accennavamo in apertura, e che oggi si trova presso l'altare (figura 3).



Figura 11- La Sacra Famiglia.

In questo Presepe la Madonna è raffigurata secondo “la tipologia iconografica cosiddetta *ellenica* della Natività ovvero seduta” (Biasini Selvaggi 2001 : 88) e tiene il Bambino in braccio, appoggiato al proprio grembo. Questa raffigurazione si distanzia un po' da quella tipicamente francescana dove Maria, col corpo leggermente proteso in avanti, è in adorazione del figlio adagiato nella mangiatoia. Indossa una tunica rosa, un mantello azzurro (che rimanda alla dea Iside dell'Antico Egitto) e un velo bianco. Il rosa simboleggia



gioinezza e ammirazione; il colore azzurro rappresenta la spiritualità poichè “in contrasto col rosso, esso sembra ‘freddo’ e dispone l’animo degli uomini alla meditazione” (Biedermann 1991 : 59), mentre il bianco è il “colore simbolo dell’innocenza priva di influssi e turbamenti propria del paradiso dell’età delle origini, o come meta ultima dell’uomo purificato quando tale condizione verrà ripristinata” (Biedermann 1991 : 72). Gesù, in braccio alla madre, ha le mani giunte ed è deposto su un panno bianco, ma in altre raffigurazioni è possibile trovarlo collocato nella mangiatoia o in una culla, o con le mani giunte o aperte. Giuseppe, in adorazione in piedi al fianco di Maria, indossa una veste viola e un mantello giallo: “I colori dei suoi abiti celano una precisa simbologia. Il colore viola, ottenuto dalla commistione del blu (la vita eterna) e del rosso (il fuoco spirituale) indica la Risurrezione eterna. Il colore viola, tuttavia, indossato sulla scena della Natività, secondo il suo significato antico originario, è simbolo di lutto. Giuseppe, pertanto, acquista anche una valenza profetica delle sofferenze e del martirio a cui il figlio Gesù sarebbe andato incontro. Il colore giallo che ne contraddistingue il mantello, invece, rappresenta emblematicamente l’unione dell’anima a Dio, la *vera luce* rivelata ai pagani” (Biasini Selvaggi 2001 : 80). Rispetto all’usanza popolare che è solita ritrarlo anziano e appoggiato al bastone, qui è presentato come un giovane uomo (ed il bastone non è presente). Dietro la scena madre della Natività, incentrata sulla Sacra Famiglia, si nota un angelo intento a custodire un focolare.



*Figura 12 - Sacra Famiglia e adorazione dei Re Magi.*

In prossimità della grotta sono già collocati i tre Magi. Questi, opera dell'artista-maestro cartapestaio leccese Antonio Malecore, sono vestiti con abiti regali realizzati artigianalmente da Carmela Caputo, Giuseppina Lippolis e Maria Michela Montemurro. Il Presepe della Chiesa del Rosario non segue quindi l'usanza popolare secondo la quale i re Magi vengono spostati di giorno in giorno per essere man mano avvicinati alla grotta: il Presepe è già proiettato all'Epifania. Nei Vangeli canonici l'unico a parlare dei Magi è Matteo (Matteo 2, 1-12): essi, probabilmente astrologi, si erano messi in cammino per seguire la cosiddetta stella cometa interpretata come segnale-presagio del compimento della profezia di Zarathustra. "Zatathustra o, nella forma occidentalizzata, Zoroastro, è il mitico profeta iranico a cui la tradizione attribuisce la fondazione della religione omonima. Egli aveva predetto la nascita di tre divini Salvatore dell'umanità, chiamati *Sausyant*, che in diverse epoche sarebbero stati partoriti da una donna vergine durante la manifestazione di una luce portentosa, visibile anche di giorno" (Biasini Selvaggi 2001 : 111). Il fanciullo che nasce a Betlemme sarebbe potuto quindi essere il terzo dei re salvatori che avrebbe combattuto e

sconfitto “*Ahriman*, causa del male fisico e morale dell’universo, ripristinando l’Età dell’Oro” (Biasini Selvaggi 2001 : 111).

Ma cos’è esattamente la stella cometa? Pur esistendo il fenomeno in astronomia probabilmente non era di ciò che si trattava. “I Magi dovevano aver capito che il segno luminoso, tramandato con la generica denominazione di *stella*, proveniva non da una cometa o da una meteora. La fonte del presagio celeste risiedeva nella straordinaria e rara congiunzione Giove-Saturno nella costellazione dei Pesci. Secondo i calcoli, essa si protrasse per tutta l’estate del 7 a.C. La congiunzione dei due maggiori pianeti del sistema solare doveva essere stata tale da non permettere di distinguerne l’uno dall’altro, convogliando in un unico, potente, fascio luminoso le loro emanazioni” (Biasini Selvaggi 2001: 113). Al soffitto, ricoperto da tessuto blu, è appesa una serie di angeli di cartapesta: uno, di fattura leccese, risale alla fine del '700, mentre i rimanenti sono stati acquistati nel 1996.



*Figura 13 - Angeli appesi al soffitto.*

Oltre ai personaggi del presepe direttamente legati alla Natività, merita menzione anche un'altra tipologia di figure, comprendente tutte quelle identificabili con il termine generico "popolani". Le statuine sono distribuite per tutto il Presepe, ma visibilità maggiore è data a quelle disposte sul medesimo piano su cui si trova la grotta: nella figura 14 possiamo infatti notare la presenza di due scalinate che, a partire dai due estremi, convergono verso il centro ed ospitano un gran numero di personaggi impegnati nella "discesa" verso la grotta.



*Figura 14 - Veduta delle scalinate alle estremità del Presepe.*

Si tratta di figure che, attraverso l'atto di scendere a valle, si lasciano alle spalle il resto del popolo, le proprie abitazioni, tutto quello che dà loro sicurezza per recarsi verso l'ignoto, verso ciò che ancora non conoscono: Cristo. Altri personaggi sono invece intenti nelle varie attività – artigianali e non – che li caratterizzano e ne costituiscono l'identità: in particolare troviamo, oltre a numerosi pastori e venditori ambulanti, il fabbro, il maniscalco, il falegname, il macellaio, il ciabattino, la lavandaia, la tosatrice di pecore, l'addetto alla



molitura delle olive, il boscaiolo, il fornaio e il pescatore. Alcune statue sono dotate di un meccanismo nascosto che consente di simularne il movimento. L'intera categoria dei "popolani", insomma, presenta una divisione interna: alcune persone appaiono coscienti del verificarsi di un'incredibile evento, e si pongono in cammino verso di esso, mentre altre proseguono indifferentemente le loro attività lavorative. In fin dei conti, tale situazione rispecchia sia l'ambiguità, il mistero e lo scetticismo con cui l'evento fu accolto a suo tempo, sia il presente in cui alcuni fedeli percepiscono il Natale come vero momento di fede mentre altri sono coinvolti unicamente nell'aspetto commerciale e consumistico. Nello specifico, i pastori sono fra i personaggi più facilmente identificabili e maggiormente presenti all'interno dello scenario del Presepe, rappresentandone forse l'aspetto più caratteristico. La pastorizia è una delle attività più antiche svolte dall'uomo e la figura del pastore è abitualmente usata per descrivere il legame tra Gesù (il pastore, appunto) e i suoi discepoli e fedeli (il gregge). A circa mezzo miglio da Betlemme, poi, gli angeli appariranno proprio a un gruppo di pastori invitandoli a raggiungere il Bambinello.

*Si aggiunge di seguito un'ulteriore serie di foto del Presepe.*



*Figura 15 - Visione notturna sul Presepe.*



*Figura 16 - Particolare di personaggio che si appresta alla raccolta dell'acqua.*



*Figura 17 - Il taglialegna.*



*Figura 18 - Pastore con pecore.*



*Figura 19 - Pastori vicini in prossimità della grotta.*



### 8. Per concludere...

Il viaggio che abbiamo condotto attraverso questo articolo è solo una delle molte strade possibili nell'interpretazione di quello che è il presepe nel nostro contesto culturale. Probabilmente la lettura che ne abbiamo dato, riferendoci soprattutto ai rimandi pagani del presepe, è la più classica e ci è sembrata la più adatta per la descrizione e comprensione del Presepe della Chiesa del Rosario di Mottola. In esso ritroviamo, infatti, sia una rappresentazione canonica e tradizionale della Natività (tipologie dei personaggi, ambientazione...), sia elementi del tutto esclusivi di questo Presepe, *in primis* le enormi dimensioni e il fatto di aver ricoperto un'intera chiesa con la cartapesta per trasformarla in una grotta. Altri sviluppi sono possibili proprio perché il fenomeno stesso del presepe offre molteplici chiavi di lettura, che non abbiamo qui affrontato.



### Bibliografia

AZZARONI, GIOVANNI (a cura di)

2010 *La Settimana Santa a Mottola*, CLUEB, Bologna.

BIASINI SELVAGGI, CESARE

2001 *I segreti del presepio - Storia dei personaggi, degli animali, degli oggetti e dei paesaggi*, Piemme, Casale Monferrato (AL).

*La Bibbia per la famiglia*, Nuovo testamento, vol.1 , Periodici San Paolo, Milano 1998.

BIEDERMANN, HANS

1989 *Knaurs Lexikon der Symbole*, Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur Nachf., München (trad. it. *Enciclopedia dei simboli*, Garzanti, Milano 1991).

BROCKETT, OSCAR G.

1987 *History of the theatre*, Allyn & Bacon, Newton  
(trad. it. *Storia del teatro*, Marsilio, Venezia 2005).

ESPOSITO, VINCENZO

1995 *Fu vista levarsi una stella. Il Presepe contemporaneo*, Edizioni 10/17, Salerno.

GARGANO, PIETRO

1995 *Il presepio: otto secoli di storia, arte, tradizione*, Fenice, Milano 2000.

GILBERT, ADRIAN G.

1996 *Magi. The quest for a secret tradition*, Bloomsbury Publishing, Londra (trad. it. *I Re pellegrini - Sulle tracce di una tradizione segreta*, Teadue, Milano 1999).

VITA, EMILIO

1991 *Il Presepio - Ascendenze pagane nel rito cristiano del Natale*, Edizioni Essegi, Ravenna.

FOTOGRAFIE: Susy Bigontina e Riccardo Guglielmi.



### Ringraziamenti

I primi ringraziamenti vanno al Priore Antonio Nigro e alla Confraternita del SS. Sacramento e Rosario della città di Mottola che nel dicembre 2010 ci hanno guidati alla scoperta del Presepe oggetto di studio di questo articolo. Attraverso un'insolita visita caratterizzata da un clima informale e divertente siamo stati condotti anche dietro le quinte del Presepe trovando nei nostri interlocutori grande disponibilità e pazienza nel rispondere alle nostre tante e insolite domande. Un ringraziamento particolare al Dott. Vito Fumarola, istruttore bibliotecario della Biblioteca Comunale di Mottola che, non solo, durante la stesura del testo, ha fatto da intermediario tra noi ricercatori e la Confraternita del Rosario per il chiarimento di alcuni dubbi ma anche ci ha dimostrato il suo interessamento quando il lavoro era ancora in fase embrionale suggerendoci temi sui quali riflettere. Un grazie poi alla Comunità di Mottola che per ben due volte ci ha accolti nella propria terra e ci ha fornito materiale di studio in materia antropologica: prima con i Riti della Settimana Santa e ora con il Presepe della Chiesa del Rosario.

#### Abstract – IT

In occasione del Natale, le vie della città di Mottola (Ta, Italia) fioriscono di presepi, che i visitatori possono liberamente ammirare. Quella del presepe è una tradizione molto sentita dagli abitanti della cittadina pugliese, nella quale viene allestito un grande presepe che occupa e cela l'intera navata della Chiesa del Ss. Sacramento e Rosario. Gli allestitori, appartenenti ad una storica Confraternita locale dedicano settimane a costruire un presepe plastico della Betlemme nella notte di Natale, che mescola icone della tradizione italiana della Natività – alcuni pezzi, ad esempio, sono preziosi manufatti di scuola napoletana – ed elementi naturali tipici della terra delle gravine. Il presepe del Rosario, inoltre, mostra un'interessante ricerca dell'effetto prospettico e forse un ancor più interessante cornice di ciclicità, ottenuta tramite l'alternanza del giorno e della notte, musica ed effetti sonori, che proietta la scena verso un orizzonte atemporale. Questo articolo nasce dalla visita degli autori a Mottola, in occasione della presentazione del libro *La Settimana Santa a Mottola*, di cui essi sono stati co-autori, e quindi rappresenta il frutto di un nuovo capitolo di lavoro con la viva comunità mottoliese ed i suoi riti.



### Abstract – FR

Pour l'occasion de Noël, les rues de la villes de Mottola (Ta, Italie) sont embellies de crèches que les visiteurs peuvent admirer en toute liberté. La tradition de la crèche est une tradition très ressentie par les habitants de la petite ville pugliese, dans laquelle on prépare une grande crèche qui occupe et cache tout le nef de l'église du très Ss. Sacramento e Rosario. Les préparateurs qui appartiennent à une Confrérie historique locale dédient plusieurs semaines pour la construction d'une crèche comme celle de Betleemme de la nuit de Noël - certaines pièces, par exemple, sont de précieux produits manufacturés provenant de l'école napolitaine - et sont des éléments naturels typiques de la terre des Gravines. La crèche du Rosario, en outre montre une intéressante recherche de l'effet perspectif et peut-etre un cadre encore plus intéressant de cyclicité, obtenu à travers le courant alternatif du jour et de la nuit, musique et effets sonores, qui projète la scène vers un horizon temporel. Cet article est né grace à la visite des auteurs à Mottola, à l'occasion de la présentation du livre *La Settimana Santa a Mottola*, duquel ils sont co-auteurs, et donc qui représente le fruit d'un nouveau chapitre de travail avec la vive communauté mottolaise et ses rites.

### SUSY BIGONTINA

Nasce il 22 settembre 1988 a Pieve di Cadore (BL) e si diploma nel 2007 presso il Liceo Classico Giorgio dal Piazz di Feltre (BL). Si iscrive poi al corso di Laurea Triennale in Dams (Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo) presso l'Università Alma Mater Studiorum di Bologna conseguendo nel novembre 2010 la laurea con una tesi in Economia e gestione delle imprese di comunicazione dal titolo: *Il sistema teatrale della provincia di Belluno - Strategie di marketing territoriale e di promozione del turismo culturale*. Nell'aprile 2009 partecipa, con un gruppo di studenti dell'Università di Bologna guidati dal prof. Giovanni Azzaroni del corso di Antropologia dello Spettacolo, alla ricerca di campo a Mottola (TA) per studiarne i Riti della Settimana Santa. Dall'esperienza nasce il libro *La Settimana Santa a Mottola* scritto dai ragazzi stessi; Susy Bigontina contribuisce alla scrittura del capitolo *Le Confraternite di Mottola*. Attualmente è iscritta al Corso di Laurea Magistrale di Economia e gestione delle arti e delle attività culturali (EGArt) presso l'Università Ca' Foscari di Venezia.

### RICCARDO TABILIO

Studente all'ultimo anno al Corso di Laurea Magistrale in Discipline dello spettacolo dal vivo dell'Università di Bologna, laureatosi in DAMS – Teatro con una tesi sulla Rappresentazione della Passione di Cristo nella cornice della Settimana Santa di Mottola (TA) (110 con lode), confluita nel capitolo dedicato all'argomento nel libro *La Settimana Santa a Mottola* (a cura di Giovanni Azzaroni, CLUEB 2010), di cui è co-autore. I principali interessi sono storia della regia teatrale, antropologia e teatro sociale.



ARTICOLO

## Una terza area di intervento: il paradigma dell'emozione narrativa

di Loredana Simoncini e Stefano Masotti

*"Milioni di persone soffrono a causa di una condizione di salute che in un ambiente sfavorevole, diventa disabilità. Usare un linguaggio comune e cercare di affrontare i problemi della salute e della disabilità in maniera multidisciplinare può essere un primo passo" (ICF, 2001: 10).*

La Casa dei Risvegli Luca De Nigris interviene nel percorso riabilitativo di persone con grave cerebrolesione acquisita, con possibilità di intervento su pazienti in una condizione clinica che varia dallo stato vegetativo alla disabilità moderata, fino alla grave disabilità. Si applica un approccio sistemico alla cura della persona, che pone in primo piano la soggettività e unicità del soggetto, la peculiarità del suo disagio e la specificità del progetto riabilitativo. Questo modello è caratterizzato dall'integrazione di strumenti riabilitativi differenti, tramite la collaborazione attiva di diverse professionalità, e dalla centralità della famiglia che è parte integrante del team interprofessionale. Il modello riabilitativo adottato, e l'apertura alla sperimentazione di nuove possibilità terapeutiche per pazienti con livelli minimi di responsività, hanno facilitato l'incontro tra approcci e linguaggi eterogenei, aventi finalità e presupposti di base molto differenti. Dalla collaborazione tra alcune di queste figure professionali, in particolare dall'incontro tra la teatralità e la sanità, tra la duttilità delle pratiche teatrali e i protocolli e le procedure fortemente strutturati, tipici dell'approccio tendenzialmente riduzionista della medicina, si intravede e delinea uno spazio d'incontro tra aree disciplinari, una disponibilità alla contaminazione in un 'contenitore nuovo'. Una sorta di terza area d'intervento, quindi, una serie di esercizi coordinativi, sostenuti da curiosità epistemica e un robusto spirito collettivo, per verificare come si integrano questi due mondi, quale valore aggiunto della transdisciplinarietà.

Nel laboratorio emozionale/espressivo è possibile esplorare nuove modalità di intervento; la scelta di utilizzare il linguaggio teatrale come forma di intervento terapeutico parte dal tentativo di accostare alle tradizionali metodologie clinico/riabilitative le potenzialità insite nelle attività espressive e nelle forme di comunicazione teatrali, e rappresenta la diretta



conseguenza dell'adozione di un approccio interprofessionale. L'uso del teatro in situazione terapeutica si fonda sulla capacità dei linguaggi espressivi di creare proposte di complessità variabile e contesti emozionali, che si presume possano avere un impatto nell'intervento terapeutico con questa tipologia di pazienti.

**Nel sistema di Classificazione Internazionale del Funzionamento (ICF: International Classification of Functioning) "il funzionamento o la disabilità di una persona sono concepiti come un'interazione dinamica tra le condizioni di salute (malattie, lesioni, traumi, ecc.) e i fattori contestuali" (ICF, 2001: 15) (ambientali e personali). "Tra queste entità c'è un'interazione dinamica: gli interventi a livello di un'entità potrebbero modificare una o più delle altre entità" (ICF, 2001: 22). I fattori ambientali comprendono l'ambiente fisico e sociale in cui le persone conducono la loro vita e possono avere un'influenza positiva o negativa sulla capacità dell'individuo di eseguire azioni o compiti, sul suo funzionamento o sulla struttura del corpo; i fattori personali riguardano gli elementi intimi e biografici del soggetto. "I fattori ambientali hanno un impatto su tutte le componenti del funzionamento e della disabilità e sono organizzati secondo un ordine che va dall'ambiente più vicino alla persona a quello più generale" (ICF, 2001: 10).**

A partire dallo sguardo sulla malattia suggerito dall'ICF, e da percorsi di ricerca ed esplorazione con la sinergia di linguaggi e professionalità differenti, alla Casa dei Risvegli Luca De Nigris sin dalla sua apertura si è pensato di attuare una riflessione sulle metodologie adottate, per sistematizzare il pensiero sul cammino sin qui svolto, e tentare di strutturare un'architettura intellettuale che orienti il nostro agire futuro.

Considerando tale cornice teorica di riferimento, e la contaminazione dei linguaggi e delle professionalità sopra esposte, si possono delineare alcuni **elementi specifici del setting**, sui quali poter manipolare le proposte terapeutiche al fine di calibrarle al meglio e migliorare i risultati dei percorsi riabilitativi:

**a) stimolo/proposta;** ciò che viene scelto in uno specifico momento come mediatore della relazione terapeutica tra paziente e realtà circostante, per elicitare le risposte comportamentali ricercate e/o perseguire gli obiettivi prefissati. Lo stimolo emerge dallo sfondo del contesto e costituisce 'la freccia' scagliata per ottenere un incremento della



qualità della risposta, che diviene il nostro bersaglio. Si può variare lo stimolo, e la proposta attuata, in dimensioni che variano dal narrativo generico, formale ed universale, all'autobiografico e anamnestico, dalle unità elementari e minime che lo compongono sino alla costruzione di pattern articolati e complessi, come le tradizionali tecniche riabilitative e le forme teatrali strutturate in performance;

**b) contesto;** l'ambiente fisico ed umano che funge da sfondo, diviene il contenitore in cui lo stimolo, o proposta, viene lanciato. Le caratteristiche del laboratorio espressivo permettono la modificazione degli elementi costitutivi e circostanti, e rendono possibile **manipolare l'ambiente utilizzando vari materiali. Questi sono organizzati in una serie di archivi (sonoro, visivo, olfattivo, tattile), oggetti teatrali e della vita quotidiana, e una serie di impianti: illuminotecnico, fonico, per le videoproiezioni e diaproiezioni. Tra i fattori ambientali consideriamo anche gli operatori e la famiglia qualora coinvolta.** Tutto ciò consente di realizzare una netta differenziazione dai setting sanitari canonici, divenendo luogo personalizzato per ogni paziente e specifico per ogni momento del percorso riabilitativo. Permette quindi di creare un contesto arricchito emozionalmente, per renderlo maggiormente compatibile con la condizione clinica e biografica di ogni soggetto;

**c) modalità della relazione terapeutica;** diversi tipi di comunicazione sono propri di diversi tipi di relazione. La possibilità di monitorare e modificare la modalità comunicativa, all'interno della relazione terapeutica, permette di variarla tra: modalità di tipo prescrittivo, in cui il terapeuta decide a priori qual'è l'azione appropriata. **L'attenzione è rivolta precipuamente al deficit e alle alterazioni nel funzionamento del paziente, che diviene il soggetto passivo cui la tecnica è somministrata, come fosse un farmaco;** modalità di tipo istruttivo, in cui l'attenzione del terapeuta è rivolta al paziente con un atteggiamento formativo ed un coinvolgimento empatico. La relazione è maggiormente personalizzata, ma il terapeuta è importante non tanto per quello che è umanamente, ma per quello che apporta tecnicamente; modalità di tipo costruttivo, in cui terapeuta e paziente co-partecipano alla definizione e allo sviluppo delle attività, che terranno presente i bisogni, le emozioni, le qualità, le competenze di entrambi, in uno scambio comunicativo che è proprio della comunicazione naturale. **La diade co-evolve ed è fatta di scambio reciproco ed interazione; ogni partecipante agisce e reagisce,**



**co-autore e co-protagonista del percorso riabilitativo. I due si relazionano come 'persone reali' ed è centrale l'importanza della relazione autentica. Lo scambio avviene nella coppia e dalla coppia trae maggiore 'forza riabilitativa'.**

La convinzione è che esista una comunicazione e una relazione ottimale per ogni momento riabilitativo, ancor prima che per ogni paziente, con la possibilità di orientarsi e muoversi tra diversi registri comunicativi e relazionali.

Oltre a ciò è possibile delineare alcune **caratteristiche generali del setting**, che condizionano costantemente l'agire terapeutico, riflettendosi in ognuno dei tre elementi specifici sopra descritti:

**1) elemento emozionale:** il paradigma dell'emozione narrativa guida questo nuovo approccio in cui stimolo, contesto e relazione vengono costruiti partendo sia dalla storia del soggetto, in cui l'elemento biografico può essere dominante, sia dalle infinite possibilità di strutturazione di stimolo e proposta, coinvolgendo i linguaggi dell'arte. Le tecniche e gli strumenti del teatro consentono, con tutto il loro potenziale evocativo, di immergere i soggetti sia in pezzi della loro storia personale, sia in condizioni di stimolo e modalità di relazione, con caratteristiche fortemente emotigene. Si ritiene che mettere in campo proposte di valore emozionale possa indurre cambiamenti qualitativi e quantitativi nei comportamenti e nei risultati attesi;

**2) elemento funzionale ed ecologico:** si attinge ancora a grammatiche e linguaggi teatrali per sfruttare la possibilità di strutturare, gestire e modificare lo stimolo, il contesto e la relazione dell'intervento. Si interviene sulle caratteristiche fisiche dell'ambiente rendendolo maggiormente adeguato, potenzialmente calibrato alle specifiche caratteristiche cliniche e biografiche della persona, rendendola protagonista. Il soggetto si ritrova così ad utilizzare oggetti, compiere azioni, risolvere problemi, in compiti diretti ad uno scopo specifico (giocare a carte, truccarsi, cucinare, usare il PC, andare in discoteca, ecc...), in un mondo ricco di ricordi.

In particolare la collaborazione tra gli operatori teatrali e della riabilitazione cognitiva ha portato a sviluppare alcune riflessioni sulle **due aree di lavoro** attorno alle quali si svolge l'attività nel laboratorio espressivo:

- stimolazione cognitiva e **intervento specifico** per l'incremento della responsività, in



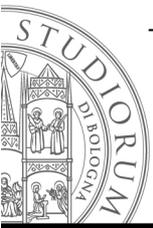
pazienti a bassissima responsività (stato vegetativo e di minima coscienza), in contesto emozionalmente arricchito;

- coinvolgimento del laboratorio espressivo come contesto per un **intervento specifico** di valutazione e stimolazione della cognitiv  e della comunicazione in tutti i tipi di pazienti, e in tutte le fasi del percorso riabilitativo.

Riguardo alla prima area di lavoro l'integrazione tra i due ambiti si   sviluppata, in alcune ricerche in corso alla Casa dei Risvegli Luca De Nigris, intorno agli elementi specifici di stimolo e contesto. Tali ricerche ne sviluppano approfonditamente il contenuto pertanto ci soffermeremo su alcune considerazioni sulla seconda area di lavoro. La riflessione riguarda principalmente il contesto e le modalit  di comunicazione e relazione terapeutica. Infatti, la proposta che costituisce la 'freccia' che viene scagliata per il raggiungimento degli obiettivi riabilitativi  , in un certo senso, pre-definita. Se, ad esempio, il paziente si trova in fase di confusione, uno degli obiettivi imprescindibili sar  l'orientamento, e lo strumento terapeutico il riorientamento alla realt ; se il paziente si trova in una condizione di mutismo post-traumatico, con importanti difficolt  a realizzare gesti con gli organi fono-articolatori, uno degli obiettivi sar  sicuramente il recupero di tali gesti, e l'impostazione dei fonemi; analogamente, se il paziente presenta amnesia con difficolt  a ricordare episodi della propria quotidianit , contenuti di discorsi fatti, appuntamenti, l'obiettivo potrebbe essere aumentare la sua capacit  di memorizzare o, viceversa, quello di compensare le carenze mnestiche con ausili (es. agenda, timer, diario,...), che permettono di verificare i contenuti che non vengono ricordati. Ci  che cambia sono, appunto, il contesto e il tipo di relazione in cui i soggetti vengono coinvolti.

Negli interventi integrati sono state utilizzate:

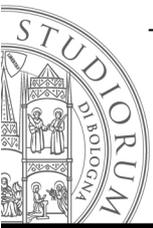
- tecniche riabilitative o facilitazioni (Affolter, esercizi orto-fonici, stimolazione cognitive di vario tipo, stimolazione tattile-cinestesica, guida manuale, istruzioni verbali, ausili, ecc );
- elementi emozionali delle pratiche teatrali quali: struttura e ritmo spettacolo, prosodia delle narrazioni, linguaggi, grammatiche e forme teatrali differenti, atmosfere sonore, visive, olfattive, ecc.



Per dare un'idea più concreta dell'attività svolta, riportiamo due esempi:

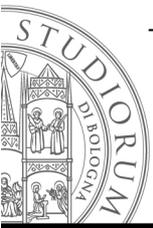
- F. è un ragazzo con gravi difficoltà motorie, in carrozzina e impossibilitato ad impiegare le mani per utilizzare oggetti e compiere semplici attività della vita quotidiana. Non è in grado di sostenere autonomamente e costantemente il capo, ma lo raddrizza e lo mantiene in posizione per un po', se catturato dall'ambiente. Non riuscendo a parlare, F. utilizza il gesto del capo per il sì/no, ma gli costa molta fatica e la comunicazione ne risente. La voce compare sporadicamente, e spontaneamente, solo in certe posizioni. In realtà F. è in grado di eseguire semplici richieste e piccoli gesti con diversi distretti corporei (muove gambe, bacino, mani, capo, bocca), ma il costo per lui è molto alto e tende a ricadere nella sua inerzia, che diventa facilmente franca opposizione, o anche aggressività (tenta di mordere), qualora si insista per ottenere delle prestazioni. Con F. l'obiettivo riabilitativo era, in generale, aumentare la responsività (con qualsiasi distretto corporeo e nei limiti consentiti dalle sue difficoltà motorie), incrementare la quantità dei gesti realizzabili con lingua, labbra, guance (prassie bucco-facciali), propedeutici alla verbalizzazione, nonché aumentare l'ampiezza del movimento delle stesse e lavorare sull'emissione volontaria della voce. Il laboratorio espressivo ha consentito di mettere in scena pezzi della sua storia personale, in cui video di concerti con cantanti preferiti diventavano espediente per farlo ballare con le diverse parti del corpo. I movimenti di lingua, labbra e guance erano elicitati da una narrazione in cui erano inseriti oggetti come bolle di sapone, fischietti, girandole, lecca-lecca, e in cui partecipava al racconto in modo attivo. L'atmosfera coinvolgente di questo luogo, in cui venivano proposti elementi autobiografici, unitamente al coinvolgimento nel 'gioco teatrale', vedevano F. costantemente partecipe, e mai oppositivo, nell'attivare le sue potenzialità e nello sforzo di riuscire a fare di più e meglio: in quel momento non gli veniva richiesta l'esecuzione di una prestazione, semplicemente F. era coinvolto in una relazione alla pari con gli operatori;

- C. è una ragazza con gravi difficoltà motorie, in carrozzina, impossibilitata ad usare mani e braccia in attività della vita quotidiana, o nel semplice uso di oggetti, verosimilmente con marcati deficit visivi difficilmente esplorabili. C. comunica tramite il sì/no che vengono però realizzati nell'unico modo per lei possibile, emettendo due suoni diversi: in tal modo, e attraverso una mimica del volto molto eloquente e ricca di sfumature, C. comunica desideri,



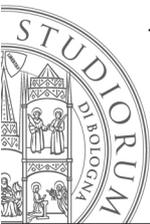
esprime giudizi, pensieri e stati d'animo ai propri cari, e a chiunque si relazioni con lei. È evidente per tutti infatti che C. conserva capacità critiche e di giudizio, è capace di ironia, ha il ricordo della sua vita fino al momento della malattia. È anche in grado di apprendere alcuni nuovi eventi, che si tratti di contenuti di racconti e conversazioni, o ricordare episodi che sente in TV. Inoltre C. varia il proprio atteggiamento a seconda di chi si relaziona con lei. Con C. l'idea era quella di esplorare, in modo più preciso, i diversi aspetti cognitivi potendo contare solo sul sì/no come risposta verbale, e nell'impossibilità per lei di manipolare o indicare alcunché. Inoltre il sì/no è utilizzato da lei in modo costante se molto motivata alla proposta, e se questa ha a che fare con aspetti concreti legati alla sua vita, mentre diviene decisamente meno differenziato e chiaro nel caso contrario. Il laboratorio espressivo è stato utilizzato come contenitore in cui coinvolgere C. in una sorta di gioco a premi, con feedback positivi e negativi relativi alle sue risposte, immergendola in elementi narrativi della sua storia personale e nei suoi interessi, per poi 'staccarla' e portarla su elementi emotivamente più neutri. Tale contesto ha consentito di esplorare, qualitativamente, diversi aspetti della cognitività di C. come la capacità di astrazione, di giudizio, di classificazione, di alcuni aspetti dell'attenzione e della memoria, della capacità di controllo delle proprie risposte. Anche in questo caso il coinvolgimento di C. in un setting così motivante, e l'utilizzo di una relazione/comunicazione 'alla pari', hanno permesso di ottenere molte risposte negli ambiti che avevamo intenzione di esplorare. Quello che è emerso è solo parzialmente coincidente con ciò che si era osservato nella quotidianità di C. ed ha permesso di individuare, più dettagliatamente, punti di forza e di debolezza per costruire un programma più specifico da svolgere con lei.

Prendendo spunto dai casi citati, la sensazione generale, marcata ed immediata, è che passando dagli spazi di lavoro quotidiano, cioè dai contesti clinico/sanitari, al laboratorio espressivo/emozionale, si guardi il paziente da angolature completamente diverse. Per esempio nell'ambulatorio cognitivo l'attenzione può essere rivolta maggiormente e principalmente ai deficit e alle difficoltà che è necessario ridurre, mentre nel laboratorio emozionale l'accento, e lo sguardo, sono posti sulla persona, con tutta la ricchezza e completezza attuale, che, anche se in condizioni di gravissima disabilità, può essere



soggetto alla pari nella relazione e nell'interazione comunicativa, e regalare momenti molto ricchi a chi si relaziona con lui/lei.

Per concludere si può ritenere che aumentando la consapevolezza sulle variabili in gioco nei settings riabilitativi, e tramite il coinvolgimento e la sinergia dei linguaggi ed approcci sopra descritti, si può ipotizzare la definizione di una nuova modalità di intervento, all'interno della quale è possibile focalizzare l'attenzione su alcuni specifici e generali fattori terapeutici, che, probabilmente, riguardano tutti gli interventi riabilitativi e la totalità dei pazienti in cura. È possibile una consapevole manipolazione delle variabili coinvolte, strutturandole con una coerenza narrativa e di senso per ogni specifico paziente, per verificare se questo determina cambiamenti, e miglioramenti, nella sua condizione clinica. Gli interventi riabilitativi realizzati, sino ad ora, tramite l'incontro e la sinergia tra figure professionali e pratiche così differenti, ci permettono di sostenere che si siano prodotti un reale arricchimento professionale, forme di osmosi culturale, e scambi reciproci di competenze. La contaminazione di linguaggi così distanti tra loro, il carattere potenzialmente emotigeno degli strumenti coinvolti e della stimolazione conseguente, la ricchezza delle tecniche a disposizione e delle condizioni di stimolazione attuabili, consentono di costruire settings di lavoro con caratteristiche maggiormente funzionali ed ecologiche, in cui anche la capacità di modulazione emotiva del riabilitatore gioca un ruolo importante nel recupero del paziente. La possibilità di monitorare e manipolare lo scambio comunicativo, lo stimolo, la proposta e l'ambiente circostante alla cura, mettono a disposizione una pluralità di strumenti che fanno pensare ad un ampliamento e potenziamento dei percorsi riabilitativi attuabili. Una sorta di terza area d'intervento in cui esprimere un paradigma dell'emozione narrativa, come campo di esplorazione ed approfondimento nuovi, che lasciano intravedere buone prospettive di utilizzo clinico/terapeutico.



### Bibliografia

#### ORGANIZZAZIONE MONDIALE DELLA SANITÀ

2001 *ICF Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute*, Erikson Edizioni.

##### Abstract – IT

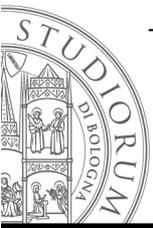
L'articolo descrive l'esperienza di integrazione fra teatralità e sanità e di contaminazione tra linguaggi con finalità e presupposti molto diversi, praticata in questi anni alla Casa dei Risvegli Luca De Nigris di Bologna. Tale esperienze ha prodotto la realizzazione di un "contenitore nuovo", terzo, una nuova area di intervento che si colloca nel contesto del laboratorio emozionale/espressivo. Vengono descritti stimolo/proposta, contesto e relazione terapeutica come elementi specifici del setting, i quali sono a loro volta condizionati da elementi più generali che entrano in gioco negli interventi riabilitativi, cioè l'elemento emotigeno e quello ecologico. Il laboratorio espressivo diventa contesto per l'intervento sulla cognitività e sulla comunicazione con possibilità di utilizzo di diversi registri relazionali e comunicativi, con pazienti in una condizione clinica che varia dallo stato vegetativo alla disabilità moderata fino alla grave disabilità. Infine, vengono descritti due casi che esemplificano il metodo d'intervento integrato tra le tecniche sanitarie e quelle della comunicazione teatrale.

##### Abstract – FR

L'article décrit l'expérience d'intégration entre le domaine théâtrale et celui de la santé, de la contamination des langages aux finalités et fondements très variés, accomplie par Casa dei Risvegli Luca De Nigris de Boulogne pendant ces années. Cette expérience a atteint à la réalisation d'un "nouveau récipient", une troisième entité, une nouvelle aire d'intervention se plaçant dans le contexte de l'atelier émotionnel/expressif. On dépeint stimulations/propositions, contexte et relation thérapeutique en tant que éléments spécifiques du setting, qui sont influencés à leur tour par des facteurs plus généraux s'ajoutants au déroulement des interventions de rééducation, voir l'élément d'engendrement émotif et l'écologique. L'atelier d'expression devient le contexte pour intervenir au regard des dynamiques cognitives et de la communication, tout en ayant la possibilité d'utiliser des registres relationnels différents, avec patients aux conditions cliniques variées, des les sujets végétatifs à ceux modérément et aussi gravement handicapés. Finalement, on décrit deux cases qui illustrent par des exemples la méthode d'intervention intégrée entre les techniques sanitaires et celles de la communication théâtrale.

##### Abstract – EN

The article describes the integrating experience between theatrical domain and health service, a language contamination dealt by very different goals and assumptions, as practiced over the last years at Casa dei Risvegli Luca de Nigris in Bologna. Such experience produced the creation of a "brand new receptacle", a third entity, a new intervention area placed in the frame of emotional/expressive workshop. Inputs/proposals, context and therapeutical relation are profiled as specific issues of the setting, those being influenced in turn from more general elements taking part in rehabilitating interventions, i. e. the emotional-engendering and the ecological factors. The expressive-concerned workshop becomes an operating setting on cognitive and communication dynamics, potentially involving various relational registers, with patients bearing different clinical conditions, from vegetative state to reduced and even serious disability. Finally, two cases are drawn, exemplifying the integrated intervention method between health and theatrical techniques.



### LOREDANA SIMONCINI

Nasce a Rimini e vive a Bologna; si è formata come tecnico di Logopedia presso l'Università degli Studi di Padova con una tesi dal titolo "Aspetti fonologici del gergo in due pazienti afasici". Ha lavorato in qualità di logopedista presso la struttura privata convenzionata Centro Medico "Luce sul Mare" di Igea Marina -RN- e varie strutture pubbliche (Unità Operativa Medicina Riabilitativa dell'Ospedale di Cesenatico, Unità Operativa medicina Riabilitativa dell'Ospedale Maggiore di Bologna) in cui si è occupata di riabilitazione dei deficit della comunicazione e cognitivi in persone con grave cerebrolesione acquisita. Attualmente presta servizio presso la "Casa dei Risvegli Luca De Nigris" con analogo tipologia di pazienti e mansioni. Ha collaborato al "Progetto Leonardo" per l'inserimento lavorativo di pazienti con grave trauma cranio-encefalico, realizzato in collaborazione con l'Azienda USL Città di Bologna, al progetto "Ambiente terapeutico" della Unità Operativa Medicina Riabilitativa dell'Ospedale Maggiore di Bologna, al progetto "Educazione stradale" rivolto alle scuole medie superiori del territorio di Cesena. Ha partecipato a numerosi corsi di formazione e congressi in particolare nell'ambito della riabilitazione neuropsicologica con particolare attenzione alle gravi cerebrolesioni acquisite, ai fondamenti neuro-cognitivi della riabilitazione ma anche a temi più specifici come le funzioni attentive, mnesiche, esecutive e della comunicazione; sta frequentando il master biennale "Neuroscienze per le disabilità cognitive".

### STEFANO MASOTTI

Nasce e vive a Bologna; si specializza come PsicoTerapeuta in Analisi Bioenergetica (2011, S.I.A.B); si Laurea in Psicologia Clinica e di Comunità (2004, UNIPD); è conduttore di Classi di Esercizi di Bioenergetica ; frequenta, con borsa di studio, il Corso di Alta Formazione per "Operatori di Teatro Sociale" dell'Università La Cattolica del Sacro Cuore (Mi); si forma e lavora come attore e regista teatrale con Antonio Viganò, Francesca Mazza, Cathy Marchand, Mirko Artuso, HERNS Duplan, Rena Mirecka, Enrique Vargas, Carlos Maria Alsina, Luciano Leonesi, Enzo Toma, Gabriele Marchesini, Guido Ferrarini, Matteo Belli, Teri Janette Weikel, 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 (ATI); frequenta la scuola biennale per attore TeatroAperto (1996/97 Bo); si forma nelle arti marziali raggiungendo la qualifica di II° dan, allenatore di Karate e per l'avviamento allo sport dei bambini; da 12 anni conduce laboratori teatrali con disabili, adolescenti, studenti e attori in formazione mettendo in scena oltre 30 spettacoli; lavora come operatore teatrale con pazienti in fase di coma post-acuta alla Casa dei Risvegli Luca de Nigris di Bologna, realizzando una ricerca che si aggiudica il premio SIMFER 8/2004 per l'innovazione scientifica della riabilitazione italiana; Socio fondatore della Soc. Coop. Soc. "PerLuca"; Socio fondatore dell'Associazione NoProfit "Zerofavole"; regista/conduttore delle Compagnie Teatrali stabili "Gli amici di Luca" (Bo) e "Zerofavole" (RE); ha partecipato a progetti di cooperazione internazionale allo sviluppo; si occupa di formazione collaborando con CISL/FIT (Bo), Università LaCattolica del Sacro Cuore (Mi), Università di Bologna, Università di Pavia, Teatro Stabile delle Marche, Futura SpA, Coop Cadiai, Ass. Gli Amici di Ale (Pn), VolaBo, Scuola di Teatro di Bologna A. Galante Garrone, AUSL Bo, UPIPA (Tn), Accademia d'arte drammatica Cassiopea (Rm).



ARTICOLO

## “LA CRUDELTÀ NON FA PER ME” - Pasolini, Artaud e il teatro del “quasi”

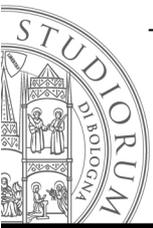
di Fabio Acca

### Dopo Ivrea

Tra il 24 e il 27 settembre 1967, a distanza di soli tre mesi dal Convegno di Ivrea, si svolge a Venezia, nell'ambito del Festival Internazionale del Teatro di Prosa, una tavola rotonda dal titolo “Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi”. Tra i relatori figurano Alberto Arbasino, Giuseppe Bartolucci, Luigi Squarzina, Bernard Dort, Jean Duvignaud. L'obiettivo è mettere in rilievo gli elementi di identità e riconoscibilità del Nuovo Teatro, che a Ivrea aveva appena trovato un'occasione importante di autoconvocazione. Dalla sintesi dei lavori emergono con chiarezza almeno dodici punti chiave, dodici caratteristiche essenziali per comprendere il linguaggio dell'avanguardia teatrale, che si riconosce se: 1. Produce in scena frammenti non organizzati di realtà; 2. Rinuncia ad ogni illusione naturalistica o psicologica; 3. Assume l'avvenimento come realtà teatrale; 4 inserisce al proprio interno l'elemento rituale come momento essenziale; 5. Celebra la dissacrazione, la demistificazione, la profanazione; 6. Attua il passaggio da una rappresentazione di tipo didascalico a una di tipo esorcistico; 7. Recupera il valore spettacolare dell'oggetto; 8. Tende ad accentuare la corporeità della presenza dell'attore; 9. Svaluta la parola e il testo a favore del gesto, dell'espressione corporea dell'azione; 10. Fa prevalere le strutture drammaturgiche aperte su quelle chiuse; 11. Sostiene tecniche di partecipazione attiva dello spettatore; 12. Ricerca nuove soluzioni spaziali e nuovi rapporti tra spettacolo e spettatori.

Lo studioso Giovanni Calendoli, in veste di inviato per la rivista «Il Dramma» (tradizionalmente vicina a posizioni conservatrici), nel riportare la cronaca dell'evento inquadra i temi esposti in una cornice di diffuso irrazionalismo artaudiano, tanto da promuovere nel lettore l'associazione immediata tra Nuovo Teatro e la nozione artaudiana di “crudeltà”:

Effettivamente questi motivi disordinatamente raccolti [...] sono sufficienti a configurare, sia pure in maniera abbastanza confusa, un fronte di “rivolta” che è attualmente operante nella vita del teatro internazionale: le sue espressioni più avanzate possono essere individuate in compagnie come quella del “Living



Theater” (che è stata continuamente ricordata durante i quattro giorni della tavola rotonda), in registi come Grotowski e Marowitz. Meno agevole sarebbe indicare scrittori veramente rappresentativi del movimento, anche perché [...] una delle sue caratteristiche più evidenti appare la riduzione della parola ad un rango subalterno rispetto agli altri mezzi di espressione scenica. Anche in Italia, come è noto, il movimento ha i suoi rappresentanti. (Il Bartolucci nella sua relazione ha parlato a lungo, proponendoli come esempio, dell'attore Carmelo Bene e del regista Carlo Quartucci). Antesignani di questa rivolta sono quasi unanimemente considerati da una parte Antonin Artaud [...] e da un'altra parte Jean Genet<sup>1</sup>.

Il «quasi» a cui si riferisce Calendoli nell'individuare le ascendenze di questa «rivolta» del teatro sospende solo brevemente il giudizio sulle fonti «unanimemente considerat[e]» all'origine del fenomeno – Artaud e Genet – accostati fin dalla fase pionieristica del Nuovo Teatro come propulsori di un principio di “crudeltà”, tanto da far ammettere con mal celata stizza a Giuseppe Bartolucci, nel 1965, a proposito di Jean Genet, che

non esiste autore teatrale contemporaneo che si sia avvicinato maggiormente al significato della ricerca di Artaud, e non certamente per semplice trascrizione della parola crudeltà [...] per cui il silenzio dello stesso Genet a proposito degli scritti teatrali di Artaud e in particolare della sua poetica attorno alla crudeltà, non lo si sa davvero spiegare<sup>2</sup>.

Quel «quasi» per il critico del «Dramma» è decisamente in secondo piano rispetto al modo in cui, durante il convegno veneziano, la crudeltà artaudiana viene chiamata in causa per richiamare gli elementi del “nuovo”. Ciò che però è interessante ai fini del nostro discorso non è tanto rilevare la pertinenza storico-filologica di tale reciprocità, cioè se fosse o meno legittimo ricondurre il Nuovo Teatro all'universo della crudeltà, quanto mettere in evidenza l'automatismo percettivo di un immaginario condiviso, per cui il Nuovo Teatro tende in quegli anni ad essere assimilato ad una sorta di ipercodice artaudiano.

<sup>1</sup> Giovanni Calendoli, *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi*, in «Il Dramma», n. 373, ottobre 1967, pp. 55-57.

<sup>2</sup> Giuseppe Bartolucci, *Il teatro di Genet come provocazione e illusione*, in «Sipario», n. 230, giugno 1965, p. 31. Alla progressione di queste sovrapposizioni storiche ho dedicato in passato alcune riflessioni, a cui mi rifaccio nel presente intervento. Cfr., anche per un approfondimento bibliografico, Fabio Acca, *Dal volto all'opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia*, in «Culture Teatrali», n. 11, autunno 2004, pp. 157-195.



Dalla facile equazione Nuovo Teatro = crudeltà artaudiana = Living Theatre + Grotowski + Bene, come è noto, non era immune neanche un intellettuale attento come Pierpaolo Pasolini. Le conseguenze di questa ricorrenza non sono da sottovalutare, perché ci conducono a considerare criticamente il codice storiografico sul Nuovo Teatro, nella misura in cui quest'ultimo rompe il lungo silenzio su Pasolini per annettere la sua idea di teatro dentro il proprio sistema di valori.

Rileggere questa vicenda è un po' come osservare con una diversa attenzione un paesaggio ben noto, o una strada che quotidianamente attraversiamo, quando improvvisamente ci appare un dettaglio che non avevamo mai notato. Per fare questo dobbiamo però ripartire dalla fine; o meglio, dalla fine di Pasolini.

### **Pasolini e la crudeltà**

Nel 1975, durante le riprese di *Salò o Le centoventi giornate di Sodoma*, a ridosso della sua imminente tragica fine, Pier Paolo Pasolini ribadisce con nettezza e senza alcun sospetto di ambiguità la propria estraneità al modello teatrale artaudiano: «[...] lo straniamento e il distacco non fanno per me, come del resto la crudeltà»<sup>3</sup>. In questo caso, il termine "crudeltà" appare nel pensiero di Pasolini in riferimento all'universo sadiano a cui il film allude.

Artaud e il teatro della crudeltà costituiscono il paradigma attraverso il quale cogliere e rileggere a distanza di tempo la lunga degenza riservata per molti anni al pensiero teatrale di Pasolini, e la sua estromissione dal sistema storiografico del Nuovo Teatro. Se, infatti, oggi il teatro di Pasolini si candida ad essere «il lascito più importante della drammaturgia italiana del '900 al secolo successivo»<sup>4</sup>, è anche vero che questa conquista è stata possibile a fronte di una lunga, volontaria rimozione da parte della società del teatro italiano, parzialmente colmata solo a partire dagli anni Ottanta, cioè a distanza di almeno quindici/venti anni dalla nascita del Nuovo Teatro, nel momento in cui viene a consolidarsi una terza generazione di artisti di ricerca. Una rimozione che per certi versi dura ancora oggi, perché l'attuale fortuna di Pasolini non riguarda l'intero processo del suo pensiero

<sup>3</sup> Pier Paolo Pasolini, *Il sesso come metafora del potere*, 1975, in *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, vol. 2.

<sup>4</sup> Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 284. Nel medesimo libro è possibile rinvenire anche una precisa teatrografia della fortuna teatrale di Pasolini.



teatrale, o meglio, la complessità del suo «spazio letterario del teatro»<sup>5</sup>, ma una forma di parcellizzazione che si risolve nell'attraversamento di un aspetto di volta in volta esclusivo, sia esso quello testuale, attorico, contenutistico-poetico, linguistico o ancora politico.

Per comprendere il lungo esilio del teatro di Pasolini dalle pratiche del Nuovo Teatro credo sia particolarmente efficace ritornare proprio alla sua esplicita distanza da Artaud, perché il grande poeta francese (e, come vedremo, il termine "poeta" non è usato casualmente) è stato per la ricerca teatrale italiana, fin dalla sua dichiarazione di esistenza, l'elemento chiave sia per una propria autopercezione, sia per una esposizione di identità. Ciò che è dunque importante mettere a fuoco in questa sede non è tanto il rapporto diretto, non mediato, tra l'opera di Artaud e Pasolini, quanto piuttosto ciò che Pasolini connette con il termine "crudeltà", che tipo di teatro egli associa a questa parola, quale linguaggio della scena e dell'attore.

Il nome di Artaud compare nelle tante dichiarazioni di Pasolini in maniera quasi furtiva, mai sistematica. Oltre a quella già citata, che suggella in qualche modo l'irrevocabilità di una sentenza già emessa, la prima volta che il nome di Artaud viene pubblicamente speso da Pasolini in una dichiarazione in merito al teatro è nel noto *Manifesto* del 1968<sup>6</sup>. E mai comparirà in seguito con altrettanta limpidezza, se non occasionalmente – come ricorda Casi – forse suggerita da qualche intervistatore<sup>7</sup>. Pasolini riassume il teatro italiano in due insiemi contrapposti: il teatro «della Chiacchiera» e il teatro «del Gesto o dell'Urlo»,

<sup>5</sup> Ci riferiamo alla nozione così come è stata introdotta da Ferdinando Taviani nel suo ormai classico *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1997; poi ripresa anche in Marco De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004. Questa dissociazione tra un "fare" tarato sulla ciclicità con cui vengono messi in scena i testi pasoliniani, e un "fare" che possa rendere conto di tutti gli aspetti - anche e soprattutto teorici e politici - dell'idea di teatro pasoliniana, è ben rappresentata dalla dichiarazione di Luca Ronconi in apertura del già citato libro di Casi: «Per parlare di Pasolini uomo di teatro credo si debba partire dalla contraddizione tra la lettura oggettiva delle sue opere e la lettura del suo *Manifesto per un nuovo teatro*, due testi che secondo me fanno a cazzotti e si danneggiano vicendevolmente, perché leggere il teatro di Pasolini attraverso il suo manifesto significa indubbiamente mortificarlo nel senso di renderlo morto, cioè esattamente quello che lui ha fatto quando lo ha messo in scena». Cfr. Stefano Casi, *op. cit.*, p. 11. Tra gli artisti di teatro ad aver più compiutamente realizzato una forma molto vicina alla teorizzazione del Teatro di Parola, mi preme ricordare Rino Sudano, figura prevalentemente rimossa del Nuovo Teatro Italiano: cfr. Fabio Acca, *Rino Sudano, un Teatro "fuori scena"*, in «Culture Teatrali», 2/3, primavera/autunno 2000, pp. 215-241; e ancora i contributi a firma di Gigi Livio, Donatella Orecchia e Armando Petrini contenuti nel n. 8, 2003, di «L'asino di B»; e infine Rino Sudano, *L'attore tra etica ed estetica. Al di là del talento – prima del talento*, a cura di Fabio Acca, in «Art'o», n. 26, autunno 2008, pp. 60-68.

<sup>6</sup> Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1968.

<sup>7</sup> Stefano Casi, *op. cit.*, p. 219.



egualmente ascrivibili a una cultura radicata nella borghesia del tempo. Pur nella consapevole strumentalizzazione ai fini di un gesto provocatorio, che riduce e schematizza piuttosto che rendere conto di una complessità di sistema, entrambi gli insiemi sono tuttavia accomunati da quello che lo stesso Pasolini definisce «l'odio per la Parola»<sup>8</sup>. Sintetizzando, se il teatro della Chiacchiera, con i suoi testi e attori di riferimento, nega la parola nel suo ostinato rincorrere una convenzione linguistica irrealistica («l'italiano parlato medio»), il teatro del Gesto o dell'Urlo dissacra la parola «in favore della presenza fisica pura»<sup>9</sup>.

Ora, è sicuramente facile risalire alla fonte – peraltro dichiarata nello stesso *Manifesto* - che porta Pasolini a utilizzare il termine “chiacchiera” (Moravia pubblicò nel gennaio-marzo del 1967, sempre su «Nuovi Argomenti», un documento dal titolo *La chiacchiera a teatro*); più difficile è invece risalire a una fonte altrettanto unitaria che possa rendere conto di termini come “gesto” e “urlo”, che definiscono per Pasolini il teatro di ricerca *tout court*, se non nel quadro di una percezione generica e intuitiva. Pasolini però ci fornisce un indizio quanto mai prezioso: così come il teatro della Chiacchiera corrisponde a precisi riferimenti drammaturgici («da Cekov a Jonesco all'orribile Albee»), il teatro del Gesto o dell'Urlo viene iscritto in una serie altrettanto chiarificatrice: «Da Artaud al Living Theatre, soprattutto, e a Grotowsky [sic]»<sup>10</sup>, a cui si aggiunge successivamente anche l'esempio di Carmelo Bene<sup>11</sup>.

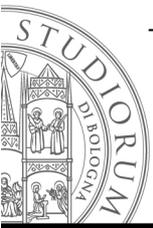
Entrambi non sono il frutto di una oggettiva rilevazione statistica, bensì la conseguenza di un personale dato interpretativo che mette in sequenza esperienze teatrali maturate in circostanze storiche e geografie differenti. L'asse Cechov-Jonesco-Albee si rifà esplicitamente al parallelo asse Cechov-Beckett-Ionesco proposto da Moravia nel già citato documento per definire «il Teatro della chiacchiera simbolica», in cui «il dramma si svolge fuori delle parole mentre le parole non debbono mai, in alcun caso, essere drammatiche»; in modo analogo, l'insieme Artaud-Living-Grotowski-Bene compone un livello di osservazione critica che tuttavia, a differenza del primo, presenta un elemento di disomogeneità interna. Se Cechov, Jonesco e Albee costituiscono un insieme integrato di cui Pasolini ha avuto certamente conoscenza diretta attraverso l'accesso alle opere degli autori citati (cioè richiamano evidentemente per Pasolini dei testi a cui poter fare riferimento

<sup>8</sup> Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, op. cit., p. 10.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 10, nota 6.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 15, nota 10.



con chiarezza), la serie Artaud-Living-Grotowski-Bene mette sullo stesso piano filiere testuali più sfuggenti, che per Pasolini fanno riferimento a un ordine diverso di momenti esperienziali. Artaud è un'esperienza – diciamo – mentale, poetica, la fonte da cui discendono – perché evidentemente Pasolini li considera una manifestazione diretta del teatro della crudeltà – gli spettacoli del Living, di Grotowski e di Bene. In altre parole, mettendo insieme Artaud, il Living, Grotowski e Bene, Pasolini svela un meccanismo interpretativo istintivo (affatto originale, come abbiamo visto all'inizio con Calendoli) secondo il quale al teatro del "gesto" e dell'"urlo" corrisponde un teatro dalla forte matrice artaudiana, che si concretizza in alcune delle esperienze chiave per l'emancipazione del Nuovo Teatro. Se Artaud coincide con un insieme di testi teorici sul teatro, a cui Pasolini accede attraverso la contemplazione poetica di alcuni suoi scritti, il Living, Grotowski e Carmelo Bene sono per lo stesso *anche* un'esperienza diretta, effettiva, reale e vivente soprattutto in termini spettacolari.

Ma cosa conosceva Pasolini, di Artaud, nel 1968? E che tipo di consapevolezza aveva degli artisti citati tanto da poterli collocare all'interno di una visione omogenea all'insegna di un teatro crudele?

All'inizio del 1968, nel periodo in cui viene dato alle stampe il *Manifesto per un nuovo teatro*, la circolazione dei testi di Artaud in Italia era ancora piuttosto limitata. Gli unici testi discretamente diffusi e presenti sul mercato editoriale italiano dell'epoca erano quelli contenuti nell'antologia edita da Adelphi nel 1966, *Il paese dei Tarahumara e altri scritti* (peraltro non direttamente ascrivibili al *corpus* di scritti teatrali di Artaud), al quale vanno aggiunti pochi altri contributi comparsi in alcune riviste letterarie. In particolare, da un punto di vista teatrale, va ricordato il numero monografico che la rivista «Sipario» dedica ad Artaud nel giugno del 1965, in cui viene pubblicato anche il primo manifesto del Teatro della Crudeltà e, per la prima volta in Italia, il *Teatro e la Peste*. La traduzione einaudiana del *Teatro e il suo doppio*, infatti, avrebbe visto la luce solo nel settembre del 1968, quindi dopo la pubblicazione del *Manifesto* di Pasolini.

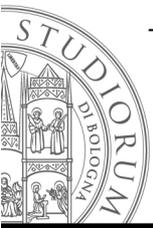
È difficile sapere con certezza quale livello di conoscenza avesse accumulato Pasolini nel 1968 intorno all'opera di Artaud (anche se va ricordato che Gallimard aveva già dato alle stampe nel 1967 il VII volume delle *Opere Complete*); se egli avesse o meno avuto accesso



ai diversi e frammentati scritti apparsi in Italia dalla fine degli anni Cinquanta<sup>12</sup>. È certo comunque che dal 1965 si apre nel nostro Paese una nuova stagione nella diffusione di un immaginario artaudiano, a partire proprio dal numero di «Sipario» appena ricordato (a cui va sicuramente aggiunto il numero di agosto-settembre dello stesso anno dal titolo *Ancora sulla crudeltà*), che contribuisce a fondare un mito divulgativo della nozione artaudiana. L'ampiezza dei contenuti, sostenuta dalla crescente popolarità della rivista diretta da Franco Quadri dal 1962, suggellano la tensione critica accumulata nel corso degli anni intorno alla figura di Artaud. Il teatro della crudeltà, da questo momento, non appare più in Italia chiuso nella logica di un teatro "impossibile", esclusivamente teorico e visionario; al contrario, come un cosmo ricco e variegato, articolato in una serie di concrete ipotesi critiche e proposte spettacolari. Una mappa in cui compaiono tutte quelle figure chiamate in seguito, a torto o a ragione, a portare un contributo alla realizzazione effettiva di un preciso modello di teatro artaudiano: Sade, Genet, l'happening, ma soprattutto il lavoro teatrale di Peter Brook, del Living Theater e di Jerzy Grotowski. Rispetto a quest'ultimo, in particolare, è emblematico come «Sipario» scelga di sedurre il lettore del citato secondo dossier sulla crudeltà con una copertina che raffigura Ryszard Cieslak in una scena di *Akropolis*, secondo il Teatro Laboratorio di Grotowski, a suggello dunque dell'avvenuta saldatura tra un certo tipo di immaginario e specifiche pratiche teatrali.

Vediamo, dunque, che da questo punto di vista la percezione di Pasolini è perfettamente allineata alla vulgata del tempo, supportata anche da una conoscenza diretta di quel teatro. Infatti egli, pur essendo uno spettatore piuttosto cauto in termini di presenza e mondanità teatrale, assiste ai due spettacoli artaudiani per eccellenza del Living Theatre, *The Brig* e *Mysteries and smaller pieces*, approdati all'Eliseo di Roma nella primavera del 1965; mentre nel 1967 è al Festival dei Due Mondi di Spoleto per il *Principe Costante* con la regia di Grotowski: due esperienze che confermano evidentemente in lui la percezione netta di una continuità artaudiana, forse in qualche modo connessa anche al tipo di dibattito intorno ad Artaud che emergeva con forza in quegli anni in Italia nell'ambito della ricerca teatrale (a questo proposito va messo in evidenza che nel maggio del 1965, cioè un mese prima del fatidico numero artaudiano di «Sipario», viene pubblicata nella medesima rivista la famosa

<sup>12</sup> Per una bibliografia dettagliata cfr. di chi scrive *Dal volto all'opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia*, op. cit.



inchiesta di Marisa Rusconi *Gli scrittori e il teatro*, nella quale compare anche la testimonianza di Pasolini; è lecito pensare, anche a fronte della futura estensione del dibattito sulla stessa testata e in altre ad essa legate, che Pasolini avesse avuto modo di leggere e osservare gli sviluppi dei riferimenti artaudiani di cui parliamo).

Che quindi il codice artaudiano spingesse immediatamente Pasolini ad accostare ad esso un teatro del Gesto o dell'Urlo è determinato proprio da questo legame assolutamente condiviso dal sistema simbolico del Nuovo Teatro. La componente artaudiana è per Pasolini "gesto" e "urlo", nella misura in cui una nuova radicale tecnica fisico-gestuale della composizione scenica, unita ad un gusto neo-espressionista di cui lo stesso Artaud non era affatto esente<sup>13</sup>, vengono associati alle pratiche teatrali del Nuovo Teatro, di cui in quel momento il Living Theater e Grotowski sono il modello più alto di riferimento. Ma allo stesso modo, il Nuovo Teatro si autodiffonde proprio all'insegna di una ferma ricezione e successiva ostensione di figure e artisti che operano all'interno di questo linguaggio cosiddetto "artaudiano".

### **Diffusione di un immaginario artaudiano**

Tra il 1965 e il 1967, l'aggressività attribuita alla «comunicazione crudele»<sup>14</sup> del teatro di Artaud rappresenta un elemento di fascinazione troppo forte per non essere assunto dalla comunità teatrale dell'epoca come linea guida per un teatro alla ricerca di una chiave esclusiva attraverso cui rendersi riconoscibile. La centralità attribuita alla drammaturgia del corpo nello spazio, la qualità fisica, violentemente corporea della composizione teatrale e il progressivo ridimensionamento e riqualificazione della statuto verbale nella creazione scenica sono sicuramente alla base della nascita del Nuovo Teatro. Questo ampliamento delle possibilità espressive della scena in senso fisico contrae dunque un debito, se non proprio esclusivo di certo significativo, con la figura di Artaud, tanto che in sede critica spesso si espongono i temi afferenti al Nuovo Teatro quasi fossero una diretta emanazione delle riflessioni intorno alla sua opera<sup>15</sup>. Basterebbe comunque rileggere le pagine del

<sup>13</sup> Sulle radici espressioniste del teatro della crudeltà cfr. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce: alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

<sup>14</sup> Di comunicazione crudele a proposito di Artaud ha parlato diffusamente Carlo Pasi nel suo *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

<sup>15</sup> Tengo però a precisare che questo appartiene più al livello della ricezione e trasmissione critico-storica che ad un effettivo riconoscimento degli artisti del Nuovo Teatro italiano all'interno di questo perimetro "crudele".



*Teatro e il suo doppio* per riconoscere tutte le caratteristiche ricordate all'inizio nei dodici punti capitali del Nuovo Teatro.

La saldatura tra le nuove pratiche teatrali e l'universo poetico di Artaud avviene perciò nel momento in cui comincia a imporsi in Italia un modello operativo di riferimento, nato dalla simultanea circuitazione sia dei suoi testi teorici, sia delle riflessioni e spettacoli di maestri come Brook, Grotowski, Living e Bene (appunto quelli sostanzialmente indicati da Pasolini), innervati a diverso titolo da una corrente artaudiana. La precisione con cui le traiettorie artaudiane si imprimono in questi anni nel dibattito sul Nuovo Teatro produce l'impressione di un insieme unitario delle classi estetiche in gioco. In qualche modo, Artaud agisce come una sorta di catalizzatore nell'affermazione di un inedito piano formale, e chiama a sé la percezione delle stesse categorie del "nuovo". Anche le nozioni di "scrittura scenica" e "corporeità", coniate in quegli anni da Giuseppe Bartolucci, sono figlie di una trasversalità neanche troppo velatamente artaudiana. La frantumazione progressiva della centralità della parola, lo spostamento del fuoco creativo nel circuito del gesto e del corpo nello spazio, la concertazione attoriale dei segni scenici in chiave antinaturalistica e antipsicologica, il ruolo di testimonianza attiva dello spettatore sono tutti segnali di possibili declinazioni artaudiane, modellate sulle figure che più richiamano, nell'immaginario teatrale del tempo, l'attuazione del teatro della crudeltà: sempre il Living, Brook, Grotowski, Genet e l'happening.

Questo diffuso timbro artaudiano che pervade la percezione dell'avanguardia teatrale in Italia, in un continuo gioco di rimandi tra circolazione testuale e operatività scenica, si sostituisce nell'immaginario collettivo alla fonte primaria (i testi firmati da Artaud), centrandone qualità remote ma anche inevitabili cliché. Pasolini, nella icasticità e provocatoria ironia con cui utilizza i termini "gesto" e "urlo" indica certamente e soprattutto gli "artaudismi", cioè le forme di derivazione degenerata che già da quegli anni tendevano a una certa facilità di acquisizione e feticizzazione del modello artaudiano. Tuttavia va rilevato che anche i grandi esempi sopra riportati non sono esenti da ambiguità. In questo senso, mi

---

limito ad osservare - sulla scorta della nozione di "mimesi post-espressionista" proposta da

Infatti, l'avanguardia teatrale italiana, nel suo assetto originario (Bene, Quartucci, Ricci, De Berardinis-Peragallo, e poi Scabia o Ronconi) sembra far proprio il discorso artaudiano come elemento generico, quasi mai fissando su di esso un'attenzione tale da poter motivare un'influenza precisa e sostanziale. I riferimenti equivalenti messi in campo sono anche Beckett e la drammaturgia dell'assurdo, le avanguardie storiche, i grandi maestri della regia primo novecentesca. Artaud compare più come richiamo ai valori tipicamente rivoluzionari del Novecento teatrale, alla pari di Mejerchol'd, Brecht o Craig.



Fabrizio Cruciani a proposito del nuovo attore nato da questo tipo di esperienze<sup>16</sup> - che il carattere acceso dell'azione teatrale, avvicinandosi a forme dell'urlo e della confessione nell'utilizzare potenziali espressivi al di fuori della mimesi tradizionale, ha sostenuto inconsapevolmente alcune traiettorie caricaturali dell'immaginario artaudiano. Immagini in bilico con una controparte descrittiva, paradossalmente naturalistica, spesso frutto di facili fraintendimenti, nutrite da parole totem come "sincerità" e "immediato"<sup>17</sup>. Lo stesso termine "urlo" è evidentemente il richiamo a quella tensione espressionista della parola a cui fa più volte riferimento anche Artaud dalle pagine de *Il Teatro e il suo doppio*, nel mettere a fuoco le qualità del suo teatro della crudeltà:

Ciò che il teatro può ancora strappare alla parola sono le sue capacità di espansione oltre le singole parole, di sviluppo nello spazio, di azione dissociatrice e vibratoria sulla sensibilità. A questo punto entrano in gioco le intonazioni, il particolare modo di pronunciare una parola [...] linguaggio di suoni, di grida, di luci, di onomatopee [...]<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Fabrizio Cruciani, *Due note sull'attore*, in «Biblioteca Teatrale», n. 1, primavera 1971, p. 123.

<sup>17</sup> In *The empty space*, uno dei contributi teorici più rilevanti e influenti del decennio, Peter Brook non mancava di rimarcare questa deriva, cogliendo in trasparenza i timori verso la possibilità di spostare il pianeta artaudiano in un'orbita ad esso estraneo: «Dopo Stanislavskij, gli scritti altrettanto importanti di Artaud, letti per metà e digeriti per un quarto, hanno indotto a credere ingenuamente che l'impegno emotivo e il darsi senza mediazioni siano ciò che conta davvero. Per condimento si aggiunge poi qualche pezzettino di Grotowski mal digerito e frainteso. Adesso è diffusa una nuova forma di recitazione sincera che consiste nel vivere tutto con il corpo. Una sorta di naturalismo. Nel naturalismo, l'attore tenta sinceramente di imitare le azioni della vita quotidiana e di vivere il suo ruolo. In questo nuovo naturalismo, l'attore vive con altrettanta dedizione, ma ripropone senza tregua il suo comportamento irrealistico. E qui s'inganna. La distanza che separa il teatro a cui è collegato dal vecchio e datato naturalismo gli fa credere di essere al riparo da quello stile spregevole. In realtà si accosta al territorio delle sue emozioni con la stessa convinzione che vuole ogni dettaglio riprodotto come in una fotografia. La sua recitazione, allora, sarà sempre troppo carica e di solito debole, fiacca, eccessiva e non convincente. Vi sono gruppi di attori, specialmente negli Stati Uniti, che si nutrono di Genet e Artaud e disprezzano ogni forma di naturalismo. Si indignerebbero se li si definisse attori naturalistici, ma è proprio questo il limite della loro arte. Impegnare ogni fibra del proprio essere in un'azione può sembrare una forma di coinvolgimento totale, ma ciò che la vera arte esige può essere molto più rigoroso e avere bisogno di manifestazioni meno vistose o, comunque, di tutt'altro tipo». Cfr. Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 125-126.

<sup>18</sup> Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 205. In realtà, la figura dell'urlo è presente pressoché costantemente in tutta la produzione poetica e teorica di Artaud. A titolo esemplificativo, ricordiamo la poesia *Grido*, del 1924, contenuta nella *Corrispondenza con Jacques Rivière*: cfr. Antonin Artaud, *Poesie della crudeltà (1913-1935)*, a cura di Pasquale Di Palmo, Viterbo, Stampa Alternativa, 2002, pp. 176-177; e il "grido per le scale" dello stesso Artaud, registrato nel 1947 in *Per farla finita col giudizio di dio*: cfr. il CD allegato all'omonima edizione italiana, a cura di Marco Dotti, Viterbo, Stampa Alternativa, 2000.



### Teatro di Parola vs Scrittura scenica?

Tornando a Pasolini, a questo punto è chiaro che la distanza che egli pone tra il suo Teatro di Parola e Artaud equivale sì a un'opposizione generica al teatro d'avanguardia, come esso è e come si rappresenta in quel 1968, ma ancora di più al suo apparato linguistico, ai suoi codici spettacolari, a tutto ciò che definisce la scrittura scenica e le sue implicazioni in termini di montaggio e lettura dello spettacolo; ovvero a dire «al modo produttivo dell'avanguardia»<sup>19</sup>. Infatti Pasolini è assolutamente chiaro nell'espone i termini di questo rifiuto nel suo *Manifesto*:

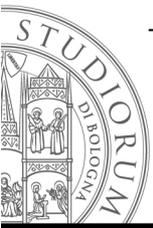
Il nuovo teatro si definisce di "Parola" per opporsi quindi [...] al teatro della Chiacchiera [...] e] al teatro del Gesto o dell'Urlo, che contesta il primo radendone al suolo le strutture naturalistiche e sconsacrandone i testi; ma di cui non può abolire il dato fondamentale, cioè *l'azione scenica* (che esso porta, anzi, all'esaltazione). Da questa doppia opposizione deriva una delle caratteristiche fondamentali del "teatro di Parola": ossia (come nel teatro ateniese) *la mancanza quasi totale dell'azione scenica*. La mancanza di azione scenica implica naturalmente la *scomparsa quasi totale della messinscena* – luci, scenografia, costumi, ecc.: tutto ciò sarà ridotto all'indispensabile (poiché, come vedremo, il nostro nuovo teatro non potrà non continuare ad essere una forma, sia pure mai sperimentata, di RITO: e quindi un accendersi o uno spegnersi di luci, a indicare l'inizio o la fine della rappresentazione, non potrà non sussistere)<sup>20</sup>.

Il Teatro di Pasolini si colloca in uno spazio virtualmente, ma oggettivamente, opposto allo spazio storicamente deputato al Nuovo Teatro, implicito – come giustamente ricorda Casi - fin dal titolo del *Manifesto*<sup>21</sup>. La scrittura scenica, all'atto della sua fondazione, coincide con la capillare rifondazione del fatto teatrale, individuandolo – secondo le stesse parole di chi detiene la paternità di tale nozione, Giuseppe Bartolucci – «in un movimento di immagini 'avvolgenti', cui fan da ricamo e da supporto parola, suono, corporeità, [...] cui fan da

<sup>19</sup> Valentina Valentini, *Il dibattito sul nuovo teatro in Italia*, in Giuseppe Bartolucci, *Testi critici (1964-1987)*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 30.

<sup>20</sup> Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, op. cit., pp. 9-10.

<sup>21</sup> Cfr. Stefano Casi, op. cit., p. 215: «quando Pasolini parla di "nuovo teatro" non accosta semplicemente un aggettivo a un sostantivo ma fa esplicito riferimento a quello che è il *mainstream* del confronto teatrale contemporaneo, sancito dal convegno di Ivrea».



ricamo e supporto alternativamente gli altri elementi»<sup>22</sup>. In questa prospettiva, il movimento, cioè la qualità cinetico-visiva con cui la scena materiale (spazio, corpo, voce, suono, luci, oggetti, ecc.) si trasforma in *azione* teatrale, determina esattamente il fronte da cui il teatro di Parola proposto da Pasolini prende le distanze, nella volontà - appunto - di azzerare l'azione scenica e con essa tutto ciò che concretamente le offre una possibilità di applicazione ed esaltazione.

Tuttavia, in questo paesaggio che sembrerebbe negare qualsiasi prospettiva teatralizzante, Pasolini afferma la risoluta volontà di rimanere all'interno del sistema della rappresentazione e dei suoi indispensabili codici formali, sebbene ridotti ad una schematizzazione convenzionale che tende a zero. Ma esattamente questa tensione, questo tragico "quasi" a cui si appella nel negare l'azione scenica e i suoi rapporti materiali, diventa paradossalmente la parola chiave che re-inscrive il teatro di Pasolini dentro una modernità fulminante. Egli coglie, infatti, nell'irrinunciabile cornice formale della rappresentazione, quel momento in cui l'attore si presenta nell'immobilità della scena vuota, «senza scene, costumi, musicchette, magnetofoni e mimica»<sup>23</sup>: pura presentazione, apparizione o svelamento, che accogliendo la dialettica dello svuotamento si inserisce in una certa tradizione novecentesca<sup>24</sup>. In questo vuoto "gravido di attese", in questo teatro "quasi scenico" disseccato da ciò che Bartolucci a breve avrebbe indicato come la tendenza esclusiva della sua lettura fenomenologica del Nuovo Teatro («Teatro-corpo, Teatro-Immagine»<sup>25</sup>), Pasolini situa quello che considera la figura a cui è demandata la maggiore carica innovativa: l'attore. Un teatro «più da ascoltare che da vedere»<sup>26</sup>, in cui viene meno il codice strutturante del visivo a cui ancora oggi spesso ci si riferisce nell'osservare le

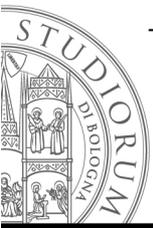
<sup>22</sup> Giuseppe Bartolucci, *Per un nuovo senso dello spettacolo*, in *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, p. 168. Per una panoramica d'insieme cfr. oggi il già citato volume curato da Valentina Valentini e Giancarlo Mancini che raccoglie alcuni dei testi più significativi del Bartolucci teorico, insieme a una vasta bibliografia di riferimento: G. Bartolucci, *Testi critici (1964-1987)*, op. cit.

<sup>23</sup> Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, op. cit., p. 12.

<sup>24</sup> Per certi versi, è di questo parere anche Carla Benedetti: «Un po' come succede nell'arte cosiddetta performativa, o nella body art, qui abbiamo un autore che fa parte integrante dell'opera. Il testo è solo il *residuo* o la traccia di ciò che l'artista ha fatto: ed è questo "gesto" complessivo a costituire l'opera di Pasolini». Cfr. Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 14. Da qui potrebbe partire una rilettura storica del teatro del Novecento, proprio da questo principio di svuotamento della scena.

<sup>25</sup> Giuseppe Bartolucci, *Teatro-corpo, Teatro-Immagine. Per una materialità della scrittura scenica*, Padova, Marsilio, 1970.

<sup>26</sup> Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, op. cit., p. 8.



tendenze più avanzate della ricerca teatrale.

### **L'attore-poeta: un teatro del dire**

Lo slancio poetico attraverso il quale Pasolini filtra la propria idea di teatro proietta nell'attore un modello di auto-oscultamento. Il suo teatro, per certi versi, deve alla poesia quella sua essenzialità intimista - sorta di monologo interiore - che ha come effetto anche una proiezione verbale. Certamente in questo sistema assume una notevole rilevanza la voce, nella scrittura poetica come nella scrittura e pratica teatrale.

Non mi trattengo sulle questioni legate alla concezione pasoliniana della parola e della lingua (i suoi "no" alla dizione, alla caricatura, alla dissacrazione, alla contraffazione) alle quali sono stati dedicati diversi studi e su cui lo stesso Pasolini si è soffermato con parole difficilmente contestabili. Mi piacerebbe piuttosto rinominare il suo Teatro di Parola come un teatro del "dire", a sottolineare sia la presenza fisica di colui "che dice", sia la sua indivisibile unicità e originalità intellettuale: «veicolo vivente del testo»<sup>27</sup>. L'attore è così soggetto di un "dire" svelante rispetto a quanto egli stesso dice e il rapporto con lo spettatore viene misurato proprio in questa relazione esplicita, di reciproco riconoscimento. La tecnica dell'attore pasoliniano non è dunque da inquadrare in un ambito specialistico del teatro, bensì nel vasto ambito della cultura in cui la poesia concettualmente opera.

Qual è il modello di questo attore contemporaneamente dentro e fuori il teatro? "Con" e "contro" la rappresentazione? Questo attore del "quasi" è il poeta stesso. Nel 1966, nel cuore del periodo dedicato alla scrittura delle sue tragedie, Pasolini sintetizza le qualità di questa figura facendo riferimento al poeta Umberto Saba:

Saba leggeva stupendamente le sue poesie [...] la pateticità nel tempo stesso pudibonda e sfacciata con cui diceva le proprie parole affidate al misterioso mezzo di locomozione metrico dei suoi endecasillabi "raso terra", è uno straordinario fenomeno di "teatro"<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>28</sup> Pier Paolo Pasolini, *Dal laboratorio*, in «Nuovi Argomenti», gennaio 1966, anche in Stefano Casi, *op. cit.*, p. 193. È interessante riproporre un'altra dichiarazione di Pasolini a proposito del suo modello ideale d'attore, ancora una volta all'insegna di quello che spesso è stato definito un "teatro senza spettacolo": «Il mio è un teatro strettamente culturale. In realtà andrebbe letto [a voce alta] in una stanza piccola, di fronte a una quarantina, a una cinquantina di persone». Cfr. *Intervista a Pier Paolo Pasolini sul teatro (RAI, 13 giugno 1972)*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1, luglio 2006, p. 27.



L'attore di cui parla Pasolini non ha più niente dell'interprete, nulla di una professionalità rintracciabile nei livelli formali a cui il teatro, anche d'avanguardia, guarda con raggiunta consapevolezza. È un corpo-parola cosciente della propria solitudine lirica e intellettuale, che si esprime attraverso la poesia e coincide del tutto col poeta. È ciò che Pasolini chiama, in alcuni passi di *Empirismo Eretico* e di *Poeta delle Ceneri*, «il corpo nella lotta», cioè è la manifestazione oggettiva, fisica, di una presenza portatrice di un dire originale. Stefano Casi ha puntualizzato questo aspetto che mi sembra di fondamentale rilevanza:

Non è l'azione che si fa poesia, ma è la poesia che si fa azione. E la poesia che si fa azione è prima di tutto teatro, spazio che consente di gettare fisicamente il corpo nella lotta, metafora ideale del corpo nella scena<sup>29</sup>.

Il teatro di poesia, in questa accezione, non allude al senso che genericamente la parola "poesia" trascina con sé, né al vago uso "poetico" della scena, implicito in qualsiasi teatro che possa meritare di chiamarsi tale. La poesia si misura nella capacità del poeta di coincidere *del tutto col proprio corpo*, di farsi – questa volta sì, pienamente – *attore-che-dice*.

Il Nuovo Teatro ha potuto interagire, anche storicamente, solo parzialmente con questa intuizione profonda, solo nel momento in cui ha assecondato le dissociazioni da quel livello visivo della scena che si è progressivamente imposto fino a oggi come canale di sintesi della ricerca teatrale. Non si tratta però di contraddire in modo manicheo le conquiste maturate dalla storiografia del Nuovo Teatro, quanto piuttosto continuare ad alimentare quel sano principio dell'anomalia che ha contrassegnato (come suggeriva in tempi non sospetti il noto libro di Meldolesi<sup>30</sup>) il teatro italiano, soprattutto oggi che ha subito un processo di polverizzazione<sup>31</sup> che non consente più di individuare un sistema omogeneo di lettura. Il Teatro di Parola di Pasolini, proprio nell'essere una ennesima occasione sprecata, ci indica

<sup>29</sup> A questo proposito cfr. Stefano Casi, *op. cit.*, pp. 172-173.

<sup>30</sup> Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

<sup>31</sup> In un suo documento che risponde alle crisi cicliche a cui va incontro fin dalla sua nascita il Nuovo Teatro italiano, Oliviero Ponte di Pino ha sottolineato questo processo, «questa frammentazione di esperienze e di poetiche [che] finisce per riflettere quella dell'attuale società dei consumi, con una polverizzazione di gusti e identità che la pubblicità (e la produzione on demand) intercettano ormai alla perfezione, per non parlare della polverizzazione della rete». Cfr. Oliviero Ponte di Pino, *La fine del (nuovo) teatro italiano*, in «Ateatro.it», 08/08/2008.



una strada a ritroso, attraverso cui riscattare sia esperienze impronunciabili della scena passata (si chiamino Antonio Neiwiller o Rino Sudano), sia della scena attuale. E anche Pasolini, ne sono sicuro, avrebbe adottato questo principio di contraddizione, se solo avesse potuto incontrare, nello stesso 1966 a cui si accennava prima, un passo di Artaud tratto dalle *Lettere da Rodez*. Perché - non dimentichiamocelo mai - Artaud, come Pasolini, si è avvicinato al teatro da poeta:

Se sono poeta o attore non lo sono per scrivere o declamare poesie, ma per viverle. [...] Quando recito una poesia non è per essere applaudito ma per sentire corpi d'uomini e di donne [volgersi] alla materializzazione corporea e reale d'un essere integrale di poesia<sup>32</sup>.

In questa chiave («un essere integrale di poesia») probabilmente Artaud, l'ultimo Artaud soprattutto, non gli sarebbe sembrato così lontano. Anzi gli sarebbe parso molto più vicino, quasi – e sottolineo “quasi” - simile a lui.

---

<sup>32</sup> Antonin Artaud, *Lettere da Rodez*, in *Al paese dei Tarauhmarà e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1966, p. 171.



### Bibliografia

ACCA, FABIO

2000 *Rino Sudano, un teatro "fuori scena"*, in «Culture Teatrali», n. 2/3.

2004 *Dal volto all'opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia*, in «Culture Teatrali», n. 11.

2008 *Rino Sudano. L'attore tra etica ed estetica. Al di là del talento - prima del talento*, in «Art'o», n. 26.

ARTAUD, ANTONIN

1966 *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, a cura di Claudio Rugafiori e H.J. Maxwell, Milano, Adelphi.

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

2000 *Per farla finita col giudizio di dio*, a cura di Marco Dotti, Viterbo, Stampa Alternativa.

2002 *Poesie della crudeltà (1913-1935)*, a cura di Pasquale Di Palmo, Viterbo, Stampa Alternativa.

ARTIOLI, UMBERTO

2005 *Il ritmo e la voce: alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Roma-Bari, Laterza.

BARTOLUCCI, GIUSEPPE

1965 *Il teatro di Genet come provocazione e illusione*, in «Sipario», n. 230.

1968 *La scrittura scenica*, Roma, Lerici.

1970 *Teatro-corpo, Teatro-Immagine. Per una materialità della scrittura scenica*, Padova, Marsilio.

2007 *Testi critici (1964-1987)*, a cura di Valentina Valentini e Giancarlo Mancini, Roma, Bulzoni.

BENEDETTI, CARLA

1998 *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri.

BROOK, PETER

1998 *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni.

CALENDOLI, GIOVANNI

1967 *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi*, in «Il Dramma», n. 373.

CASI, STEFANO

2005 *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri.

CRUCIANI, FABRIZIO

1971 *Due note sull'attore*, in «Biblioteca Teatrale», n. 1.

DE MARINIS, MARCO

2004 *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza



LIVIO, GIGI

2003 *Il bacio cinematografico*, in «L'asino di B.», n. 8.

MELDOLESI, CLAUDIO

1987 *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni.

ORECCHIA, DONATELLA

2003 *Rino Sudano: appunti intorno a Mors II e altro*, in «L'asino di B.», n. 8.

PASI, CARLO

1998 *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Torino, Bollati Boringhieri.

PASOLINI, PIER PAOLO

1968 *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo.

2006 *Intervista a Pier Paolo Pasolini sul teatro (RAI, 13 giugno 1972)*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1.

PETRINI, ARMANDO

2003 *L'arte impossibile. Un discorso sul teatro di Rino Sudano*, in «L'asino di B.», n. 8.

PONTE DI PINO, OLIVIERO

2008 *La fine del (nuovo) teatro italiano*, in «ateatro.it», 08/08.

SITI, WALTER – ZABAGLI, FRANCO

2001 *Per il cinema*, Milano, Mondadori, vol. 2.

TAVIANI, FERDINANDO

1997 *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino.

VALENTINI, VALENTINA

2007 *Il dibattito sul nuovo teatro in Italia*, in Giuseppe Bartolucci, *Testi critici (1964-1987)*, Roma, Bulzoni.



### Abstract – IT

Artaud e il suo “teatro della crudeltà” costituiscono il paradigma attraverso il quale comprendere l'estromissione dell'idea di teatro di Pasolini dal sistema storiografico del Nuovo Teatro. Se oggi il teatro di Pasolini si candida ad essere il lascito più importante della drammaturgia italiana del '900 al secolo successivo, questa conquista è stata possibile a fronte di una lunga, volontaria rimozione da parte della società del teatro. Per comprendere le cause di questo esilio è particolarmente efficace ritornare proprio alla sua esplicita distanza da Artaud. Il grande francese è stato, infatti, per la ricerca teatrale italiana, l'elemento chiave per una propria autopercezione e per una esposizione di identità. Ciò che è dunque importante mettere a fuoco non è tanto il rapporto diretto tra l'opera di Artaud e Pasolini, quanto piuttosto ciò che Pasolini connette al termine “crudeltà”, che tipo di teatro egli associa a questa parola, quale linguaggio della scena e dell'attore.

### Abstract – FR

Artaud et son « théâtre de la cruauté » forment le paradigme par lequel on comprend l'exclusion de l'idée de théâtre de Pasolini par le système historiographique du Nouveau Théâtre. Si aujourd'hui l'œuvre théâtrale de l'auteur pose sa candidature en tant qu'héritage le plus important de la dramaturgie italienne du XX siècle au succédant, cette conquête a été possible à travers un long et volontaire refoulement par la société du théâtre. Pour mieux comprendre les causes de cet exil, une perspective efficace est celle de revenir à son explicite écart à Artaud. Le grand français, en fait, a été l'élément-clé, pour la recherche théâtrale italienne, à remporter une perception de soi et à exposer sa propre identité. Ce qui est important à éclaircir n'est pas le rapport direct entre l'œuvre d'Artaud et de Pasolini, mais plutôt ce que Pasolini joint au mot « cruauté », quelle sorte de théâtre il y inscrit, enfin quel langage de la scène et de l'acteur.

### Abstract – EN

Artaud and his « theatre of cruelty » form the paradigm by which we understand the exclusion of Pasolini's theatre from the New Theatre historiographic system. The chance, for Pasolini's theatre, to propose itself as the most important inheritance of Italian dramaturgy of the XX century to the present one, has been possible throughout a long, intentional removal by the theatrical cultural milieu. To understand the reasons concerning this exile, an effective perspective implies beginning from its explicit distance from Artaud. The great French author, in fact, represented the key for Italian theatrical research, in order to perceive itself and to lay its identity out. The important matter to display it is not quite the direct relation between Artaud's and Pasolini's work, but rather what the Italian author connects to the word « cruelty », which kind of theatre, which language for the stage and the actor he associates to it.

## FABIO ACCA

Critico e studioso di arti performative, svolge attività di ricerca presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Intorno alla figura di Artaud ha pubblicato i saggi *Dal volto all'opera: alle fonti del teatro della crudeltà in Italia* (in «Culture Teatrali», 2004) e *Per farla finita con Antonin Artaud* (nel volume *La scena esausta*, sull'opera di Kinkaleri, Ubulibri, 2008). Recentemente ha curato il volume *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010* (Editoria & Spettacolo, 2011); e *Performing Pop*, (numero monografico di «Prove di Drammaturgia», 2011).



ARTICOLO

## Teatro e potere nella Russia post-rivoluzionaria: un parallelo tra V. E. Mejerchol'd e M. A. Bulgakov

di Riccardo Tabilio

### 1. Nota

Questo articolo è un tentativo di analizzare in parallelo due figure eminenti del teatro della Russia post-rivoluzionaria: Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd e Michail Afanas'evič Bulgakov. Inizierò presentandone brevemente la vita, concentrandomi sul loro status/posizione di fronte al consolidamento della dittatura staliniana e procederò con una panoramica sul loro background artistico. Il paragrafo successivo sarà dedicato alla natura della relazione che si creò tra il potere totalitario nell'URSS e il mondo degli artisti. In conclusione mi dedicherò ai contatti che i due ebbero durante la loro vita e presenterò l'opinione che essi ebbero l'uno del lavoro dell'altro. Alla fine dell'ultimo paragrafo esplorerò gli interessi comuni di Mejerchol'd e Bulgakov e le possibili influenze reciproche, con l'aiuto delle riflessioni di Listengarten.

### 2. Introduzione

Ho deciso di imbarcarmi in questo studio, suggestionato dalla vicinanza temporale della scomparsa dei due artisti, entrambi morti all'inizio del 1940 (Mejerchol'd il due febbraio, Bulgakov il dieci marzo). La prossimità di queste morti è diventata lo spunto per intraprendere questa trattazione in parallelo, in modo mi auguro originale e interessante. Certo, le origini di questi due uomini di teatro furono indubbiamente differenti, così come il loro pensiero: il giovane Mejerchol'd si formò come attore sotto la guida di Vladimir Nemirovič-Dančenko e divenne pupillo del Teatro d'Arte di Mosca, il tempio del Naturalismo, dove Konstantin Stanislavskij sperimentò il suo poi divenuto celeberrimo 'metodo'. Dopo la rivoluzione, Mejerchol'd aderì al Partito Comunista e intraprese un cammino originale che fondeva teatro, ideologia e vita. Bulgakov fu il primo di sette figli, in una famiglia d'intellettuali di lingua russa di Kiev, in Ucraina, che simpatizzava per la causa dei Bianchi<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Armata Bianca (*Belaja Armija*) è il nome che fu dato all'esercito contro-rivoluzionario russo che combatté contro l'Armata Rossa bolscevica, nella Guerra civile russa dal 1918 al 1921. Il nucleo di ufficiali di questo esercito, la Guardia Bianca (*Belaja Gvardija*), era costituito da nazionalisti e monarchici. I Bianchi erano appoggiati da rappresentanti di molti altri movimenti politici: democratici, socialisti riformisti e rivoluzionari,



La rivoluzione e i disordini degli anni successivi, durante i quali alcuni dei suoi fratelli riuscirono a fuggire all'estero, lasciarono un marchio indelebile sulla vita e sulle idee di Bulgakov. Alcune delle sue aperte prese di posizione, a inizio anni '20, e le critiche taglienti indirizzate da Bulgakov agli effetti della Rivoluzione – costanti della sua scrittura – gli resero vita dura, confinato fino alla fine in Unione Sovietica.

Mejerchol'd e Bulgakov sono due intellettuali dalle origini diversissime, ma poco più d'un mese intercorre tra la loro morti, che devono essere lette alla luce della situazione politica contingente, poiché le circostanze della fine di entrambi furono determinate dalle scelte del potere politico dell'epoca (nel caso di Bulgakov in modo indiretto, ma profondamente): Mejerchol'd rapito, torturato, costretto a un processo pretestuoso ed ucciso dalla polizia di Stalin – terribile sorte ebbe anche la moglie di Mejerchol'd, brutalmente accecata e accoltellata a morte in casa loro; Bulgakov morto nell'indigenza, nell'indifferenza dei contemporanei, e dimenticato persino dal Teatro d'Arte, che tuttavia aveva avuto occasione di mettere in scena la fortunata e longeva produzione de *I giorni dei Turbin* (5 ottobre 1926). Delle dieci pièces originarie di Bulgakov, solo quattro avevano avuto l'opportunità di avere una première, durante la vita dell'autore. Inoltre il suo capolavoro, il romanzo *Il Maestro e Margherita*, non sarebbe stato pubblicato fino al 1967 (anno in cui una versione pesantemente censurata del testo apparve sulla rivista *Moskva*<sup>2</sup>, grazie alla vedova di Bulgakov). Vale la pena di continuare con una panoramica più accurata delle origini dei due artisti.

### 3. La parabola di Mejerchol'd<sup>3</sup>

Mejerchol'd nacque nel 1874 a Penza, grande città a circa seicento chilometri dalla capitale russa, ultimo di numerosi figli. Si trasferì a Mosca per frequentare l'università, ma qui decise di iscriversi all'Istituto Drammatico-Musicale della Filarmonica. Suo maestro fu Nemirovič-Dančenko, che sarebbe divenuto co-fondatore del Teatro d'Arte con Stanislavskij nel 1898. Anche Mejerchol'd fu invitato a unirsi ai promotori dell'impresa e prese parte assiduamente

---

lealisti repubblicani. Le loro fila erano ingrossate da cosacchi, e contadini apolitici, che furono reclutati tra le truppe.

<sup>2</sup> *Moskva* n. 11, 1966 e n. 1, 1967.

<sup>3</sup> Il mio riferimento per questo paragrafo e per le informazioni biografiche su Mejerchol'd contenute nell'*Introduzione* è stato Robert Leach's *Vsevolod Meyerhold, (Directors in Perspective Series)*, Cambridge University Press, 1993, pp. 1-30.



alle prime produzioni del Teatro d'Arte, tra le quali spicca la famosa messa in scena de *Il gabbiano* di Anton Čechov (Mejerchol'd fu Treplëv). La sua collaborazione con il Teatro d'Arte si prolungò fino al 1902, quando, a seguito di tensioni con Stanislavskij, abbandonò per un periodo, viaggiò e firmò i suoi primi spettacoli da regista, che furono messi in scena in teatri di provincia. Nell'arco di quattro anni mise in scena il numero impressionante di 170 lavori. Nel 1905 Mejerchol'd iniziò un'altra cooperazione con il Teatro d'Arte, come direttore del Teatro Studio, un'esperienza laboratoriale che divenne prototipica per le successive generazioni di teatranti.

In termini di stile, Mejerchol'd abbandonò ben presto la strada del Naturalismo e rifiutò il modello di Stanislavskij, metodologicamente impostato all'adesione psicologica dell'interprete al personaggio, tramite la messa in gioco del proprio passato biografico. Leach cita le parole in cui Mejerchol'd racconta la sua presa di coscienza dei limiti del Sistema, come una rivelazione; durante un monologo de *Il matto (Sumašedšij)* di Aleksej Apuchtin, Mejerchol'd fu travolto dal terrore: "Ebbi l'impressione di diventare pazzo"<sup>4</sup> (Leach 1999: 4). Lo stile di Mejerchol'd risentì della sua attrazione per il Simbolismo, come testimonia la produzione tra il 1905 e il 1917, in particolare nella collaborazione con l'attrice Vera Komisarževskaja e il suo teatro, che Mejerchol'd diresse nel biennio 1906-07. In questi anni mise in scena drammi di simbolisti russi, come Fëdor Sologub, Zinaida Gippius, e Alexander Blok. Il lavoro su *La baracca dei saltimbanchi (Balagančik)*, dramma lirico di Blok, di cui avremo modo di riparlare, mostra le origini della fascinazione esercitata su Mejerchol'd dalla Commedia dell'Arte, che sarebbe divenuta una delle fonti per la sua Biomeccanica.

La Rivoluzione del 1917 vide Mejerchol'd tra le fila degli attivisti più entusiasti del nuovo teatro sovietico. Aderì al Partito Comunista nel 1918 e divenne animatore del dipartimento teatrale al Commissariato per l'Istruzione (il Narodnij Komissariat Prosveščeniija o Narkompros) insieme ad Olga Kameneva, a capo della divisione nel 1918-19, nonché prima moglie di Lev Kamenev. Mejerchol'd si dimostrò troppo intransigente e troppo vicino ai cosiddetti 'futuristi', un termine generico che negli anni '20 etichettava tutti i movimenti artistici di estrema sinistra (cfr. Mejerchol'd/Malcovati 1977). Approfittando di un periodo di

<sup>4</sup> In originale: "I felt myself becoming mad." Traduzione dell'autore.



assenza di Mejerchol'd, il capo del Commissariato, Anatolij Lunačarskij, ottenne da Lenin il permesso di riformare la politica del governo riguardo il teatro, in favore di un ritorno a spettacoli più tradizionali, e licenziò Kameneva, nel giugno 1919 (cfr. Leach/Borovsky 1999: 303). Tornato a Mosca, Mejerchol'd decise di fondare il proprio teatro. Kameneva sarebbe divenuta un'altra vittima delle purghe di Stalin, l'11 settembre 1941.

Il regista diresse il Teatro Mejerchol'd fino al 1938. I suoi successi maggiori furono *Il mandato (Mandat)* di Nikolaj Erdman (artista coevo, vittima di deportazione, per il quale intercedette Bulgakov in una delle lettere a Stalin), *Mistero Buffo (Misteriju Buff)* di Vladimir Majakovskij, *Il cornuto magnifico (Le cocu magnifique)* di Fernand Crommelynck e *Morte di Tarelkin (Smert' Tarelkina)* di Aleskandr Suchovo-Kobylin. In questo periodo Mejerchol'd collaborò con gli artisti delle coeve avanguardie, come Ljubov Popova e Kazimir Malevič. Ma è con Vladimir Majakovskij che Mejerchol'd strinse la più assidua collaborazione – un “innamoramento” (Dobrovskaja 1996: 105), come lo chiama la compagna di Majakovskij Lilja Brik. Il regista continuò a mettere in scena Majakovskij anche dopo il suo suicidio, difendendone l'opera di fronte ai suoi detrattori. Mejerchol'd combinava la produzione di spettacoli all'interesse per la pedagogia e diresse una scuola per l'attore e il regista<sup>5</sup>. Il sistema su cui basava la preparazione tecnica degli attori, la Biomeccanica, resa famosa da *Il cornuto magnifico* nel 1920, ma in seguito profondamente rielaborata, ebbe vastissima influenza sul successivo teatro.

L'8 gennaio 1938 il Teatro Mejerchol'd fu chiuso: i suoi avversatori lo avevano sconfitto. Dopo mesi in cui fronteggiò attacchi e censura, il 20 giugno 1939, Mejerchol'd fu prelevato dall'NKVD<sup>6</sup>, per essere sottoposto a interrogatori e torture. Il 15 luglio, sua moglie, Zinaida Raich fu trovata dalla sua cameriera massacrata di coltellate e accecata con una lama; morì durante il trasporto in ospedale. In attesa del processo, Mejerchol'd ebbe modo di scrivere delle sue terribili condizioni all'amico Vjačeslav Molotov (missive riportate da Bliss Eaton 2002: 153-155). Il primo febbraio 1940, dopo un processo di venti minuti, Mejerchol'd fu

<sup>5</sup> Il regista esercitò l'insegnamento dai primi anni venti presso il Laboratorio Statale di Regia (GVYRM), poi Laboratorio Statale di Teatro (GVYTM). Mejerchol'd poi insegnò all'Istituto Statale di Arte Teatrale (GITIS), tuttora esistente con il nome di Accademia Russa di Arte Teatrale. Dal 1924, Mejerchol'd gestì il proprio laboratorio: il Laboratorio Sperimentale di Stato (GEKTEMAS) (cfr. Pitches 2003: 38).

<sup>6</sup> Il Commissariato del popolo per gli affari interni (*Narodnyj komissariat vnutrennich del*), che si occupava della sicurezza interna in Russia negli anni 1934-1946.



condannato alla pena capitale. La sentenza fu eseguita il giorno successivo. La famiglia rimase all'oscuro della sua morte fino al 1946, quando, attraverso una nota, fu informata del decesso causato da un 'attacco di cuore'. Solo nel 1955, dopo la morte di Stalin, il governo sovietico assolse Mejerchol'd da tutte le accuse.

#### 4. Vita di *monsieur* Bulgakov<sup>7</sup>

Bulgakov, nacque nel 1891 a Kiev, Ucraina, che all'epoca era parte dell'Impero Russo. Orientato verso una carriera da medico, si laureò nel 1916. Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, Bulgakov, prestò servizio come medico militare al fronte e in seguito si unì all'Armata Bianca, al pari di alcuni suoi fratelli. La profonda unità della famiglia Bulgakov sarebbe divenuta d'ispirazione per il ritratto dei Turbin nel romanzo *La guardia bianca* (*Belaja Gvardija*) e ne *I giorni dei Turbin* (*Dni Turbinych*).

Durante la Guerra Civile, il 19 novembre 1919, Bulgakov pubblicò il suo primo articolo su un giornale della città caucasica di Groznyj, attuale capitale della Cecenia. In quest'articolo, *Prospettive Future* (cit. in Curtis 1992: 27), condannò apertamente gli effetti della Grande Rivoluzione Sociale e puntò il dito contro le sue colpe. Durante il conflitto Bulgakov contrasse il tifo, soffrì le conseguenze di ferite di guerra e sperimentò una violenta dipendenza dalla morfina.

Dopo la Guerra Civile, nella fase di consolidamento del potere sovietico, mentre una parte della famiglia di Bulgakov aveva riparato all'estero, lo scrittore si stabilì a Mosca, dove si trovò a fronteggiare un periodo di difficoltà economiche, dedicandosi alla professione di scrittore (Bulgakov decise di lasciare per sempre la carriera medica). In breve i suoi scritti iniziarono a catalizzare critiche per il loro presunto intento antirivoluzionario. Bulgakov si trovò a fare i conti con accuse e censura, uno scontro che segnò la sua intera esistenza. Nel 1926, l'OGPU<sup>8</sup>, organismo precursore del KGB, penetrò nel suo appartamento e gli sequestrò diari e appunti: un evento che mise a dura prova la serenità psicologica dello scrittore e ne alimentò la paranoia, una nevrosi che lo accompagnò fino alla morte.

<sup>7</sup> Per la stesura di questo paragrafo e per le informazioni biografiche su Bulgakov presenti nell'Introduzione, mi sono basato su Julie A. E. Curtis (a cura di), Annabianca Mazzoni e Piero Spinelli (tradotto da), *I manoscritti non bruciano. Michail Bulgakov: una vita in lettere e diari*, Milano, Rizzoli, 1992.

<sup>8</sup> Ob'edinënoe gosudarstvennoe političeskoe upravlenie, Direttorato politico generale dello stato, facente parte dell'NKVD (cfr. nota 6).



Sulla base del romanzo *La guardia bianca* (1924), Bulgakov compose il dramma *I giorni dei Turbin*, di due anni successivo, che ebbe l'opportunità di essere allestito sul palco del Teatro d'Arte (1926). Sebbene la produzione del Teatro d'Arte avesse apportato profonde modifiche al testo, mal sopportate da Bulgakov, lo spettacolo fu un grande successo. Lo stesso Stalin lo apprezzò molto. Julie Curtis riferisce che i registri degli spettatori del Teatro d'Arte testimoniavano che Stalin fu presente alla rappresentazione almeno quattordici volte (Curtis 1992: 82). Questo, sebbene *I giorni dei Turbin* percorressero il tema delicatissimo degli anni di Guerra Civile in Ucraina, visti attraverso gli occhi di una famiglia dalla parte dei Bianchi.

Alla fine del decennio, con l'irrigidimento ideologico in corso in Unione Sovietica, il lavoro di Bulgakov finì sempre più spesso alla berlina: nell'anno 1929 tutti i suoi drammi erano stati messi al bando. In preda alla disperazione, il drammaturgo decise di scrivere una lettera al governo, chiedendo il permesso di emigrare o, in alternativa, di avere un impiego da co-regista al Teatro d'Arte, o qualunque cosa avesse il potere di strapparli alla strada senza uscita in cui si trovava. Ricevette risposta attraverso una telefonata di Stalin in persona, il 18 aprile 1930, il giorno dopo i funerali di Majakovskij, poeta sovietico e suicida, che avevano destato un'immensa partecipazione popolare. Dopo essere stato rassicurato da Bulgakov della sua volontà di rimanere in Unione Sovietica, Stalin profilò un ingaggio per lo scrittore al Teatro d'Arte.

Tuttavia, nei dieci anni successivi proseguì lo scontro incessante contro la censura governativa e il virulento e quasi uniforme trattamento di denigrazione riservato dalla stampa all'opera di Bulgakov. Curtis riporta le sue difficoltà, nell'ottenere carta da scrivere in misura eccedente il quantitativo 'prescritto' (Curtis 1992: 312). Sempre più spesso lo scrittore si dedicò ad adattamenti per il teatro e alla ricerca storica. Adattò *Le anime morte* (*Mërtvye duši*) di Nikolaj Gogol' e *Don Chisciotte* di Cervantes per le scene russe e scrisse una biografia di Molière. Bulgakov nel 1929 si era anche cimentato in un testo per la scena dedicato al drammaturgo francese. Tuttavia, sebbene al Teatro d'Arte le prove del dramma su Molière (dal titolo *La cabala dei bigotti*, ma l'autore vi si riferisce spesso con il nome *Molière*), che sviluppava il tema della posizione di uno scrittore in una dittatura autocratica, si fossero protratte per quattro anni, anche questo testo fu messo al bando dopo solo sette



replice. Inaccettabile era permettere al pubblico di vedere sul palco la Francia di Luigi XIV, col rischio che si intravedessero, dietro di essa, i tratti della Russia contemporanea. La pièce di Bulgakov su Puškin, *Gli ultimi giorni (Poslednie dni)*, che ruotava intorno a un tema simile, soffrì lo stesso destino e fu bloccata. Ancora una volta in condizioni disperate, Bulgakov andò a lavorare all'Opera del Bolšoj come librettista, dopo aver lasciato il Teatro d'Arte in polemica con i suoi vertici. Lo scrittore sperava di riottenere il favore del governo scrivendo un dramma dedicato a Stalin. La pièce, *Batum*, era ambientata in Caucaso e ritraeva i primi anni da attivista della carriera di Stalin. Il viaggio verso Batum, per cui faticosamente aveva ottenuto i permessi per sé e per la sua terza moglie Elena Sergeevna, nell'estate del 1939, fu interrotto da un telegramma del governo, che gli ordinava di tornare a Mosca. Anche questo dramma fu bandito. Il duro colpo potrebbe aver contribuito all'aggravarsi delle condizioni di salute di Bulgakov.

Il 10 marzo del 1940, Bulgakov morì di una patologia ereditaria, con al capezzale la moglie Elena, e con il romanzo *Il Maestro e Margherita (Master i Margarita)* ancora solo in forma di manoscritto. La fortuna postuma dello scrittore Bulgakov fiorì solo a partire dalla metà degli anni '60, nel periodo della cosiddetta de-stalinizzazione.

### 5. Artisti in una società totalitaria

È importante sottolineare che, a differenza delle contemporanee dittature dell'Europa occidentale, l'URSS stabilì espliciti canoni artistici, mirati a mantenere soggetti e stili in linea con la Rivoluzione, un modello che prese il nome di realismo socialista. Il Teatro d'Arte di Stanislavskij, ma anche alcuni dei più audaci esponenti del teatro post-rivoluzionario, vennero a patti con il realismo socialista, come ad esempio Aleksandr Tairov:

[...] Tutte le nostre tendenze artistiche particolari sono diverse e distinte, ma sono anche unite tra loro da una concezione del mondo unitaria, dalla comunanza delle idee che ci ispirano. È per questo che, malgrado la molteplicità dei nostri sforzi, si comincia ormai a presentire che le nostre ricerche ci condurranno ad un'unica via comune. Il nome di questa via è "realismo socialista".<sup>9</sup>

<sup>9</sup> La dichiarazione registrata negli atti del Convegno Volta, tenutosi a Roma nel 1935, è pubblicata in *Il teatro drammatico: convegno di lettere, 8-14 ottobre 1934*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, pp. 337-338.



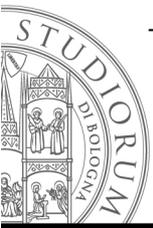
Inoltre potenti testate giornalistiche – nel caso di Bulgakov, ad esempio l'*Izvestija*, sulle cui pagine Lunačarskij stroncò *I giorni dei Turbin*<sup>10</sup> – e organi governativi, come il RAPP, che riuniva gli scrittori proletari russi, avevano grande potere sulla popolarità degli artisti.

Non credo sia possibile definire i due artisti martiri dello Stalinismo (nemmeno forse è utile di questo studio). Allo stesso modo la loro azione, talvolta accondiscendente al potere non deve essere attribuita categoricamente ad ipocrisia e convenienza. Questo, poiché la relazione tra i due artisti e il potere deve essere considerata nella cornice del gioco retorico e politico esistente nel contesto in cui vivevano. Curtis individua chiaramente il fascino che Stalin esercitava su Bulgakov: in una bozza di lettera a Stalin (cit. in Curtis 1992: 135), datata 1931, lo scrittore dà a intendere per sottile metafora un parallelo tra Puškin e lo zar Nicola I, e se stesso e Stalin (chiamando il segretario generale del PCUS, il suo “primo lettore” (Curtis 1992: 135) come Puškin chiamava lo zar). Nella lettera (cit. in Curtis 1992: 135-139) inviata a Stalin alcuni mesi più tardi, in cui faceva richiesta di espatriare, Bulgakov espresse il suo grande desiderio di incontrare il segretario generale dal vivo. Un'altra proiezione narrativa dello scrittore può essere letta nel suo interesse per Molière alla corte del Re Sole, raccontato nella *Vita del signor de Molière (Žizn' gospodina de Mol'era)*, 1932-33. I sentimenti di Bulgakov per Stalin mescolavano attrazione ed orrore (cfr. Curtis 1992: 22). Comunicare con Stalin fu l'ossessione ricorrente di Bulgakov: tentò in seguito di spedire lettere al dittatore e alle autorità sovietiche, ma non ricevette alcuna risposta. Curtis fornisce alcuni esempi a testimonianza di come la comunità artistica dell'epoca (più o meno esplicitamente) percepisse che il diretto interessamento di Stalin per un autore poteva fare la differenza tra la sua morte e il suo successo (Curtis 1992: 123).

Basandomi sull'assunto che ho proposto nel precedente paragrafo, credo che sia possibile capire le contraddizioni degli ultimi discorsi pubblici di Mejerchol'd. Nel gennaio 1939, alcuni mesi dopo la chiusura del suo teatro, il direttore aveva incitato con veemenza i compagni del mondo del teatro:

Lottate con tutte le forze contro gli spettacoli grigi, [...]. Non rifugiatevi nel naturalismo, il naturalismo è una cosa mostruosa. [...] Abbiate coraggio, compagni, e ricordatevi che dobbiamo portare la nostra arte sempre più in alto (Mejerchol'd/Malcovati 1977: 178).

<sup>10</sup> Dalle pagine dell'*Izvestija*, 8 ottobre 1926.



Il naturalismo era uno dei caratteri del realismo socialista. Le ultime parole di Mejerchol'd in pubblico, il 15 giugno 1939, furono:

Compagni, siamo qui riuniti per fare dell'arte teatrale del nostro paese, quest'arte che il nostro popolo, il nostro governo e il nostro partito giudicano di così grande qualità, un'arte degna della grandiosa epoca di Stalin (Schino 2003: 154).

Schino ipotizza che Mejerchol'd stesse esprimendo la sua gratitudine verso un paese che permetteva ad artisti come lui, come Ejzenštejn e Šostakovič, contro cui si stava muovendo Stalin in quei mesi, di correggere i propri errori attraverso il proprio lavoro (Schino 2003: 154). Non conosciamo i pensieri di Mejerchol'd, ma d'altro canto credo che sia interessante sottolineare che la relazione tra questi e il potere totalitario mescolava attrazione e repulsione, come nel caso di Bulgakov.

### **6. Contatti, divergenze e somiglianze e tra Mejerchol'd e Bulgakov**

Il successivo paragrafo è dedicato alla relazione intrattenutasi tra i due uomini di teatro durante la loro esistenza. Le loro vite teatrali furono del tutto diverse. Nonostante le costanti polemiche che il lavoro di Mejerchol'd sempre attrasse, egli divenne un artista di grande successo. Dall'altro lato, il teatro di Bulgakov fu sistematicamente ostacolato dalla censura e da snervanti richieste di riscrittura e revisione dei suoi drammi, per renderli più accettabili dal punto di vista ideologico. Ma i due artisti ebbero mai occasione di venire in contatto?

Secondo l'accurata biografia di Curtis, il primo contatto tra Mejerchol'd e Bulgakov riguarda il dramma *La fuga (Beg)*, che Bulgakov scrisse per il Teatro d'Arte, e che Mejerchol'd chiese di mettere in scena nel 1927 (Curtis 1992: 80, 97-98). In realtà all'inizio dello stesso anno, durante la controversia scatenata da *I giorni dei Turbin*, Bulgakov partecipò a una riunione organizzata al Teatro Mejerchol'd per difendere il suo lavoro (Curtis 1992: 95-96) e, alcuni anni prima, Bulgakov aveva scritto una velenosa recensione (cit. cospicuamente in Alonge 2006: 92-93) de *Il magnifico cornuto* di Mejerchol'd ne *La capitale nel bloc-notes. Capitolo biomeccanico (Stolica v bloknote. Biomechaniceskaja glava)*, spettacolo che egli aveva visto al Teatro GITIS il 22 aprile 1922. In seguito Bulgakov e Mejerchol'd non si sarebbero



risparmiati nelle critiche vicendevoli. Mejerchol'd aveva deprecato la produzione del Teatro d'Arte de *I giorni dei Turbin*, sia sul piano estetico sia su quello ideologico (Listengarten 2000: 150). Nel racconto *Le uova fatali* del 1925, Bulgakov inserì un riferimento sarcastico a un teatro moscovita intitolato al defunto Mejerchol'd, "perito – com'è noto – nel 1927, durante una rappresentazione del *Boris Godunov* puškiniano, quando si sfracellarono al suolo i trapezi con i boiari nudi"<sup>11</sup> (Bulgakov 2006, cap VI; traduzione di chi scrive. Il riferimento è dato da Listengarten 2000). Nell'allestimento mejerchol'diano de *La cimice*, dramma di Majakovskij, il nome di Bulgakov è menzionato derisoriamente tra le parole e le espressioni obsolete (Listengarten 2000: 151). Il 12 giugno 1936, Elena Sergeevna commentò sul suo diario lo "sporco attacco" (Curtis 1992: 259) del regista contro il *Molière* di Bulgakov e in data 30 marzo 1937, Sergeevna commentò la recente pubblica confessione dei suoi peccati, da parte di Mejerchol'd chiamandolo un "maledetto serpente" (Curtis 1992: 273-274). Ma il 17 dicembre 1937, la terza moglie di Bulgakov registrò l'inizio della rovina di Mejerchol'd: l'articolo di Keržencev *Un teatro alieno*, pubblicato sulla Pravda, che demoliva l'intera carriera teatrale del regista. Una pagina del diario di un mese dopo riporta la sua preoccupazione per il destino di Mejerchol'd, dopo che i Bulgakov avevano incontrato il regista e sua moglie per strada:

Rientrando a casa abbiamo incontrato Mejerchol'd in via Brjusov: stava camminando con la Rajch [...]. Non facciamo che domandarci: che ne sarà di Mejerchol'd dopo la chiusura del suo teatro, dove lo metteranno? (cit. in Curtis 1992: 293)

Le sue ultime parole riguardo Mejerchol'd sono due brevi, terribili note, del giugno e luglio 1939: "Sembra che Mejerchol'd sia stato arrestato" (cit. in Curtis 1992: 316) e "Si mormora che Zinaida Raich sia stata brutalmente assassinata" (cit. in Curtis 1992: 316). I timori espressi Elena Sergeevna tradiscono la paura che i Bulgakov sentivano per sé, ma dimostrano anche un avvicinamento nuovo per un intellettuale in rovina di fronte al potere. Aggiungerei, allacciandomi ad una condivisibile riflessione di Julia Listengarten, che i due artisti manifestano entrambi un'attrazione verso la tragicommedia; nonostante

<sup>11</sup> In originale: "[The theatre named after the deceased Vsevolod Meyerhold who,] it will be remembered, met his end in 1927 during a production of Pushkin's Boris Godunov, when the trapezes with naked boyars collapsed."



i rispettivi esperimenti con lo stile tragico-grottesco, essi non ammisero mai di condividere lo stesso interesse per il genere e la sua estetica. Il dissenso politico e artistico tra Mejerchol'd artista d'avanguardia e Bulgakov tradizionalista crearono un'enorme distanza tra questi due artisti<sup>12</sup> (Listengarten 2000: 150-151; traduzione di chi scrive).

Il fascino esercitato dall'esplorazione dell'umanità e dell'individualità dei personaggi su di Bulgakov fu associato, dall'avanguardismo politico sovietico, ad una concezione vecchia, borghese ed obsoleta di drammaturgia psicologista. Inoltre il passato politico di Bulgakov e la sua avversione per l'istituzione rivoluzionaria erano incompatibili con l'ardente ideologia rivoluzionaria di Mejerchol'd. Di contro Bulgakov non poteva soffrire l'eccentricità del teatro di Mejerchol'd e il suo lavoro di assoluta depersonalizzazione del personaggio, che lo riducesse a maschera sociale. Ciononostante credo che se ne possano riconoscere interessi profondi vicini.<sup>13</sup> Un esempio.

Il 30 dicembre 1906, un giovane Mejerchol'd mette in scena *La baracca dei saltimbanchi*, dramma lirico del giovane, ma già acclamato, Blok. Il dramma si compone di una serie di quadri autonomi, che condividono un'atmosfera di oscuro simbolismo, venato di pungente satira sociale, contro

“[le] ipocrisie di una intera cultura, che, per nascondere la propria vacuità di fondo o i propri appetiti meno confessabili, ostenta e predica nobilissimi sogni di palingenesi. [...] a uno dei pagliacci salta in testa di fare uno scherzo. Corre verso l'innamorato e gli mostra la lingua. L'innamorato colpisce con forza il pagliaccio sulla testa, con la pesante spada di legno. Il pagliaccio si sporge oltre la ribalta e vi rimane penzoloni. Dalla sua testa schizza uno zampillo di succo di mirtillo.” (Alonge — Tessari 2001: 174)

Tessari ci racconta come Mejerchol'd, che prese parte allo spettacolo nel ruolo di Pierrot, spinga il gioco del teatro a una grottesca macelleria di maschere vuote, utilizzando i personaggi più classicamente buffoneschi e infantili, nonché forse gli abitanti più proverbiali dei circhi e dei teatri, i pagliacci della Commedia dell'Arte. Ne *La baracca dei saltimbanchi*, gli strali comici di Mejerchol'd sono diretti a una compagnia di personaggi in nero, che popolano l'altra parte del palco e che, appunto, mascherano la propria morale imbecille dietro

<sup>12</sup> “their respective experiments with the tragigrotesque style, they never admitted their shared interest in this genre and its aesthetic. The political and artistic disagreement between Meyerhold the avant-gardist and Bulgakov the traditionalist created a huge distance between these two artists.”

<sup>13</sup> E persino reciproche influenze, convincentemente identificate e trattate da Listengarten 2000, p. 150-151.



fumosi miraggi di rigenerazione spirituale; ma gli stessi affondi sono diretti anche al pubblico, che fu offeso dallo spettacolo (Alonge — Tessari 2001: 174). Bulgakov, ne *// maestro e Margherita*, attacca miseria ed ipocrisia dei moscoviti, al Variété di Mosca, dove lo stregone Woland e la sua cricca portano alla luce opportunismo e la bestialità degli spettatori. Il personaggio di Korovev/Fagotto, dopo una sfortunata sortita del presentatore Bengalskij, chiede al pubblico:

[...] «Che cosa dobbiamo fare di lui?»

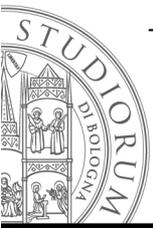
«Staccargli la testa!», disse qualcuno con voce severa dalla galleria.

«Che cosa ha detto? Eh?», rispose senza indugi Fagotto a quella assurda proposta, «staccargli la testa? Questa sì che è un'idea! Behemot!», urlò al gatto, «esegui! *Eins, zwei, drei!*»

E accadde una cosa mai vista. Il gatto rizzò il pelo e miagolò in maniera straziante. Poi si raggomitò a palla e, come una pantera, saltò dritto sul petto di Bengalskij e di qui gli saltò sulla testa. Emettendo gorgoglii il gatto si afferrò con le zampe grassocce ai radi capelli del presentatore e urlando selvaggiamente, con due giri, strappò quella testa con tutto il collo.

Duemila e cinquecento persone nel teatro urlarono all'unisono. Il sangue sprizzò a fontanella dalle arterie lacerate del collo verso l'alto e si riversò sullo sparato e sul frac. Il corpo senza testa assurdamente incespicò con le gambe e crollò al suolo (Bulgakov 2010: 111).

Woland fa poi riapplicare la testa a Bengalskij, ma mentre questi brancola impazzito fuori scena, dimenandosi in modo così forte che è necessario chiamare un'ambulanza, il pubblico lo ha già dimenticato, affascinato dal numero successivo di Korovev e Behemot, la ricca boutique di accessori per signore. In Mejerchol'd/Blok, la natura dei pagliacci è quella del “[«dio] selvaggio», deciso a urlare al mondo la sua «disapprovazione della civiltà» (Alonge — Tessari 2001: 175) e per contrasto quella dei personaggi in nero, seppure celata dietro la loro eleganza, è ancor più disumana. In Bulgakov i ‘pagliacci’ che calcano il palco, la cricca diabolica del Male e dei suoi servitori, sono invece raffinati e noncuranti; la loro ‘disapprovazione verso la civiltà’ è manifestata in modo sottile, improvviso e sconcertante. L'interazione della loro sconfinata potenza con il pubblico del Variété – e con i moscoviti che



hanno la sfortuna di incontrarli nel romanzo – è lo strumento satirico di Bulgakov, di cui si serve per portare alla luce le bassezze dell'animo dei cittadini di Mosca. In un certo senso questo svelamento è condotto da Bulgakov lavorando all'interno del romanzo: è intertestuale. Mejerchol'd, invece, di spirito avanguardista, lavora sia a livello intertestuale (pagliacci : figure in nero), sia proiettando verso la platea provocazione e derisione (attori 'svuotati' : pubblico). La de-personalizzazione in Mejerchol'd è assoluta, è *a priori*, è il carattere statutario dei personaggi della scena. E infatti si scatena verso il pubblico. Il procedimento di Bulgakov è lo svelamento della disumanità dei personaggi e della loro pochezza, attraverso il loro contatto con il soprannaturale. Le storie proposte dai due testi, pur nella loro diversità stilistica, sicuramente testimoniano l'apprezzamento da parte dei due artisti degli stessi temi, e forse anche la comune avversione verso ipocrisia e miserie dei propri concittadini.

In conclusione vorrei tornare alla relazione tra i due autori e il potere politico del tempo in Unione Sovietica. Nel precedente paragrafo ho affermato che la posizione di Mejerchol'd e Bulgakov nei confronti del potere deve essere considerata (accantonando giudizi morali) come una commistione di attrazione e repulsione. Inoltre, credo che le diverse opinioni che Mejerchol'd e Bulgakov espressero l'uno per l'altro – la disapprovazione reciproca del lavoro e dell'ideologia dell'altro, la rappresentazione satirica, ma anche la preoccupazione dei Bulgakov per il destino di Mejerchol'd dopo la chiusura del suo teatro – possano suggerire, su un piano interpersonale, la mescolanza di paura, disgusto e fascino da essi provata per il potere pervasivo e monocratico dell'Unione Sovietica e per la sua ideologia, che permeò le loro vite.



### Bibliografia

AA. VV.

1935 *Il teatro drammatico: convegno di lettere, 8-14 ottobre 1934*, Reale Accademia d'Italia, Roma.

ALONGE, ROBERTO

2006 *Il teatro dei registi*, Laterza, Bari-Roma.

ALONGE, ROBERTO — TESSARI, ROBERTO

2001 *Manuale di storia del teatro. Fantasmii della scena d'Occidente*, Utet Università, Torino.

BLISS EATON, KATHERINE

2002 *Enemies of the people: the destruction of Soviet literary, theater, and film*, Northwestern University Press, Evanston IL.

BULGAKOV, MICHAIL AFANAS'EVICH

1925 *Роковые яйца (Rokovye Jajca)* (trad. ing. KATHLEEN GOOK-HORUJY (tradotto da), *The Fatal Eggs*, pubblicato online su [http://www.lib.ru/BULGAKOW/eggs\\_engl.txt](http://www.lib.ru/BULGAKOW/eggs_engl.txt), 2006)

1967 *Мастер и Маргарита (Master i Margarita)* (trad. it. *Il maestro e Margherita. Edizione integrale*, Newton GTE, Roma, 2010)

CURTIS, JULIE A. E. — BULGAKOV, MICHAIL AFANAS'EVICH — BULGAKOVA, ELENA SERGEEVNA

1991 *Manuscripts don't burn: Mikhail Bulgakov, a life in letters and diaries*, Bloomsbury, London (trad. it. MAZZONI, ANNABIANCA (a cura di), SPINELLI, PIETRO (tradotto da), *I manoscritti non bruciano. Michail Bulgakov: una vita in lettere e diari*, Rizzoli, Milano, 1992)

DOBROVSKAJA, JULIA

1996 *Lilja e le altre. Majakovskij nei ricordi delle donne che lo hanno amato*, La Tartaruga edizioni, Milano.

LEACH, ROBERT

1993 *Vsevolod Meyerhold (Directors in Perspective Series)*, Cambridge University Press, Cambridge.

LEACH, ROBERT — BOROVSKEY, VICTOR

1999 *A History of Russian Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge.

LISTENGARTEN, JULIA

2000 *Russian tragicfarce: its cultural and political roots*, Associated University Presses, Cranbury NJ.



MEJERCHOL'D, VSEVOLOD EMIL'EVIČ; FAUSTO MALCOVATI (a cura di)  
1977 *L'ottobre teatrale (1918-1939)*, Feltrinelli, Milano.

PITCHES, JOHNATHAN  
2003 *Vsevolod Meyerhold*, Routledge, London.

SCHINO, MIRELLA  
2003 *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Bari-Roma.

### Abstract – IT

Esclusa la comune vocazione per il teatro, la vita dello scrittore Michail A. Bulgakov e quella del regista Vsevolod E. Mejerchol'd non potrebbero forse essere più diverse. Ma sulle circostanze della loro morte, avvenuta a distanza di poche settimane, incombono le scelte dell'autorità al potere al loro tempo in Unione Sovietica. Quest'articolo si propone di condurre un'analisi parallela tra i due grandi intellettuali russi, nel tentativo di contestualizzarne l'operato negli anni in cui la dittatura staliniana andava consolidandosi, di presentarne le differenze ed di identificare contatti ed interessi comuni. Mejerchol'd e Bulgakov, nelle loro differenze, attraverso il loro controverso rapporto con l'autorità, rivelano i segni del discorso tra intellettuali e potere che permeava l'arte e la cultura di lingua russa dell'epoca.

### Abstract – FR

Exception faite pour la commune vocation pour le théâtre, la vie de l'écrivain Michail A. Bulgakov et celle du régisseur Vsevolod E. Mejerchol'd ne pourraient pas être plus différentes entre elles. De même, à leur circonstances de mort, arrivées en distance de quelques semaines, incombent les décisions par les autorités de l'Union Soviétique de l'époque. Cet article propose une analyse parallèle des grands intellectuels russes, dans le but d'en contextualiser l'œuvre, pendant les années où le régime stalinien allait se consolidant; on y présente les différences et on identifie les contacts et les intérêts communs. Mejerchol'd et Bulgakov, même selon des parcours diverses, par leur rapport aigre avec l'autorité, révèlent les signes du discours entre les intellectuels et le pouvoir qui imprégnait l'art et la culture russe du temps.

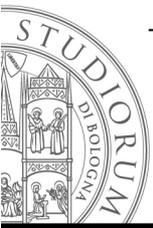
### Abstract – EN

Besides their common vocation for theatre, the lives of writer Michail A. Bulgakov and play director Vsevolod E. Meyerhold could not have diverged more. However, decisions made by the Soviet Union's managers and power-holding authorities in the 1930s loom over the circumstances of both men's deaths, which occurred just a few weeks apart. This article considers both men's actions in the light of the context of the time, examines the years in which Stalin's dictatorship was consolidating, attempts to present Bulgakov and Meyerhold's differences, and identifies what the two artists had in common. Despite their dissimilarities, through the controversial relation they both had with Soviet authority, Meyerhold and Bulgakov's stories demonstrate the type of discourse that existed between intellectuals and power – a discourse that permeated the Russian-speaking art and culture at the time.



RICCARDO TABILIO

Studente all'ultimo anno al Corso di Laurea Magistrale in Discipline dello spettacolo dal vivo dell'Università di Bologna, laureatosi in DAMS – Teatro con una tesi sulla *Rappresentazione della Passione di Cristo nella cornice della Settimana Santa di Mottola (TA)* (110 con lode), confluita nel capitolo dedicato all'argomento nel libro *La Settimana Santa a Mottola* (a cura di Giovanni Azzaroni, CLUEB 2010), di cui è co-autore. I principali interessi sono storia della regia teatrale, antropologia e teatro sociale.



ARTICOLO

### *Noi siamo quello che ricordiamo*

### Le frazze di Crucoli: il teatro, il rito, il riscatto sociale

di Tonia Mingrone

*“Di quest’onda che rifluisce dai ricordi la città s’imbeve come una spugna e si dilata. Una descrizione di Zaira quale è oggi dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d’una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimenti delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni, segmento rigato, a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole” Italo Calvino, Le città invisibili*

“L’evoluzione del costume e delle usanze, il diverso ritmo della vita moderna, il potere di condizionamento sempre più stringente esercitato dagli strumenti di comunicazione rendono via via più ardua la difesa delle tradizioni popolari. E anzi è stato da più parti rilevato a ragione come non sia per nulla un fatto casuale l’intensificarsi, in questi ultimi tempi, degli studi sulle società primitive: fenomeno che può essere spiegato con bisogno di una riscoperta delle radici dalle quali ci separa una ramificazione che va facendosi sempre più lunga e intricata” (Gambera 2005: 11).

Con questa riflessione si apre la mia tesi di Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal Vivo conseguita presso l’Università di Bologna, e le pagine che seguono ne costituiscono un ulteriore approfondimento.

Ho deciso di intraprendere un po’ per caso questa ricerca di campo sulle *frazze*<sup>1</sup>, termine dialettale che indica le farse di Carnevale, che si rappresentavano quasi cinquant’anni fa nel mio paese, Crucoli, in provincia di Crotone; in seguito mi sono resa conto che era un evento molto importante sia a livello performativo che a livello sociale, ed aveva molte ripercussioni

<sup>1</sup> Con l’espressione dialettale *frazze* vengono indicate le farse di Carnevale, che fanno parte delle tradizioni carnevalesche di molti paesi calabresi. In questo caso ci riferiamo alle *frazze* che venivano rappresentate fino agli anni Cinquanta a Crucoli. Questi momenti vedevano impegnati giovani ed adulti, mascherati e vestiti con abiti vecchi e rattoppati, per non farsi riconoscere, che si ritrovavano a gruppi più o meno numerosi in giro per il paese impegnati in rappresentazioni teatrali itineranti, per recitare “e *frazze*”, cioè delle satire, spesso molto pungenti, scritte per l’occasione da autori che dovevano rimanere assolutamente ignoti.



sulla comunità; ho quindi ritenuto che fosse importante occuparmi di questo argomento soprattutto perché nelle ricerche a livello locale non ho trovato quasi nessuna documentazione scritta. Così ho pensato di ascoltare le voci di alcuni dei personaggi che hanno partecipato attivamente alle *frazze*, gli anziani, che sono ormai tra i pochi a mantenere vivo il ricordo di questa tradizione, destinata a perdersi con la morte dei loro protagonisti. In questo caso la loro testimonianza diventa una fonte unica e inesauribile di sapere; la tradizione, poiché tramandata oralmente, vive in loro stessi, quindi è ancora più importante farci raccontare quello che accadeva.

Il motivo che più di tutti mi ha spinto a fare questo lavoro è insito nella natura di Crucoli: una piccola realtà di tremila abitanti, dove la vita sembra veramente essersi fermata a cinquant'anni fa, dove la modernità sembra non essere mai arrivata, dove le uniche attività per trascorrere la giornata sono andare nell'unico supermercato, al bar a giocare a carte, ma soprattutto stare in casa, ognuno a casa sua, trascurando sempre di più la vita di gruppo, la socialità, lo stare insieme per e con la collettività. Essendo un paesino così piccolo, quello che mi rattrista di più è che ci si dimentichi delle tradizioni che lo hanno caratterizzato, e le *frazze* fanno parte di questo triste destino. Così, facendo ricerca di campo, mi sono resa conto che ci sono paesi che ancora oggi mantengono viva questa tradizione, seppure in maniera ridotta, e che comunque conservano numerosi documenti di ciò che riguarda il loro passato. Invece a Crucoli, dove a detta di molti intervistati le *frazze* erano un avvenimento abbastanza importante e articolato, non esiste alcun resoconto scritto che testimoni questa tradizione, quando invece era molto viva e attiva. Inoltre parecchie persone non sanno nemmeno cosa siano le *frazze*, ciò evidenzia che la tradizione non è stata continuata, c'è tuttora un grande distacco generazionale tra chi le ha viste e chi non sa nemmeno cosa siano: è questo uno dei tanti motivi che ne hanno determinato la scomparsa. Questa è una constatazione che ci deve far riflettere, perché è proprio così che si impedisce ad un paese di andare avanti e si spinge una comunità ad individualizzarsi sempre più. Sono le tradizioni che rendono unita la comunità, sono le tradizioni che aggregano, e di conseguenza anche il ricordo e la conservazione di queste sono fonte di coesione sociale. "Una comunità senza memoria vive confusa il proprio presente, ma ancor più confusamente riesce a prospettare il proprio futuro" (Gambera

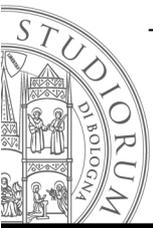


2005 : 19). Un'osservazione che mi ha molto colpita, intervistando numerose persone del paese, è che tutti inizialmente sembravano non voler parlare, quasi come se fosse inutile raccontare di un avvenimento che non esiste più da cinquant'anni; in realtà tutti avevano ed hanno una gran voglia di narrare del passato e delle tradizioni scomparse. Forse oggi con la frenesia della vita contemporanea non si ha più il tempo di parlare, di raccontare, così come si faceva una volta; il gesto del raccontare manteneva vivo il ricordo degli eventi. Così come accade nella cultura orale, "la complicità che univa e che ancora unisce narratore e ascoltatore in una società a tradizione orale è indispensabile alla costituzione e alla conservazione di un sapere, di un'esperienza collettiva che garantisce all'individuo un'appartenenza" (Beltrame 1997: 201).

Il teatro, un tempo, e soprattutto nelle piccole comunità, svolgeva il ruolo di collante sociale, tramite la rappresentazione dei testi e delle storie locali, il popolo comunicava il suo pensiero e rivendicava la sua dignità. Ogni volta che si rappresentava un testo, si raccontavano storie legate al vissuto di qualcuno, quindi il teatro diventava memoria autentica del popolo. Non c'è più il tempo di ricordare nella vita quotidiana, ecco perché bisognerebbe salvaguardare quei pochi momenti di incontro e di ricordo che sono le tradizioni e le loro celebrazioni. Il problema, a parer mio, nasce dal fatto che spesso si confonde il concetto e il significato di *fiesta* a tal punto che è andata perduta l'intensità e il consenso che la festa aveva un tempo.

"Le ultime generazioni, figlie della scrittura ma anche di inedite forme di oralità di ritorno che si vanno rapidamente diffondendo e trasformando attraverso mezzi quali il telefono, la televisione, i sistemi telematici, rappresentano l'esito di un lungo percorso che ha visto l'uomo alla ricerca di nuovi modelli culturali e di sviluppo, di stili di vita differenti. Un individuo che, come abbiamo già visto, orfano di gesti e di parole non più appresi, nella misura in cui maggiormente esplora le risorse connesse alla società complessa, post-moderna, sempre più evidente avverte il lutto connesso alla perdita della vecchia *rusticitas*, ai tempi e agli spazi della tradizione" (Castelli - Grimaldi 1997: 9-10).

Lo scopo di questa ricerca non è fare un resoconto esaustivo di tutto ciò che accadeva a Crucoli durante la celebrazione del Carnevale, impresa assai difficile dal momento che non



ci sono documenti scritti e quindi bisogna affidarsi ai racconti orali delle persone intervistate, spesso non fedeli alla realtà, perché modificati dal tempo e dalla memoria: ognuno infatti racconta il proprio vissuto personale, dando una testimonianza soggettiva e non oggettiva. Il mio intento è quello di delineare l'organizzazione e lo svolgimento delle *frazze*, cercando di ricostruirne la durata e le ripercussioni sulla comunità. Inoltre l'obiettivo di questa ricerca è dimostrare ancora una volta come il teatro, messo a disposizione di alcuni eventi, diventi un mezzo forte di liberazione e di contestazione.

Per avvicinarmi al concetto di teatro come mezzo di liberazione sociale mi pare utile parlare delle *frazze* utilizzando la definizione di *dramma sociale*<sup>2</sup>, così come lo intendeva Turner. Ancora una volta ritorniamo a dire che il teatro e la vita si confondono, o si compensano a vicenda, e così, citando Turner che

“analizza il rituale e, studiandone la funzione politica, individua quanto questo sia un elemento di integrazione sociale, così viene dimostrato quanto certi rituali rappresentino i momenti di unità e di continuità di società individualiste e senza forte coesione organizzativa e politica. Il rituale rafforza i valori comuni superando le conflittualità, le lotte e gli scontri intestini alla comunità” (Turner 1982: 11).

Un altro proposito di questo lavoro è dare un contributo per la conservazione e il ricordo della tradizioni. Questo studio vuole solo essere un inizio di qualcosa: un incentivo affinché un giorno a qualcuno venga la voglia di rimettersi a scrivere delle *frazze*, che non servano solo a deridere ma che attraverso la satira e il riso servano come fonte di insegnamento. Così come avviene con il teatro di narrazione, che si basa anche sul racconto di storie legate alla tradizione popolare, il teatro diventa luogo dove narrare e quindi ricordare fatti e personaggi, ma anche mezzo di denuncia e - se vogliamo - di riscatto sociale. E ancora usando le parole Turner

<sup>2</sup> Turner individua la centralità e l'importanza processuale dei conflitti (sociali e culturali) tra persone e gruppi appartenenti a un insieme sociale governato dagli stessi principi. Conflitti che possono portare a cambiamenti radicali e a trasformazioni, oppure a rafforzamenti dello *status* precedente, ma che comunque esprimono zone di malessere, sintomi di inadattamento e bisogni di modificazione. Questi conflitti sono definiti da Turner “drammi sociali”: in essi c'è l'origine della trasformazione, e da essi nascono anche le opere d'arte tra cui il teatro. Il dramma sociale viene individuato come luogo della maggiore creatività, dove il nuovo si manifesta ma non sempre si afferma. (Turner 1982 : 10).



“il teatro parte del sociale, prende da esso (nelle persone che lo fanno, nelle idee che esprimono, nel linguaggio che usano) e alla fine si scontra nuovamente con il sociale da cui è stato prodotto [...] contiene al suo interno i germi di una critica fondamentale di tutte le strutture sociali conosciute finora. Il lavoro del teatro si gioca in un processo che viene poi contenuto nell'opera, che esprime le persone che lo agiscono, che parla di loro e, nello stesso tempo, di un tema, di un riferimento o di un testo. Agisce sui livelli intimi della persona-attore e le chiede una capacità critica nei confronti del suo agire in relazione alla sua consapevolezza sociale. Il processo che conduce all'opera muove da quella zona di margine in cui si crea, dove ci si spoglia dell'io per vestirsi del sé, dove si lascia l'individuo e s'incontra il soggetto” (Turner 1982: 20).

Quindi la ritualità della festa è espressa attraverso il teatro come mezzo per ri-attualizzare gli eventi, così come sosteneva Rousseau:

“La radicale rivendicazione d'un concetto di 'spettacolo' inteso in chiave antropologica avanzata da Rousseau; non si tratta di comporre artisticamente 'favole' tratte da qualche immaginario, ma di far rivivere 'memorie' storiche (se non 'nazionali') familiari. Non si tratta di organizzare interpretazioni di attori 'saltimbanchi', ma di impegnare nell'ambito d'un serissimo gioco rievocativo intere generazioni di membri d'una autentica famiglia, quasi trasformandoli in 'sacerdoti' d'un austero rito inteso a perpetuare vita e *virtutes* dei nuovi eroi borghesi. Si tratta di prospettare un 'gioco' festivo tale da escludere a priori palcoscenico, attori e pubblico: per culminare, anziché in rappresentazione, in ri-attualizzazione ritualmente periodica di vicenda-chiave per la coesione etica d'una piccola comunità” (Tessari 2004 : 151).

Penso che sia questa la direzione in cui poter incanalare il discorso sulle *frazze*.



### *Noi siamo quello che ricordiamo*

Sono le tradizioni che rendono unita una comunità e ne determinano la sua identità; una comunità senza tradizioni è priva di identità e lo stesso vale per gli individui che la abitano. Leggendo le paradigmatiche parole *noi siamo quello che ricordiamo*, di Walter J. Ong in *Oralità e scrittura*, immediatamente, mi è venuto in mente il mio paese: Crucoli, questa piccola realtà dove ci si aspetta che tutta la comunità sia legata alle sue tradizioni e invece le trascura, contribuendo ad un impoverimento della sua stessa eredità storico-culturale. Così come non esiste una storia precisa su Crucoli, non esiste nemmeno una raccolta dettagliata delle sue tradizioni (se non quelle culinarie); un paese senza storia è un paese che non parla, un paese quasi invisibile che per questo rimarrà sempre nella sua condizione, senza prospettiva di sviluppo, perché se non si è capaci di valorizzarsi da soli non ci si può aspettare che lo facciano gli altri. Questa invettiva - che può sembrare politica - scaturisce dalla rabbia di vivere in un paese che avrebbe tanto da dire, ma che fatica a trovare le parole, o forse non le vuole trovare, per farlo: un paese che se continuerà così sparirà definitivamente, sia fisicamente, a causa del fenomeno dell'erosione costiera, flagello dei paesi della costa jonica, che culturalmente.

L'esempio delle *frazze* è solo una delle tante tradizioni che probabilmente sono andate perdute: non solo perché non si fanno più, ma soprattutto perché non se ne parla, con il risultato che molte persone e in particolare i giovani non sanno nemmeno cosa siano; questa è una grave mancanza perché è una realtà che è esistita, sia a Crucoli che in molti altri paesi, i quali però ne hanno saputo cogliere il valore e le hanno inserite all'interno dei loro usi e costumi. Nonostante non abbia trovato molte informazioni su come si svolgevano le *frazze* a Crucoli ho deciso di continuare ugualmente il mio lavoro, perché attraverso le testimonianze raccolte sono emerse diverse motivazioni che hanno portato a non rappresentarle. Tra i motivi generali c'è da dire che

“il mito e il rito carnevalesco in Calabria non hanno trovato il meritato approfondimento. Non esiste, infatti, a dispetto di tanti studi e interessi, una indagine microstorica su un Carnevale calabrese né uno studio 'unitario' sui molteplici e diversi aspetti dei Carnevali della Calabria. Probabilmente questa difficoltà è legata, non soltanto alle scelte culturali



dei singoli osservatori, ma anche ai seguenti motivi:

1 - Il Carnevale era ormai frammentato e disgregato nel momento in cui si è affermata in Calabria un'attenta prospettiva storico-antropologica (cosa che invece non è avvenuta per le feste e i riti religiosi che, pure diversi del passato, restano elementi costitutivi della vita e della cultura delle popolazioni);

2 - Non è semplice ricostruire un Carnevale calabrese in assenza di attendibili fonti. Il discorso sul Carnevale più di una volta non può che partire dalla scheggia della memoria di anziani protagonisti, che vengono a mancare. E dalle testimonianze degli anziani non sempre si riesce a cogliere lo spirito e il polimorfismo del Carnevale;

3 - Una 'microanalisi' di un rito che si presentava con una molteplicità di funzioni, e con modalità e significati diversi da paese a paese, non appare semplice anche perché rinvia a un insieme di motivi, valori, testi presenti in altri paesi della Calabria;

4 - Le 'mille Calabrie', diverse per rapporti produttivi e sociali, per economia e alimentazione, per lingua e per tradizioni culturali non facilitano un discorso unitario e compatto sul Carnevale. I 'mille Carnevali', uguali e diversi, presenti nella società calabrese tradizionale confermano quanto sia angusta, parziale, inventata l'idea di 'calabresità' a cui si attaccano numerosi studiosi;" (Gallo 1992 : 18).

Andando nello specifico, innanzitutto c'è da dire che chi componeva le *frazze* era spesso una persona analfabeta, quindi non scriveva con una competenza letteraria, ma - come si suol dire - perché aveva "talento"<sup>3</sup>, cioè era particolarmente portato a scrivere; in realtà chi componeva voleva far divertire ma soprattutto esprimere la propria denuncia contro il potere e la società, senza alcuna pretesa letteraria. Da ciò deriva anche il disinteresse delle persone colte verso le *frazze*, che venivano considerate solo un mero divertimento e passatempo in mancanza d'altro; quindi, partendo dal presupposto che le *frazze* erano composizioni di gente 'ignorante', questo fenomeno non venne considerato di molto valore, almeno fino a qualche tempo fa, quando si è messo un luce il vero significato di riscatto sociale di questi testi. Come è emerso dalle pagine di alcuni libri di studiosi, tra cui Pietro Vincenzo Gallo e Vito Teti, che si sono dedicati a questo argomento,

<sup>3</sup> Con l'espressione *avere talento* si indicano quelle persone che, pur non avendo studiato, riuscivano a scrivere testi che poi venivano rappresentati con le farse.



“non è possibile ridurre il Carnevale a momento ‘autonomo’ e ‘oppositivo’ dei ceti popolari che si basavano sulla tradizione orale. La scrittura, come è stato ampiamente dimostrato, non è stata estranea all’elaborazione popolare, e ciò che è diventato in un determinato periodo popolare e orale può avere avuto un’origine colta e scritta. D’altra parte non è possibile nemmeno identificare scrittura con cultura alta, e oralità con cultura popolare. All’oralità hanno fatto riferimento gli autori colti e la scrittura è stato punto di riferimento di autori popolari. Questi processi di ascesa-discesa-ascensione, il passaggio dall’oralità alla scrittura e dalla scrittura all’oralità, il trasferimento di motivi popolari in una elaborazione colta poi ripresa e utilizzata anche in contesti popolari, ci rivelano la complessità, la dinamicità, la mobilità di quella che è stata definita cultura folklorica. Non è possibile leggere le vicende dei ceti popolari di una comunità separate dalle vicende dei ceti dominanti, interni ed esterni, e dei ceti popolari e dominanti di altre zone a volte lontane. Nelle società tradizionali i testi orali si diffondevano in maniera più rapida di quanto possiamo immaginare dall’alto in basso e viceversa, e in aree geografiche lontanissime. Si spiega in parte così la somiglianza e la diversità della cultura popolare in diverse aree dell’Europa preindustriale. Il Carnevale da questo punto di vista non può essere ridotto a luogo della protesta popolare, ma se mai a luogo d’incontro, certo non sgombero di conflittualità, di ceti sociali diversi, portatori di valori identici e differenti. In molte località della Calabria i testi carnevaleschi ci pongono di fronte a un Carnevale come rito dell’intera comunità o come rito di ceti sociali e culturali diversi. La satira era diretta a categorie sociali, ma anche agli ‘altri’, ai forestieri, agli abitanti di un paese vicino, pure di un’altra zona del paese, era, spesse volte, autoironia, ironia contro membri del proprio gruppo” (Gallo 1992: 22-23).

Un altro motivo che ha contribuito alla dispersione delle *frazze* è riscontrabile nel fatto che molti padri di famiglia, che erano anche *farzari*, non volevano che i figli e nipoti si immischiassero in questo tipo di cose, giudicate pericolose; infatti, quando gli autori delle farse venivano scoperti, molte volte erano arrestati o addirittura costretti a lasciare il paese. Questa paura divenne sempre più reale con la censura che iniziava ad esercitare il suo potere e in particolare con l’insediarsi della Questura nel paese. Così i padri non tramandarono ai figli questa usanza, ed essendo le farse legate alla tradizione orale, molte andarono perdute, e ciò che ne rimane lo si deve ai racconti di alcune persone che oggi



sono anziani ma all'epoca erano bambini. A questo stato di cose contribuì il problema dell'emigrazione che caratterizzò gli anni cinquanta: la Calabria è stata tra le regioni con il più alto numero di emigranti, insieme a Puglia e Sicilia.

“Il grande esodo degli anni Cinquanta segnava, accompagnava, scandiva la fine di un universo compatto, omogeneo, solido. L'erosione dell'antico mondo non ha significato, certo, improvvisa scomparsa di miti, riti, valori, testi letterari, oggetti di quel mondo. In quel periodo, però, la cultura e la mentalità tradizionali subivano un'inarrestabile declino o una profonda trasformazione. Negli anni Cinquanta il Carnevale rivelava cedimenti definitivi, si presentava già sgretolato in forma disgregata, si configurava come segno ed esito dell'erosione radicale dell'antica ritualità e simbologia contadina. In molti paesi, in coincidenza con la partenza dei principali portatori, creatori, organizzatori della ritualità carnevalesca, i 'farsari', i 'mascherati', gli autori di testi popolari, i suonatori, ma anche in coincidenza con mutate condizioni economiche, alimentari, sociali dei diversi ceti, il Carnevale veniva abbandonato, non trovava una diversa ragione di essere, diversamente da quanto avveniva per le feste religiose, che da feste del mondo agropastorale si andavano trasformando in riti dell'emigrazione, in feste degli emigrati e dei loro familiari rimasti, cominciavano a diventare 'feste degli emigrati'. Soltanto alla fine degli anni Sessanta, all'interno di un complesso e ambiguo fenomeno di riscoperta delle culture popolari, quando queste erano ormai scomparse, il Carnevale sarebbe stato ripreso e riproposto da nuovi soggetti che spesso non avevano più un rapporto di continuità con la tradizione dei padri” (Gallo 1992: 14).

A tutto ciò si unisce il fatto che, mentre prima il teatro era l'unica fonte d'intrattenimento, con il passare del tempo e la diffusione di nuovi modi di comunicazione (come la televisione), l'usanza di rappresentare le farse si affievolì e con essa si perse anche il vero significato di “*fare e frazze*”; si passò così dalla scrittura e rappresentazione di testi teatrali veri e propri alla scrittura delle poesie, dove non c'era più la denuncia ma la trattazione di argomenti che mettevano in luce i problemi del paese e in generale del sud. Forse è anche per questo che il mio paese è così ricco di poeti locali, a molti sconosciuti, come Felice Fortunato ed Emanuele Di Bartolo, che con le loro poesie hanno affrontato i problemi legati alla loro terra, come appunto il problema dell'emigrazione, la mancanza di lavoro, lo sfruttamento da parte



dei padroni, il grande problema della fame; come alcune persone mi raccontavano, nel momento in cui era diventato troppo difficile mettere in scena le farse, a causa della censura, molti *farzari* si rifugiarono nella scrittura delle poesie, che permetteva loro di esprimere comunque il loro dissenso nei confronti della società. Andando più a fondo assistiamo quindi ad una vera e propria trasformazione: dalla rappresentazione delle farse in piazza alla scrittura di poesie, dall'oralità alla scrittura; proprio questo passaggio determina l'inizio della fine della tradizione delle farse. Usando le opinioni di Ong:

“la parola parlata, evento sonoro, è agonistica ed enfatica, frutto di una situazione concreta, dell'interagire immediato tra esseri umani. Essa è quella che conta, è la parola-azione che muta il mondo. Al suo confronto, l'altra potrà solo significare. Parola-azione contro parola-ricordo, dunque, evento contro situazione, mutamento contro stasi, memoria contro dimenticanza” (Ong 1986: 7).

Se con la rappresentazione nei luoghi aperti il messaggio che si voleva dare veniva portato direttamente al destinatario, quasi imposto, con tanto di personaggi che si rifacevano a persone reali, con la scrittura delle poesie questo non accade più. Lasciando la piazza, il fenomeno delle farse si è trasformato in poesia, che esprimeva con la sua liricità e profondità, il malessere individuale; non tutti però sono in grado di coglierla e capirne il significato. Mentre le farse parlavano a tutti, la poesia parla al singolo individuo; dal momento che le rappresentazioni erano un momento di sollecitazione popolare, con la poesia svanisce il sogno della collettività di attuare il proprio riscatto sociale. Questo perché

“la letteratura orale è prima di tutto l'espressione globale di un gruppo sociale, di una comunità; modella la visione comune del gruppo assicurando, al medesimo tempo, l'assimilazione e la diffusione dei valori comunitari e consentendo inoltre agli individui di forgiare la propria identità culturale e di riassorbire i conflitti e le tensioni che li attraversano” (Chadli 1996: 8).

“Affermare che moltissimi cambiamenti della psiche e della cultura hanno a che vedere con il passaggio dall'oralità alla scrittura non significa ritenere che quest'ultima (e/o dopo



di lei) la stampa sia l'unica causa di tutti i cambiamenti. Non è questione di riduzionismo, ma di messa in rapporto: il passaggio dall'oralità alla scrittura è profondamente collegato con un maggior numero di mutamenti psichici e sociali di quanto non si sia finora notato. Gli sviluppi della produzione alimentare, del commercio, dell'organizzazione politica, delle istituzioni religiose, della pratica tecnologica ed educativa, dei mezzi di trasporto, dell'organizzazione familiare e di altri settori della vita umana, giocano tutti un proprio ruolo distinto. Ma la maggior parte di questi cambiamenti, o forse tutti, sono stati essi stessi influenzati, spesso profondamente, dal passaggio dall'oralità alla scrittura e oltre, e molti a loro volta hanno influenzato tale passaggio" (Ong 1986: 241).

Le farse possono essere molto utili alla ricostruzione della storia di Crucoli, che come dicono alcuni è ancora misteriosa. In ogni caso le tradizioni diventano patrimonio di chi le conosce, ne parla, ma soprattutto le conserva.

"Tutte le società hanno almeno 'una memoria' di se stesse o delle altre. Avere una memoria significa possedere una visione del proprio passato. Le rappresentazioni del passato possono essere parte delle narrazioni che 'spiegano' perché una società, una cultura ecc. è quello che è nel presente. Ma ciò che si è nel presente implica necessariamente, ancorché spesso implicitamente, un discorso su ciò che non si è, tanto riguardo a ciò che saremmo potuti essere, quanto rispetto a ciò che sono altre società, altre culture, altri gruppo, ecc. Nel processo di costruzione dell'identità, la memoria - sia che essa si costituisca in forma di discorso mitico, sia che si organizzi in forma di discorso storiografico - ha sempre e comunque lo stesso significato e la stessa funzione: offrire una rappresentazione dotata di senso del proprio presente" (Fabietti - Matera 1999: 10-13).

Sono venuta a conoscenza di queste rappresentazioni attraverso la lettura degli usi e dei costumi di Carnevale in altri paesi calabresi, così mi sono chiesta se anche nel mio paese ci fosse mai stata questa tradizione. Le mie ricerche hanno avuto un esito fortunato: un vecchio documento in cui si parla del Carnevale a Crucoli: si tratta di un "quadernino da cento lire"<sup>4</sup>, di proprietà di Cataldo Foresta e appartenuto al padre, Francesco Foresta,

<sup>4</sup> Chiamati da 'cento lire' perché all'epoca costavano cento lire; questi quaderni erano usati dai *farzari* per comporre le *frazze*.



conosciuto come *farzaro* e Capitano delle *frazze* di Crucoli.

La farsa che ho inserito all'interno della mia ricerca<sup>5</sup> è un esempio di farsa dove Carnevale e gli altri personaggi subiscono un processo di personificazione. Ritornano i personaggi ricorrenti quali il Capitano, capo dei *farzari* e primo a parlare, poi ci sono il Carabiniere, gli Avvocati, il Monaco, che processeranno Carnevale e la moglie Quaresima che piangerà la sua morte. In questa farsa non c'è una storia unica e, almeno all'apparenza, sembra un susseguirsi di testimonianze di donne e uomini che raccontano ognuno la propria vicenda legata alla guerra; chi è costretto a lasciar partire il proprio uomo ed esprime il suo dolore, chi è rimasta vedova, chi nell'attesa non è riuscita a mantenersi fedele ed è considerata una 'vastasa' (donna di strada) e chi ha paura di rimanere 'assumunnuassulata' (zitella). Ma oltre alle pene d'amore ci sono anche i desideri e le attese del popolo che si chiede quando arriveranno giorni migliori: "passano gli anni come passa il vento, ma quando viene il giorno consolante?"<sup>6</sup>. All'interno della farsa ci sono anche continui riferimenti a Dante e all'Inferno, si parla di invidia e di superbia come grandi mali, si cita la nona bolgia dove sono puniti i seminatori di discordia. A rimarcare ancora di più l'ispirazione dantesca è la figura di Giuda che compare alla fine, una sorta di Caronte che traghetta Carnevale negli inferi dopo esser stato processato, condannato e ucciso. La farsa si conclude con il pianto di Quaresima, la moglie di Carnevale, che disperata per la perdita del marito avverte il resto del popolo a sapersi meglio comportare. La farsa è formata da varie strofe, precedute da una numerazione in ordine crescente: questo era un metodo che veniva utilizzato per facilitare la memorizzazione e l'entrata dei personaggi; di fianco ai personaggi, invece, si trovano altri numeri che indicano tutte le entrate dei personaggi, anche questi in ordine crescente (espediente che non veniva sempre usato, infatti alcune entrate non sono contrassegnate da nessun numero). Alla fine del testo viene elencato il guadagno della rappresentazione, rigorosamente fatto di cibo, vino e qualche moneta, ancora una volta a rimarcare come il Carnevale era la festa del cibo, dove il riscatto più grande era rappresentato dal potersi finalmente, almeno per un giorno, riempire la pancia di cibi prelibati.

"L'identità è una questione concernente la memoria e il ricordo: proprio come un

<sup>5</sup> Cfr. Tonia Mingrone, *Noi siamo quello che ricordiamo – Le frazze di Crucoli: il teatro, il rito, il riscatto sociale*, Università di Bologna, inedita, 2011

<sup>6</sup> La frase riportata è presente nel testo in forma dialettale; qui è stata riproposta e riformulata in italiano.



individuo può sviluppare un'identità personale e mantenerla attraverso lo scorrere dei giorni e degli anni solo in virtù della sua memoria, così anche un gruppo è in grado di riprodurre la sua identità di gruppo solo mediante la memoria. La memoria culturale circola attraverso le forme del ricordo, le quali originariamente sono un fatto concernente le feste e la celebrazione rituale. Fintantoché i riti assicurano la circolazione del sapere garante dell'identità all'interno del gruppo, il processo della trasmissione si compie sotto forma di ripetizione. È nella natura del rito il riprodurre con meno variazioni possibile un ordine prestabilito: in tal modo ogni esecuzione del rito ricalca le esecuzioni precedenti, dando luogo alla concezione, tipica della società prive di scrittura, di un tempo che ritorna su se stesso" (Assman 1997: 61).

Il fatto stesso che le farse non si siano più rappresentate, e di conseguenza non se ne sia più parlato, ha contribuito a creare uno stacco generazionale tra coloro che le hanno viste e coloro che non sanno niente al riguardo. La tradizione delle farse era strettamente legata alla loro rappresentazione, e attualmente la loro paternità è attribuita a quei paesi che le hanno rappresentate per più tempo; un esempio può essere quello della tradizione dei *farsari* di San Nicola da Crissa in provincia di Vibo Valentia, su cui Vito Teti ha realizzato un importante documentario che attesta che nel 1979 le farse venivano ancora rappresentate con le stesse modalità di una volta. Quindi, ricollegandoci alle parole di Assman sulla memoria culturale, è la ripetizione del rituale che mantiene viva una tradizione, e con essa l'identità del gruppo. Altri esempi che attestano la presenza di questa tradizione sono costituiti dai libri e dalle tesi di laurea di studiosi che hanno parlato delle farse di Carnevale nei rispettivi paesi di origine. Attraverso la memoria gli individui stabiliscono un legame tra passato e presente:

"il rapporto tra il passato e il presente, qualunque sia la forma che assume, è a sua volta importante perché è un'ingrediente basilare dell'identità. Si può affermare il proprio presente (di individuo oppure di collettività) attraverso la continuità con il passato, quindi nel rispetto della tradizione, spingendosi fino all'esaltazione, alla celebrazione e alla commemorazione del passato, oppure attraverso una rottura radicale con esso, quindi accogliendo l'innovazione, spingendosi fino alla cancellazione, all'oblio, al divieto del ricordo; l'identità, come abbiamo visto, ha origine da processi di selezione e rimozione



della storia; quindi si perpetua, riproducendo o riformulando se stessa, per via di meccanismi che si possono individuare a partire dalle rappresentazioni culturali tramandate (la memoria collettiva) che entrano in rapporto dialettico con la realtà. Si può, quindi, definire con maggiore precisione la memoria come la sede dei processi di selezione, rimozione, interpretazione, elaborazione dei lasciti del passato” (Fabietti – Matera 1999: 17).

Come abbiamo già detto in precedenza, il fenomeno delle farse era diffuso in tutta l’area del Mezzogiorno in diverse forme; l’importanza di documentare questi avvenimenti sta nel fatto che spesso la mancanza di tradizioni non è dovuta alla loro reale assenza ma alla mancanza di interesse delle persone e delle istituzioni verso questa tipologia di eventi. Il patrimonio culturale di un luogo non si crea da solo, ma va ricercato, custodito e conservato.

***“E frazze”: farsa e riscatto sociale. I rappresentanti del potere venivano bastonati***

Anni addietro, dire *Carnevale*, per molte comunità calabresi, significava dire *frazza* o *frassa*.

“Il comune denominatore di ‘carnevalesche’ è inteso all’occasione della rappresentazione e perciò vi convergono sia le farse classiche, caratterizzate da Carnevale e Quaresima e dal loro codificato corteo, sia quelle costruite su personaggi diversi, reattivi istituzionalizzati, le une e le altre, di tutte le tensioni accumulate, di tutte le compressioni sociali, politiche e morali e orgiasticamente celebrati, in una tacita congiura di tolleranza e di permissività. Le farse s’inserivano in tutto un contesto drammatico, nel senso originario di azione, quale era il carnevale con le sue maschere, i suoi diavoli, i cortei buffoneschi, i funerali le sceneggiate, le parate in una corale coincidenza di recita e vita. Ne erano elementi caratterizzanti il mascheramento grottesco degli attori, un linguaggio corposo allusivo, licenzioso, ovviamente dirompente in una cultura compressa e intransigente, la carica buffonesca della recitazione l’assunzione dei ruoli femminili da parte dei maschi, l’aggressione satirica tanto più corrosiva in quanto risolta nel grottesco, un non raro intervento della musica di canti e controcanti, frequenti elementi di bilinguismo e non rari di plurilinguismo atti a



caratterizzare in un senso o nell'altro i personaggi, fino alla seriosità del latino. Essa veniva rappresentata in piazza e godeva della partecipazione di tutto il paese” (Sapia 2000: 182).

La farsa costituiva un momento importante per il popolo, in quanto esso poteva, finalmente, far sentire la propria voce attraverso i suoi personaggi e le sue maschere tipiche. La *frazza* rispettava un copione non scritto, tramandato oralmente ed affidato ad attori di strada che dovevano anche sostenere le parti femminili. Muovendosi di rione in rione, i protagonisti della *frazza* recitavano le scenette e concludevano le esibizioni accettando in premio qualche buon bicchiere di vino.

Il genere a cui si rifà la *frazza* è il contrasto, come primo germe del quale poi si svolse il dramma. A tal proposito Apollo Lumini nel suo libro *Le farse di Carnevale in Calabria e Sicilia* scrive:

“più stretta relazione col contrasto mi pare abbiano le farse siciliane e calabresi, le quali, salvo qualche scempia buffonata o qualche breve scena, non sono mai improvvisate, ma scritte; le farse sono scritte in versi, e *cantate*: che i volghi non concepiscono poesia senza canto. Prive d'intreccio, o sono satira personale, ed in ciò si avvicinano ad alcune commedie dell'arte, o veri e propri *contrasti drammatizzati*” (Lumini 1980: 42-45).

Le farse più caratteristiche, e di indubbia validità storica e letteraria, in Calabria, sono quelle che hanno per protagonisti Carnevale e Quaresima. Carnevale si presenta al pubblico ben pasciuto, con cilindro e frac, lacerato e sudicio; Quaresima vestita di nero, segaligna, brutta e vecchia. Il primo mangia fino a strozzarsi, la seconda rimane digiuna. Sulla scena sono marito e moglie e se ne dicono di tutti i colori. La farsa era un momento molto atteso da chi voleva cogliere l'occasione per mettere a nudo abitudini e difetti della gente comune, ma la farsa poteva anche essere utilizzata come riscatto sociale, fornendo al povero una rivincita contro il ricco, al servo contro il padrone, al soldato contro il capitano. Tutte le persone che rappresentavano il potere inevitabilmente venivano bastonate. Non si salvavano dai duri colpi caricaturali neanche preti, medici, farmacisti, avvocati, che rappresentavano la cultura ufficiale e conducevano un'esistenza carente di contenuti altruistici. L'obiettivo era quello di



colpire un ambiente moralistico improvvisando discorsi su pulpiti fittizi, ribalte e tavolati su cui salivano le maschere abilitate a parlare.

Il Carnevale segna la fine dell'inverno, che è un periodo di fame e di ristrettezze, per lasciare il posto alla primavera in cui l'umanità si risveglia per dedicarsi a quelle attività produttive che portano ricchezza in tutte le case. In pratica è come se la comunità giocasse alla morte in un rituale che conduce alla via della liberazione. Morte che arriva per eccessi alimentari a base di salsicce, *soppressate*<sup>7</sup> e *frittole*<sup>8</sup> facendo riemergere nella mente del popolo antichi sogni di abbondanza. In un tempo in cui ci si cibava con alimenti di fortuna (erbe selvatiche mal condite) e l'approccio con la carne avveniva solo in qualche festa comandata, il 'fantoccio Carnevale' - con tutto il ben di Dio che ha intorno - non può non rappresentare le aspirazioni di un popolo logorato dalla miseria;

“anche attraverso il cibo, la possibilità tendenzialmente inesauribile di ingurgitarne quantità spropositate, si sperimenta anche in questo caso a livello fantasmatico – il possibile superamento del limite della sazietà. Se nella realtà il corpo incontra tale limite della sazietà e gli altri condizionamenti biologici - di troppo cibo si può morire, nello spazio carnevalesco il corpo può essere immaginato fonte inesauribile di un piacere continuamente rinnovantesi. La gola e il ventre sono in questo valori metonimici per indicare l'intero corpo che – anche sul piano alimentare – non conosce limiti, perché li ha tutti trascesi” (Satriani, *Il corpo e il limite* in Castelli – Grimaldi 1997: 41).

Singolare è il pianto di “Coraisima<sup>9</sup>” che, vestita a lutto, piange il venerato sposo strappandosi i capelli e lanciando urla strazianti. Dopo la morte del marito, ella digiunerà per quaranta giorni fino al lunedì di Pasqua.

“Vera e propria *mimesis*, il teatro del pianto si attiva dunque secondo un suo specifico

<sup>7</sup> La soppressata calabrese è uno dei più famosi salumi calabresi. Viene fatta con carne di suino locale cresciuto con una alimentazione sana. La carne viene poi messa a stagionare in budello naturale per (almeno) due mesi e affumicata. Viene prodotta in due varianti: dolce e piccante.

<sup>8</sup> Le frittole sono un piatto tipico della gastronomia calabrese e in particolare del Carnevale; viene preparato con le parti meno nobili del maiale, come cotenna, zampe, orecchie, ossa, ed ha chiare radici nella cultura povera contadina, che appunto eliminava ogni spreco.

<sup>9</sup> Quaresima.



linguaggio: un codice stratificato, che concerne nello stesso tempo il piano della psiche e quello del corpo, dell'individuale e del sociale, del codificato e dell'istintuale. Reiterata e variabile, in tutte le sue diverse scansioni formali e temporali, la lamentazione si attiva grazie alla sinergia del gesto, della parola, del canto, che rendono esprimibile l'ineffabile della condizione di 'crisi di presenza'" (De Martino 1983: XLII).

Quando parliamo di farse calabresi parliamo di teatro anonimo, non perché si sia smarrito il nome dell'autore (al contrario, in ogni paese o città della Calabria c'è sempre un informatore pronto a parlarci di un'altra persona, chiamandola per nome o soprannome, indicandola come uomo di penna e quindi capace di creare dialoghi e monologhi per ogni occasione), ma perché è spesso il risultato di molteplici creazioni individuali. Esistono paesi in cui la stessa farsa viene ripetuta per anni, ma ogni volta con le opportune modifiche, in quanto il fine principale è quello di fare 'satira' su un fatto realmente accaduto. Ciò comporta una serie di interventi e manipolazioni su una struttura già consolidata e (cosa più importante) condivisa da tutta la comunità. Col cambiare, quindi, degli avvenimenti, mutano ruoli e personaggi e tutto ciò comporta, inevitabilmente, la creazione di un'opera nuova. La 'satira' a volte era molto forte ed altrettanto esplicita, per cui succedeva spesso che la persona chiamata in causa abbandonasse la piazza, nascondendosi il viso dalla vergogna. Nella farsa poteva succedere di tutto: travestimenti, beffe, equivoci, inganni, bastonature. In essa tutto era permesso, perché l'obiettivo era soltanto uno: provocare nel pubblico una sincera e schietta risata. Nella cultura popolare calabrese il Carnevale viene rappresentato come un fantoccio, subisce cioè un processo di personificazione. Una struttura consolidata e condivisa dalle comunità calabresi della vicenda del personaggio "Carnevale", tenendo ovviamente conto che esistono decine di varianti, è la seguente: Carnevale consuma un enorme pasto; in seguito appare sofferente per aver mangiato troppo; un parente (in alcune località è Pulcinella, maschera napoletana presa in prestito dalla commedia dell'arte) ne dà notizia al pubblico; si mandano quindi a chiamare i Medici (di solito sono in due, si esprimono in italiano e simbolizzano la cultura ufficiale); Carnevale morente detta il testamento al Notaio e chiede l'assoluzione al Prete; morto Carnevale, Coraisima, la moglie, piange il marito; tutti piangono Carnevale e infine il 'fantoccio' viene bruciato in piazza. Alla morte di Carnevale segue il funerale e lo si accompagna con queste parole:

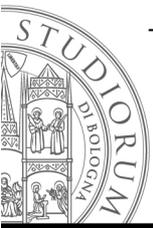


*“E’ mùortu lu nànnu... lu nànnu muriu...  
ppi fin’a natr’annu ‘nun pìpita ‘cchiù...  
Lu nànnu muriu... lassàu li pompi,  
lu jòcu e lu sciàlu... ‘nun vènanu ‘cchiù...!”*  
*“E’ morto il nonno... il nonno è morto...  
fino ad un altro anno non parlerà più...  
Il nonno morì... lasciò il lusso,  
il gioco e lo svago... non tornano più...!”*

Questa nenia, seppur fittizia, dovrà funzionare come espediente culturale per poter superare il momento cruciale in cui viene messa in discussione persino la propria esistenza: con questa nenia funeraria si piange il morto per inneggiare alla vita.

“Come è stato detto, noi consideriamo il lamento funebre innanzi tutto come una determinata tecnica del piangere, cioè come un modello di comportamento che la cultura fonda e la tradizione conserva al fine di ridischiudere i valori che la crisi del cordoglio rischia di compromettere. In quanto particolare tecnica del piangere che riplasma culturalmente lo strazio naturale e storico (lo strazio per cui tutti ‘piangono ad un modo’), il lamento funebre è azione rituale circoscritta da un orizzonte mitico. Sempre in quanto tecnica del piangere il lamento funebre antico concorre, nel quadro della vita religiosa, a mediare determinati risultati culturali; ciò significa che attraverso i modelli mitico- rituali del pianto sono mediamente ridischiusi gli orizzonti formali compromessi della crisi, e cioè l’*ethos* delle memorie e degli affetti, la risoluzione poetica del patire, il pensiero della vita e della morte, e in genere tutto il vario operare sociale di un mondo di vivi che si rialza dalle tombe e che, attingendo forze dalle benefiche memorie di ciò che non è più, prosegue coraggiosamente il suo cammino. [...] La recitazione del lamento è legata a determinati periodi di tempo e a determinate date, si svolge con una mimica e con una melopea tradizionali, costituisce un obbligo religioso il cui mancato assolvimento ha conseguenze nefaste, si manifesta a una certa figura mitica del morto dell’al di là: il che manifesta in modo palese un significato rituale” (De Martino 1983: 55-56, 59).

*‘U nannu* rappresenta una variante della *frazza*, e consiste in una processione goliardica



simile ad un corteo funebre che accompagna le spoglie del *nannu* (il nonno, l'anziano, la cui etimologia potrebbe anche fare pensare all'anno che muore), posto disteso e scoperto su un carro funebre. Dietro il carro si sviluppa un corteo di tipi strambi ed originali, che danno alla coreografia un tocco di trasgressione e di goliardia popolana divertente. Ma trattandosi di rito funerario simbolico è evidente l'intenzione parodistica della vicenda: si piange il morto per inneggiare alla vita.

### *Come si svolgevano le frazze*

Anticamente, dopo cena si organizzava *la frazza*: ci si ritrovava mascherati e armati di *cupacupa*<sup>10</sup>, *organetto*<sup>11</sup> e fiaschi di vino ben nascosti sotto cappe e mantelli, e si andava in giro a portare le serenate nelle case degli amici, suonando e canzonando l'invito ad accogliere "*la frazza*" davanti al portone della famiglia prescelta:

<sup>10</sup> Il tamburo a frizione (*cupi-cupi*, *zucu-zucu*, ecc.) è formato da un risonatore, una membrana e un bastone. Il risonatore è un recipiente cilindrico di latta, terracotta o legno, con la superficie superiore aperta. Su questa apertura viene tesa una membrana di pelle, stoffa o vescica animale, fissata tutto intorno con legatura di spago. Al centro della membrana emerge un lungo bastone di canna, sottile e privo di nodi, fissato all'interno della membrana stessa. L'assemblaggio della canna con la membrana, invisibile dall'esterno, si realizza in vari modi: se la canna è molto sottile è sufficiente una spilla da balia; altrimenti si può legare a croce un listello su una estremità della canna e legare questo dispositivo al pizzo centrale della membrana. Lo strumento viene suonato in piedi o da seduti, sostenendo con una mano il recipiente all'altezza del torace. L'altra mano, previamente bagnata, sfrega la canna che trasmette così la vibrazione alla membrana, anch'essa bagnata. Per poter disporre di una certa autonomia, si usa versare un po' d'acqua direttamente dentro lo strumento, in modo che all'occorrenza, capovolgendo il recipiente, si possa ristabilire il giusto grado di umidità. Il suono, cupo e grottesco dello strumento, ha dato luogo a varie denominazioni tutte di chiaro significato onomatopeico. Il tamburo a frizione viene suonato esclusivamente in determinati occasioni 'cerimoniali' del calendario agricolo invernale, soprattutto Capodanno e Carnevale. In queste occasioni, presso la comunità agro-pastorali gruppi di cantori e suonatori eseguono canti di questua girando per le case del paese e nella campagna, porgendo gli auguri e chiedendo in cambio doni alimentari. Nei giorni precedenti la festa vengono preparati gli strumenti, utilizzando i materiali che si hanno a disposizione (ad esempio, un tovagliolo da cucina può costituire la membrana). Al termine dell'occasione festiva gli strumenti vengono smembrati e i loro componenti tornano a rioccupare le originarie posizioni. Il tamburo a frizione dunque non ha un'effettiva consistenza in quanto oggetto e la sua breve, effimera esistenza ne conferma il carattere rituale. Il suo uso in altri momenti dell'anno non è concepito. Generalmente la pratica dello strumento è associata all'universo femminile: sono spesso le donne infatti, che, inattive in altri contesti musicali, lo costruiscono, lo suonano, cantano accompagnandosi con esso e infine lo disfano (Ricci – Tucci 2001: 11).

<sup>11</sup> La fisarmonica diatonica, comunemente nota come organetto, è uno strumento musicale appartenente alla famiglia degli aerofoni (strumenti il cui suono è generato da un flusso d'aria) di tipo meccanico (l'aria è prodotta da un mantice o soffierto) e provvisto di ance libere. L'organetto è caratterizzato da una tastiera melodica a bottoni, azionata dalla mano destra, estesa per 2 ottave e 1/2, nella quale le note sono ordinate per scale diatoniche (5 toni e 2 semitoni). Ad ogni bottone corrispondono due suoni differenti, secondo che il tasto sia premuto aprendo o chiudendo il mantice (sistema bitonico). Il numero dei tasti della melodia può variare, secondo il tipo di organetto, da 12 a 33, ordinati in una, due o tre file. Lo strumento possiede una seconda tastiera più piccola, azionata dalla mano sinistra, che comprende i bassi e gli accordi (da un minimo di 2 a un massimo di 12, ordinati in due file) necessari per l'accompagnamento ritmico.



*'amu saputu che hai ammazzatu u puorc' rapa a porta ca fa fridd', u cupacupa miu è malato, vò a sazizza e pure a suprissata'*

(abbiamo scoperto che hai ucciso il maiale, apri la porta che fa freddo, il mio cupacupa è malato, vuole la salsiccia e pure la soppressata)

Canti e balli duravano fino all'alba e all'arrivo del nuovo giorno, carico di tristezza quaresimale, si andava a letto.

“La scena delle *parti di carnilivari*, è quasi sempre la pubblica strada, e manca assolutamente ogni apparato scenico, e gli spettatori che fan cerchio ridono e si divertono badando alle parole. Ciascun attore si fa innanzi a dire la sua parte, e finita la farsa si va a ripeterla altrove. In quei paesi però dove il sentimento artistico è più sviluppato, c'è un locale chiuso, un teatro insomma accomodato per la circostanza: uno stanzone, per lo più *trappeto* (luogo dove si fa l'olio, *il frantoio*), e per godere lo spettacolo si giunge a pagare fino a sue soldi nei posti distinti, e si ha diritto di tenere in capo *u' coppoloni e u' cervuni* (cappello a cono), e fumare la pipa. “Gli attori sono contadini e maestri, vengono detti *Farzàri*, appunto da questo lor mascherarsi e recitare farse. Essi non sono recitanti di mestiere e diventano attori solamente in carnevale, ma vi sono quelli che da anni ed anni costantemente lo fanno, come lo fecero i loro padri e loro avi e bisavi: generazioni insomma di *farzari*, i quali però si vanno a mano mano perdendo, con grave dolore dei tenaci conservatori degli usi antichi” (Lumini 1980: 143-144).

I personaggi sono gli stessi in tutte le farse, il capitano, il vescovo, massari, massare, pastori, avvocati, medici e le autorità.

“Il *Capitano*, personaggio che ha parte in quasi tutte le farse, non ha niente in comune coi Capitani Fracassa, Spavento e simili; è un magistrato, un rappresentante del potere esecutivo, e il suo ufficio è di mantenere l'ordine, e metter pace tra le parti contendenti come il Sindaco e lo *Mastru juratu*, due autorità che non hanno a che fare con le attuali autorità (Lumini 1980: 45).

Frequentissimi sono i “contrast” di derivazione medievale, originati dalle *controversiae*



classiche, conosciuti anche come *conflictus*, in cui due personaggi simbolici appoggiavano opposte tesi. *Le Farse* si ricollegano allo sfruttatissimo (e pur sempre prolifero!) filone delle *rote*.

“Nella tradizione farsesco-carnascialesca dei *rotari*<sup>12</sup> il nucleo centrale dell'*actio* satirico-burlesca risulta, di norma, costituito da un *clichè* stereotipo fissamente rigido e articolato in tre momenti essenziali:

- 1 - La pantagruelica abbuffata di *Carnalovari*;
- 2 - La conseguente opprimente e tenace costipazione, che richiedeva l'ingurgitazione di purganti drastici o l'impiego di risolutori interventi chirurgici;
- 3 - La guarigione o il decesso e i funerali di *Carnalovari*;

I personaggi, anch'essi fissi, erano: *Carnolavari* goffamente imbottito di paglia; *u Medicu* in marsina e in tuba; *a zza Vecchja in saja*<sup>13</sup>, sbilenca, sdentata, raggrinzita, cisposa e bazzuta, dalla voce querula e stridula: la mamma di *Carnalovari*; *Pulicineja*, l'antica maschera del teatro napoletano” (Filocamo 1984: 16-17).

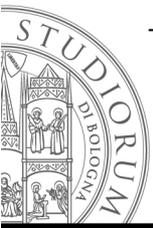
### *Crucoli e il Carnevale*

“I luoghi hanno sempre una loro posizione geografica, spaziale, ma sono sempre, ovunque una costruzione antropologica. Hanno sempre una loro storia, anche quando non facilmente decifrabile, sono il risultato dei rapporti tra le persone” (Teti 2004: 4). Crucoli, in provincia di Crotone, risale al tempo dei Normanni.

“Nel '500 il dotto umanista di Cirò, Casoppero, scriveva, in merito all'origine di Crucoli, di alcune famiglie di profughi provenienti dall'Oriente, in seguito all'invasione turca, le quali avrebbero fondato il paese dandogli il nome del loro luogo di origine. Ma ciò si avvicina di più alla pura tradizione popolare. Secondo alcuni libri del 1561, a Crucoli vi era il Venerabile ospedale che sorgeva nei pressi della Porta di S. Elia, amministrato prima da un sacerdote, poi dall'Università. Tra il 1115 ed il 1140 i monaci, detti Ospedalieri o Giovanniti, assieme alle loro fattorie agricole fortificate, fondarono in diversi luoghi le

<sup>12</sup> I *rotari* erano poeti dialettali, che traendo spunto da qualche fatto rionale particolarmente interessante dettavano una *rota*, una farsa, recitata in pubblico da una compagnia di attori dilettanti.

<sup>13</sup> Saja: gonnella, veste delle contadine.



Case ospedaliere o Hospitales, una delle quali sorgeva tra Cirò Marina e Cirò Superiore. Per cui è facile che l'Ospedale di Crucoli fosse stato fondato per dare sicurezza ed assistenza alle poche famiglie ivi sistemate. Vi era quindi un Ospedale, una Chiesetta ed un pugno di casupole senza nome, per cui fu chiamato poi Casale del Cucuzzolo o Casale di Crucoli. Secondo Padre Fiore (1691) Crucoli sorgeva già fin dall'anno 1000. Agostino Invenger, antico scrittore siculo, attribuisce Crucoli sotto il dominio dei Parisio in generale. Ma si potrebbero ritenere Signori di Crucoli Pagano I e Gualtiero I vissuti in piena dominazione normanna che interessò tutto il sud della nostra penisola dal 1020 al 1186" (Virardi 2001: 23).

Quando al tempo dei Normanni i fratelli Parisio governavano Crucoli, la cittadina era una 'villa', ossia una piccola comunità stabile, costituita già in una cellula feudale.

"Crucoli sorge in un colle che si affaccia sul mare Ionio e gode di una favorevolissima posizione geografica, connubio fra il mare limpido della frazione Torretta e le vicine montagne della Pre- Sila. È il primo paese della provincia di Crotona che si incontra viaggiando sulla S.S. 106, provenendo da Nord dell'Alto Ionio. Il territorio confina con Umbriatico, Cirò, Terravecchia e Cariatì. Crucoli è un groviglio di case, costruite lungo viuzze tortuose e attorno alle piazzette rionali, (*ruga* o *vagghju*), tutte aggrappate a un'alta collina, protetta dai non lontani monti della Sila e bagnata dalla fiumana Fiumenicà, che scorre fino a raggiungere il mare, nell'ampia vallata, in un paesaggio ricco di colori, grazie alla folta vegetazione della macchia mediterranea. È proprio sulle sponde di questa fiumara che si combatté la grande battaglia tra Crotoniati e Sibariti, in cui i primi ebbero la meglio. Fiumenicà significa, infatti, 'Fiume della Vittoria'. Per quanto riguarda la ricostruzione del passato e la memoria storica, le origini di Crucoli, come per molti paesini della Calabria, sono, per gran parte, misteriose ed ancora tutte da scoprire. Il suo nome, sulla cui etimologia esistono diverse teorie ed interpretazioni, deriverebbe da 'Curùculum' che significa 'posto sul cucuzzolo', proprio per la sua posizione sul livello del mare, che è di m.368. I Crucolesi, dediti per lo più alla coltivazione dell'ulivo e del frumento (importante risorsa economica) e all'allevamento di bestiame, prevalentemente bovini, ovini e caprini, che forniscono ottimi formaggi e buona carne, conservano ancora tradizioni, usi e costumi legati, soprattutto, alle festività in occasione di ricorrenze varie dell'anno, alla produzione artigianale (oggi, purtroppo, ridotta o quasi del tutto



inesistente) e alla gastronomia” (Virardi 2001: 24-25).

“I suoi abitanti, detti allora ‘villani’ o, con termine estensivo, ‘servi della gleba’, vivevano con le loro famiglie in umili capanne; poche e fabbricate con le loro mani le masserizie, rudimentali attrezzi di lavoro. Essi, come i loro discendenti per secoli, erano obbligati all’‘incolato’, ossia formavano una cosa con il feudo ed era loro severamente proibito allontanarsene. Trascinavano l’esistenza coltivando gran parte dei terreni del demanio feudale. Contribuivano in tal modo con la loro ‘fatica personale’ e con le ‘arricchiate’ dei loro bovi alla coltivazione dei poderi ‘speciosi’ che i Padroni riservavano per la loro utilità esclusiva. Quando ne erano richiesti, dietro magro compenso, prestavano altresì la loro opera in tutti gli altri lavori che agli stessi Padroniungeva vaghezza di fare eseguire: fabbricati rurali od urbani, stradelle, pozzi, abbeveratoi, muri di cinta, ponticelli, luoghi di delizia, ecc. È probabile che i primi abitatori di Crucoli, fin dal giorno della fondazione del casaleto, abbiano ottenuto in enfiteusi appezzamenti di terra del demanio feudale che coltivavano a vigna, ad orto, a frutteto, ad oliveto. Oltre ai tributi vari, gli abitanti erano tenuti, di quanto essi producevano nelle loro minuscole proprietà, a farne parte ai loro Signori o a chi ne faceva le veci. Per tali omaggi, detti ‘salutes’ e dovuti solamente nelle solennità religiose di maggior conto, affluivano nel fortilizio o nei magazzini feudali frutta, polli, uova, primizie di ogni sorta, selvaggina. Al tirar delle somme, ai poveri ‘servi’ non rimaneva molto da scialare, ma essi accettavano quello stato di cose che per lo meno garantiva, oltre agli usi indispensabili per la vita, la sicurezza delle loro persone e delle loro famiglie” (Maone 1969: 43-44).

Eccoci giunti al tentativo vero e proprio di ricostruire l’organizzazione delle *frazze* a Crucoli. Come abbiamo detto nelle pagine precedenti, i tentativi di ricostruzione sono vani poiché la memoria di coloro che vi avevano partecipato e assistito è andata perduta. Ci troviamo definitivamente davanti ad una tradizione morta, così è stato voluto, il tempo ha fatto il suo corso; forse erano troppo scottanti gli argomenti che venivano trattati, e così anche le bocche che avrebbero voluto ricordare sono state messe a tacere: questa è l’impressione che mi accompagna durante tutta la ricerca.

Nell’intervistare diverse persone mi sono trovata spesso di fronte all’espressione di qualcuno che vorrebbe dire qualcosa ma che invece si trattiene; sono sicura che il tempo ha



cancellato molti ricordi, ma sono anche convinta che molte persone ricordino ancora tanto e per il timore di rispolverare vecchie questioni e rancori, oramai inutili, tacciano. Noi rispettiamo questo silenzio e nel farlo ci rendiamo conto che questa tradizione è davvero legata a tempi che non ci sono più. A tal proposito mi viene in mente la frase di Julio Caro Baroja che dice: “Il carnevale è morto; è morto, e non per resuscitare anno dopo anno, come avveniva un tempo. Era una festa di stampo antico. E oggi quel che più ci preme è soprattutto di essere moderni” (Baroja 1989: 13-14); e Carnevale è morto davvero, mi viene da dire, sono cambiati i tempi, le problematiche, i modi e i mezzi di reagire. Ora, il mio non è un appello al ritorno di questi antichi festeggiamenti, sia perché non li ho vissuti, sia perché effettivamente ci troviamo in un'altra epoca, che privilegia altri modi e mezzi per esprimere il proprio pensiero. Quello di cui ho paura, ed è per questo che ho voluto fare questa ricerca, è che se la tradizione si dimenticano così in fretta, cosa ne sarà del mio paese, di queste realtà, quando nessuno ricorderà più nulla? Cosa ne sarà delle prossime generazioni? Quale sarà il loro patrimonio culturale? Con cosa si identificheranno? È normale che il tempo cancelli le cose, è il suo compito, ma noi come individui non possiamo lasciare tutto in balia del tempo, ribadisco: noi siamo quello che viviamo, e le tradizioni fanno parte del nostro vissuto e della nostra persona, senza di esse non siamo nessuno. “Noi siamo il nostro luogo, i nostri luoghi: tutti i luoghi, reali o immaginari, che abbiamo vissuto, accettato, scartato, combinato, rimosso, inventato. Noi siamo anche il rapporto che abbiamo saputo e voluto stabilire con i luoghi” (Teti 2004: 4). Parlando di Crucoli e di Torretta, mi chiedo anche in maniera un po' ironica: quando qualcuno non custodirà più il segreto della Sardella, come farò ad identificarmi, dal momento che Crucoli è il paese della Sardella? Può sembrare una domanda stupida e riduttiva, però al momento, quella della Sardella è l'unica tradizione veramente radicata e tutt'ora in vita, quando invece ci sarebbero tanti altri avvenimenti che appartengono alla nostra storia. Quello che mi infastidisce è che spesso nei paesi come il mio ci si lascia vivere, le cose vanno e vengono così come sono, non si presta attenzione alle vecchie usanze, si vive in un posto ma non si sa nulla di quel posto, sono in pochi a sapere la storia e le tradizioni del proprio paese, nella maggioranza sono gli adulti; nei giovani invece sembra tutto di passaggio, forse perché sanno già che una volta maggiorenni lasceranno il loro paese per andare a studiare fuori, quindi non importa sapere



da dove si viene, qual è la propria identità. Io stessa non mi sono mai veramente interessata a conoscere il mio paese finché ci abitavo; una volta partita ho sentito il bisogno di ricostruire la mia identità storica, forse perché sono venuta a contatto con persone con un forte orgoglio verso il proprio paese. Tutto ciò va a svantaggio di noi stessi e della comunità, che continua a rimanere anonima, e invece di andare avanti si va indietro.

Ritornando alle *frazze*, sostenevo che tentare una ricostruzione sulla loro organizzazione sia pressoché impossibile. Gli unici documenti a cui possiamo affidarci sono i quaderni su cui venivano scritte le *frazze*, che ancora qualcuno possiede gelosamente; questi quaderni, chiamati “quadernini da cento lire”, costituivano il copione, contenevano il testo e sull’ultima pagina venivano riportati la somma e il contenuto del guadagno della giornata, la ricompensa ottenuta con la rappresentazione della *frazza*. Grazie ad alcune interviste, sono riuscita ad avere qualche informazione più dettagliata sulla preparazione delle *frazze* a Crucoli. Qualche mese prima i *farzari* si riunivano per fare le prove, presso la chiesa di Monte Pio di Crucoli, attualmente inesistente; in quel luogo venivano assegnate le parti agli attori, che erano solo uomini. Gli attori della farsa erano liberi di improvvisare con gesti non stabiliti per arricchire il personaggio, ma non potevano assolutamente modificare il testo altrimenti avrebbero compromesso l’entrata degli altri personaggi; se invece qualcuno sbagliava, prontamente entrava Carnevale a mettere a posto tutto. I *farzari* - oltre ad essere coperti in volto - vestivano l’abito della *pacchiana*, che aveva sia la versione maschile che femminile. Ognuno provvedeva per se al proprio costume. I *farzari* partivano dalla chiesa di Monte Pio, con un corteo che veniva stabilito dal Capitano<sup>14</sup>; da qui ci si muoveva per i vari rioni del paese raccogliendo cibo e offerte. Le *frazze* venivano portate in giro per tutto il paese, si rappresentavano Domenica e Lunedì, e il Martedì Carnevale moriva. Al termine della *frazza* si eseguiva la quadriglia, che era un ballo tipico, che si faceva a coppie guidate dal capitano. Così come ci racconta Giuseppe Maduli, che per diversi anni è stato il capitano della quadriglia:

“la quadriglia veniva fatta da 32 persone, tutti uomini, quelli più alti facevano le donne e gli altri gli uomini. Le persone venivano scelte tramite l’altezza, secondo il fisico, quello più magro, il più basso ecc.... I vestiti venivano scelti da ciascuno, erano costumi di

<sup>14</sup> Intervista a Antonio Cersosimo, 66 anni, scultore, Crucoli, 3 Gennaio 2011.

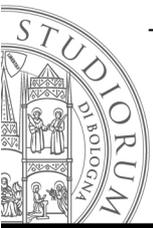


Carnevale veri e propri, da moschettiere, cenerentola, principe. La domenica pomeriggio si mandavano gli inviti per vedere la quadriglia in piazza. Durante questo periodo la gente regalava cibo, si andava nelle case e si davano le buste, si faceva un regalo, per le famiglie era uno spasso, si preparava un mese un mese e mezzo prima, prima possibile per imparare più figure possibili”<sup>15</sup>.

“La quadriglia (*quatrigghia*) è una composita danza di fine ‘700 di origine centro-nordeuropea, nata come miscellanea di danze e coreografie di varia provenienza. Simbolo della rampante nuova aristocrazia borghese, si diffonde in tutto il mondo a partire dall’età napoleonica, la Francia diventa il centro di irradiazione di questa polimorfa contraddanza per numerose coppie. Nella prima metà dell’800 v’è stato un gran rifiorire di quadriglie di varia foggia e vario nome, regolarmente descritte dai manuali di danza per le numerose scuole di ballo. Sin dalla prima metà dell’800 il genere passa alle classi popolari, che restano affascinate dalla varietà delle figure e dalla possibilità di invenzione coreografica. La tradizione contadina di paese, oltre ad appropriarsi del ballo, lo modifica stilisticamente e gli dà una nuova funzione rituale: la quadriglia diventa in molte zone il ballo del carnevale e il ballo matrimoniale per eccellenza. Comandata con ordini francesizzati, questa danza dava libertà, a chi la guidava, di variare l’ordine delle figure o di idearne delle nuove in modo anche estemporaneo. In Calabria viene ancora usata soprattutto durante i banchetti degli sposalizi, le figure coreografiche più comuni sono la passeggiata, il cerchio, il doppio cerchio concentrico, la galleria in cerchio o in colonna, la catena circolare (*grascè*, ossia la *grande chène*, la grande catena in francese), l’incatenamento con ponti, gli scambi di compagno/a, il *pirulè* o rotazione con passaggio indietro della donna, la spirale, la serpentina, il saluto finale. I nomi dei balli che il capoquadriglia comanda hanno spesso versioni dialettali. Negli ultimi decenni il ballo è andato impoverendosi e sparendo. Esistono numerosi motivi musicali per quadriglia, soprattutto presso i suonatori di plettri (mandolino, violino, mandola e banjo)” (Gala 2006: 12).

### *Performance come metacommento sociale e teatro come voce di protesta*

<sup>15</sup> Intervista a Giuseppe Maduli, 76 anni, Cariatì, 27 Aprile 2011.



Nelle pagine precedenti ho anticipato di voler parlare del concetto di *dramma sociale*, per riferirmi alla funzione che svolgevano le farse di Carnevale nel momento in cui venivano rappresentate. Vorrei utilizzare proprio le parole di Turner, contenute in *Antropologia della performance*, per esplicitare il percorso che ho seguito nel tentativo di analizzarle dal punto di vista dell'antropologia dello spettacolo:

“l'argomento centrale di questo saggio, è il rapporto peculiare tra i processi socioculturali della vita pratica quotidiana, e quelli che con un termine di Milton Singer, possono essere chiamati i loro generi dominanti di 'performance culturale'. La mia tesi è che questo rapporto non è unidirezionale e 'positivo' – nel senso che il genere performativo 'riflette' o 'esprime' semplicemente il sistema sociale o la configurazione culturale, o in ogni caso i loro rapporti chiave – ma è reciproco e riflessivo – nel senso che la performance è spesso una critica, diretta o velata, della vita sociale da cui nasce, una valutazione (che può essere anche un netto rifiuto) del modo in cui la società tratta la storia” (Turner 1986: 76).

A tal proposito un altro importante studioso, Irvin Goffman, afferma che 'tutto il mondo è un palcoscenico' (o almeno lo è il mondo dell'interazione sociale) ed è pieno di atti rituali.

“La fase drammaturgica comincia quando nel flusso quotidiano dell'interazione sociale si sviluppano le *crisi*. Così, se la vita quotidiana è una specie di teatro, il dramma sociale è una specie di metateatro, cioè un linguaggio drammaturgico operante su quel linguaggio di cui ci si serve nel processo sociale abituale per interpretare i propri ruoli e affermare la propria condizione. In altre parole, quando gli attori in un dramma sociale, secondo le parole di Schechner, 'si sforzano di mostrare agli altri quello che stanno facendo o che hanno fatto', essi agiscono consapevolmente, quella che Charles Hockett ha scoperto essere una caratteristica peculiare del linguaggio umano, la proprietà riflettente o riflessività, la capacità di comunicare informazioni sul sistema comunicativo stesso” (Turner 1986: 150).

Abbiamo detto che il periodo di Carnevale rappresenta una fase di passaggio che precede



la Quaresima e la Pasqua; questi tre momenti costituiscono le tre tappe per mezzo delle quali è possibile destrutturare la vita dell'uomo: vita, morte e riproduzione. Queste tappe garantiscono la circolarità dell'esistenza e vengono accompagnate da una serie di rituali e di festeggiamenti.

“Sia le cerimonie religiose rituali che quelle legali sono generi di azione sociale. Esse affrontano i problemi e le contraddizioni del processo sociale, le difficoltà che sorgono nel corso della vita sociale nelle comunità, nei gruppi corporati o in altri tipi di campi sociali. Hanno a che fare con infrazioni che implicano quel genere di azioni che nella nostra cultura chiameremmo crimine, colpa, devianza, offesa, misfatto, ingiuria, torto, danno e così via. Il rito è una dichiarazione della forma contro l'indeterminatezza, *perciò* l'indeterminatezza è sempre presente nel retroterra di qualsiasi analisi di rito” (Turner 1986: 177).

Abbiamo anche già detto che questo rappresenta un periodo di festeggiamenti, divertimenti ed eccessi, che hanno un valore rifondante per la società, che attraverso la festa verifica la sua identità, si purifica dalle colpe, abbandona e uccide l'anno vecchio e apre le porte all'anno nuovo. Quindi il Carnevale è a tutti gli effetti una fase di transizione, dove l'ordine viene sostituito dal disordine e dal capovolgimento della gerarchia sociale, le leggi vengono infrante e il popolo può prendersi il lusso di fare e dire ciò che vuole.

“Il carnevale fa parte di un calendario cosmologico, separato dal tempo storico ordinario e anche dal tempo degli avvenimenti profani straordinari. In realtà, il carnevale sta in un luogo che non è alcun luogo e in un tempo che non è alcun tempo, anche quando quel luogo sono le piazze principali di una città e quel tempo è riportato su un calendario ecclesiastico. Perché le piazze, i viali e le strade della città diventano, a carnevale, il rovescio del loro io quotidiano” (Turner 1986: 219).

Partendo da queste premesse tentiamo di analizzare la funzione delle farse di Carnevale, come mezzo di riscatto e liberazione sociale; occorre prima però ripetere il concetto di *dramma sociale*:



"Un *dramma sociale* si manifesta innanzitutto come rottura di una norma, come infrazione di una regola della morale, della legge, del costume o dell'etichetta in qualche circostanza pubblica. Questa rottura può essere deliberatamente, addirittura calcolatamente premeditata da una persona o da una fazione che vuole mettere in questione o sfidare l'autorità costituita [...] o può emergere da uno sfondo di sentimenti appassionati. Una volta comparsa, può difficilmente essere cancellata. In ogni caso, essa produce una crisi crescente, una frattura o una svolta importante nelle relazioni fra i membri di un campo sociale, in cui la pace apparente si tramuta in aperto conflitto e gli antagonismi latenti si fanno visibili. Si prende partito, si formano fazioni, e a meno che il conflitto non possa essere rapidamente confinato in una zona limitata dell'interazione sociale, la rottura ha la tendenza a espandersi e a diffondersi fino a coincidere con qualche divisione fondamentale nel più vasto insieme delle relazioni sociali rilevanti, cui appartengono le fazioni in conflitto" (Turner 1986: 31).

Turner dichiara di essere stato indotto allo studio dei generi simbolici da alcune implicazioni presenti nel lavoro da Van Gennep, *Les rites de passage*:

"Van Gennep elabora uno schema d'analisi che raggruppa tutte le sequenze cerimoniali che accompagnano il passaggio da una situazione a un'altra e da un mondo (cosmico sociale) a un altro e che si prestano a una trattazione analitica come riti di separazione, riti di margine o liminali, riti di aggregazione. È proprio sulla fase di transizione, liminale, che Turner focalizza il suo interesse. La liminalità è la fase intermedia del rito di passaggio, quella fase di cambiamento in cui non si appartiene né alla struttura già acquisita, né a quella cui si deve giungere: è una fase di perdita di riferimenti verso il sociale e di una completa estraneazione, di destrutturazione, altamente creativa" (Turner 1982: 14).

### Secondo Van Gennep

"la società umana è assimilabile a uno spazio delimitato all'esterno da linee di confine e organizzato all'interno in un certo numero di comparti secondo precise linee di divisione. Società, per Van Gennep, vuol dire divisione: le società umane non sono tali se non collocano gli individui in qualche comparto, ottenuto appunto mediante operazioni di



divisione. Per sopravvivere ogni società deve soddisfare due requisiti fondamentali: la coesione interna e la continuità temporale del gruppo; la classificazione è uno dei modi principali con cui si cerca di garantire coesione e continuità. Ogni classificazione è dunque, nello stesso tempo, fattore di solidarietà e fattore di divisione: si divide verso l'esterno per creare solidarietà all'interno. Ogni società deve sapersi destreggiare e trovare un giusto equilibrio tra la tendenza alla divisione e la tendenza alla coesione e all'identità globale. L'organizzazione generale della società è frutto di questo equilibrio. Da un punto di vista sociale vivere, per Van Gennep, è un processo continuamente scandito dai movimenti di separazione e di aggregazione, di uscita e di entrata. Vivere è un continuo morire e rinascere. Ogni società si preoccupa di fare in modo che i mutamenti, i passaggi da una condizione all'altra avvengano senza che siano compromesse la coesione e la continuità sociale. I riti di passaggio sono appunto i meccanismi cerimoniali che guidano, controllano e regolamentano i mutamenti di ogni tipo degli individui e dei gruppi. Da questo modello di passaggio Van Gennep trae una nozione decisiva nella struttura dei riti di passaggio: la nozione di "margine" (Remotti in Van Gennep 2006: XV-XX).

Quindi, volendo ricollocare la funzione delle farse all'interno di questo concetto, diciamo che la comunità attraverso le farse mette in scena gli avvenimenti che si sono svolti durante l'anno, li critica e li denuncia, per poi liberarsene attraverso la festa condivisa con tutti. Proviamo adesso a scomporre la struttura della rappresentazione delle farse e a commentarla attraverso la struttura del *dramma sociale*. La forma del *dramma sociale* formulata da Turner si suddivide in quattro momenti: 1. Infrazione; 2. Crisi; 3. Azione riparatrice; 4. Reintegrazione o riconoscimento dello scisma. Possiamo suddividere la rappresentazione delle farse in tre momenti:

1. Nel paese accadono uno o più eventi sconvenienti per la comunità. Questo genera caos. Gli avvenimenti creano così delle modifiche all'interno della comunità sotto forma di malcontenti, inimicizie, si vive in una sorta di (infrazione);
2. L'infrazione non viene risolta subito, ma lasciata in sospeso fino al periodo di Carnevale, quando vengono messe in scena le *frazze* portate in giro per tutto il paese, quasi come se attraverso quelle parole si volessero depurarne le vie, in una sorta di rituale magico.



Possiamo identificare questa fase come (crisi);

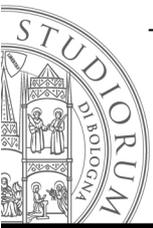
3. Una volta rappresentate le *frazze* per tutto il paese, si termina con il ballo della quadriglia, quindi la comunità si è liberata e ora può riunirsi nella festa (azione riparatrice);

L'infrazione è costituita dall'evento raccontato e rappresentato: quasi sempre sono intrighi amorosi, questioni di soldi, pettegolezzi. La crisi è determinata dalle conseguenze che gli avvenimenti creano nel paese. L'azione riparatrice è svolta dalla messinscena delle farse, che raccontano gli avvenimenti, tramite la satira dei versi, i travestimenti dei personaggi e le maschere. Attraverso la ripetizione, più volte durante il giorno e per diversi giorni, fin quando la farsa non viene portata in giro per tutto il paese, è come se si volesse far sapere a tutti l'infrazione che la comunità ha commesso, dopodiché si può passare ai festeggiamenti collettivi che possiamo identificare con la reintegrazione o riconoscimento dello scisma. Attraverso le drammatizzazioni delle farse il popolo inscena i conflitti quotidiani, quasi come se tramite la rappresentazione volesse estraniarsene per meglio comprenderli. A tal proposito Turner parla di performance come metacommento sociale: "ogni performance culturale, compresi il rito, la cerimonia, il Carnevale, il teatro e la poesia, è spiegazione ed esplicitazione della vita stessa" (Turner 1982: 21).

"Mediante il processo stesso della performance ciò che in condizioni normali è sigillato ermeticamente, inaccessibile all'osservazione e al ragionamento quotidiani, sepolto nelle profondità della vita socioculturale, è tratto alla luce. L'etimologia di performance può fornirci un indizio prezioso: essa infatti non ha niente a che fare con 'forma', ma deriva dal francese antico *parfournir*, 'completare' o 'portare completamente a termine'. Una performance è quindi la conclusione adeguata di un'esperienza" (Turner 1982: 38).

Per mezzo di queste drammatizzazioni è come se per un momento la società uscisse da se stessa per guardarsi dall'esterno, per specchiarsi.

"Il dramma scenico, quando si propone qualcosa di più che divertire (benché il divertimento resti sempre uno dei suoi scopi vitali) è un metacommento, esplicito o implicito, consapevole o inconsapevole, dei principali drammi sociali del suo contesto sociale (guerre, rivoluzioni, scandali, mutamenti istituzionali). Non solo, ma il suo



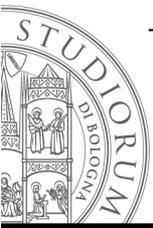
messaggio e la sua retorica retroagiscono sulla struttura processuale *latente* del dramma sociale e in parte ne spiegano l'immediata ritualizzazione. Adesso la vita stessa diventa uno specchio posto di fronte all'arte, e i viventi fanno adesso delle loro vite una *performance*, poiché i protagonisti di un dramma sociale, di un 'dramma esistenziale', sono stati riforniti dal dramma letterario di alcune delle loro opinioni, fantasie, tropi e prospettive ideologiche più rilevanti. Nessuno di questi due rispecchiamenti reciproci, della vita da parte dell'arte e dell'arte da parte della vita, è esattamente fedele, perché entrambi non sono specchi piani ma specchi a matrice; ad ogni scambio si aggiunge qualcosa di nuovo, e qualcosa di vecchio viene perduto o scartato. Gli esseri umani imparano attraverso l'esperienza, anche se reprimono fin troppo spesso l'esperienza dolorosa, e forse l'esperienza più profonda è quella che avviene attraverso il dramma; *non* attraverso il dramma sociale o il dramma scenico (o i suoi equivalenti) *presi separatamente*, ma nel processo circolatorio o oscillatorio della loro modificazione reciproca e incessante" (Turner 1982: 191-192).

Ovviamente, per fare esaltare i contrasti - come il teatro ci insegna - gli avvenimenti e i personaggi vengono enfatizzati, i personaggi diventano archetipi e gli avvenimenti metafore; i fatti narrati così sono straniati dalla realtà e assumono un altro valore e significato.

"Il fatto che il teatro sia così vicino alla vita pur rimanendo distante da essa quel tanto che basta per farle da specchio, fa di esso la forma più adatta per il commento o 'metacommento' di un conflitto, poiché la vita è conflitto, e la contestazione non è che una specie particolare di conflitto" (Turner 1982: 188).

Parlando di performance come metacommento sociale, e della funzione del teatro come specchio della società, possiamo fare un breve riferimento al teatro epico di Brecht e Piscator, che non rappresenta ma racconta; ricordiamo il classico esempio della 'scena di strada', usato da Brecht per spiegare meglio qual era la sua idea di teatro epico:

"il testimone oculare di un incidente stradale mostra a un assembramento di gente come è capitata la disgrazia. I presenti possono non aver visto il fatto o semplicemente essere di parere diverso dal dimostratore, 'vederlo altrimenti'; ciò che importa è che il dimostratore rappresenti il comportamento dell'autista o del pedone investito, o di



entrambi, in modo tale che gli astanti possano formarsi un'opinione sull'incidente”  
(Brecht 1957: 85).

Così nelle *frazze* non viene rappresentato *in toto* il fatto realmente accaduto, ma viene trasposto in versi e ritornelli, quindi è raccontato, e attraverso i personaggi travestiti che alludono a quelli reali si rievocano gli avvenimenti realmente accaduti. Il teatro non è un mezzo per raccontare qualcosa ma un mezzo di testimonianza, e così ricollegandoci a Turner il teatro diventa specchio e metacommento della società, allo stesso modo le *frazze* rappresentano l'esito del riscatto della società. Preceduto dalle esperienze di Piscator e Mejerchol'd, il teatro epico venne elaborato da Bertolt Brecht, che usò il termine per indicare un sistema estetico di messa in scena che ha come obiettivo primario produrre conoscenza attraverso la narrazione critica di fatti e situazioni, così da suscitare attraverso il teatro una trasformazione socio-politica della realtà. Brecht recupera la funzione pedagogica e didascalica del teatro. Solo con la razionalità lo spettatore può comprendere la condizione umana come *trasformabile*, e *da trasformare*, ma da trasformare solo e soltanto attraverso la lotta politica; il pubblico non doveva essere costretto ad avere emozioni, ma doveva essere indotto a pensare. Lo scopo di Brecht, come si può desumere da quanto innanzi enunciato, era quello di produrre al contempo un teatro epico e politico e, come Piscator, Brecht aspirava ad un dramma scientifico e marxista, che comprendesse le profonde ragioni sociali e storiche del popolo; il teatro epico infatti si sviluppa in un periodo politico molto acceso: “il nodo degli anni Venti è stato proprio questo: dalla Russia dei Soviet alla Germania della Lega di Spartaco, dove lo scontro di classe è durissimo” (Alonge 2006: 100); fortemente connotato, diventava voce e protesta del popolo. Quando parla di teatro epico, Brecht dice: “il mondo d'oggi può essere descritto agli uomini d'oggi solo a patto che lo si descriva come un mondo che può essere cambiato” (Brecht 1957: 20).

La rappresentazione delle farse, attraverso il racconto di storie vere accadute in paese, voleva essere una sorta di monito e di insegnamento per quanti vi assistevano; è vero che ci si riferiva a fatti e persone specifiche, ma le rappresentazioni erano un pretesto per dire al popolo qualcosa di più rilevante. Diciamo che i racconti delle farse svolgevano un po' il ruolo dei miti greci.



“Le opere teatrali, tanto le commedie di Aristofane quanto le tragedie di Eschilo e di Sofocle, sono, per usare i termini di Geertz, ‘meta commenti sociali’ sulla società greca contemporanea, cioè, qualunque sia la natura delle loro trame, derivino esse dal mito o da presunti resoconti storici, sono intensamente ‘riflessive’. Nessuna società è priva di qualche forma di meta- commento, espressione illuminante di Geertz per indicare ‘una storia che un gruppo racconta a se stesso su se stesso’ o, nel caso del teatro, un dramma che una società rappresenta su se stessa: non solo una lettura della propria esperienza, ma una nuova rappresentazione interpretativa, della medesima” (Turner 1982: 185-186).

Ritornando al discorso del *dramma sociale* in relazione alla funzione delle farse, diciamo che queste, oltre a svolgere la funzione di metacommento e di specchio della società, rappresentavano un vero e proprio rituale. Le farse come forma di teatro popolare, il corteo funebre come tentativo di controllo rituale del paese, il riso che esorcizza e annulla la morte, il pianto come parodia della liturgia ecclesiastica, le maschere e i simboli fallici propiziatori, il fantoccio bruciato come capro espiatorio e autopurificazione della comunità, sono tutti espedienti che la comunità stessa usava per criticare il potere e la borghesia ma anche rituali per annullare i mali che affliggevano la società. Uno dei momenti più importanti della struttura in cui si suddivide il *dramma sociale*, così come nei riti di passaggio, è ‘l’azione riparatrice’, ovvero l’avvenimento o il rituale che serve a mettere fine al periodo di crisi. Nelle rappresentazioni di Carnevale e anche nelle farse si assiste all’uccisione di un fantoccio - simbolo del male - o alla finta morte di un personaggio, che all’interno delle farse rappresenta Carnevale, il quale muore per aver mangiato troppo.

“L’abolizione del tempo per mezzo dell’imitazione degli archetipi e della ripetizione dei gesti paradigmatici. Per esempio, un sacrificio non soltanto riproduce esattamente il sacrificio iniziale rivelato da un dio *ab origine*, all’inizio dei tempi, ma *avviene* anche in quel medesimo momento mitico primordiale; in altri termini, ogni sacrificio *ripete* il sacrificio iniziale e *coincide* con esso. Tutti i sacrifici sono compiuti nel medesimo istante mitico dell’Inizio; per mezzo del paradosso del rito il tempo profano e la durata sono sospesi. Ed è così anche per tutte le *ripetizioni*, cioè per tutte le imitazioni degli archetipi: attraverso questa imitazione l’uomo è proiettato nell’epoca mitica in cui gli archetipi sono



stati rivelati per la prima volta” (Eliade 1949: 43).

Parlando di ‘azione riparatrice’, queste morti rappresentano, appunto, il sacrificio che la comunità compie per liberarsi dalla propria colpa. La morte del fantoccio e del personaggio del Carnevale possono ricollegarsi con la figura del capro espiatorio.

“Si trattava di una forma in cui la sostituzione di un fantoccio a un uomo vero attenuava un antico rito cruento che può essere ricollegato al rito annuale dell’espulsione del *pharmakoi* dell’antica Grecia, che mirava ad espellere periodicamente la macchia accumulata l’anno trascorso. Nella tragedia di Sofocle, Edipo è presentato in modo esplicito, come l’*agos*, la macchia che bisogna espellere colui che porta il peso di tutta la sventura che opprime i suoi concittadini. In Omero ed Esiodo è la persona del re, rampollo di Zeus, quella da cui dipende la fecondità della terra, degli armenti, delle donne. Si mostri, nella sua giustizia ‘irreprensibile’, e tutto prospera nella sua città; ma se si fuorvia, è tutta la città a pagare per la colpa di un solo. Il Cronide fa ricadere su tutti la sventura, *limos* e *loimos*, carestia e peste tutt’insieme: gli uomini muoiono, le donne cessano di partorire, la terra resta sterile, gli armenti non si riproducono più. Perciò la soluzione normale, quando su un popolo si abbatte il flagello divino, è di sacrificare il re. Se egli è il signore della fecondità e questa s’isterilisce, è perché la sua potenza di sovrano si è in un certo senso invertita; la sua giustizia si è fatta criminale, la sua virtù macchia, il migliore è divenuto il peggiore. Le leggende di Licurgo, di Atamante, di Oinoclo comportano così, per cacciare il *loimos* la lapidazione del re, la sua messa a morte rituale, o, in difetto, il sacrificio di suo figlio.”<sup>16</sup>

Ma succede anche che si deleghi a un membro della comunità il compito di assumere questo ruolo di re indegno, di sovrano alla rovescia. Il re si scarica su un individuo che è come l’immagine rovesciata di tutto ciò che il suo personaggio può comportare di negativo. Tale è appunto il *pharmakos*: controfigura del re, ma alla rovescia, simile al re del Carnevale che si incorona al tempo della festa, quando l’ordine vien messo sottosopra, le gerarchie sociali invertite: i tabù sessuali sono aboliti, il furto diventa lecito, gli schiavi prendono il posto dei padroni, le donne scambiano gli abiti con gli uomini; il trono deve essere occupato

<sup>16</sup> Testo tratto da [www.circoloculturalelagora.it/canascialia.htm](http://www.circoloculturalelagora.it/canascialia.htm).



dal più spregevole, più brutto, più ridicolo, più criminale. Ma, finita la festa, il contro-re viene espulso o messo a morte, trascinando con sé tutto il disordine che incarna e di cui purga nello stesso tempo la comunità.

Nelle farse di Carnevale, accanto ai personaggi tipici delle rappresentazioni carnevalesche (il Capitano, il Medico, il Notaio, Pulcinella, il Venditore Ambulante, l'Americano, la Prostituta...), ritroviamo Carnevale che mangia, beve, ride, viene operato, fa testamento. Protagonista è la figura stessa di Carnevale. Con un procedimento tipico della fantasia primitiva, il popolo tende a trasformare in miti i fatti e gli elementi della sua esperienza quotidiana, e tale tendenza raggiunge il suo massimo, concretandosi nel fenomeno della personificazione. Le piazze, le strade, i vicoli del paese divenivano luoghi di teatro popolare; gli abitanti del paese e delle campagne erano gli attori-protagonisti di un rito-spettacolo attraverso cui la comunità si autorappresentava, autodenunciava e si purificava. Il corteo di Carnevale (sia nei paesi in cui assumeva prevalentemente l'aspetto di corteo funebre dietro al fantoccio, sia nei paesi dove sfilavano soltanto i mascherati protagonisti della farsa), accanto ai valori estetici e spettacolari che esso presentava, svolgeva la funzione di delimitazione, ridefinizione, riappropriazione degli spazi paesani, analogamente a quanto avveniva con le processioni religiose, con le quali veniva sacralizzato il territorio noto.

“Uno dei momenti più ‘sacri’ e ‘solenni’ del Carnevale, infatti, viene reinterpretato come quello in cui (pur nel travestimento comico) affiorava l'antico rito della confessione collettiva e della susseguente purificazione della *communitas* attraverso il sacrificio dell'animale capostipite che lasciava il legato i brandelli della sua carne. Nella cultura popolare medioevale il testamento satirico costituisce un punto focale di grande importanza, sia nelle versioni scritte che in quelle orali: esso è al tempo stesso parodia dei lasciti dei possidenti, degli stereotipi notarili, del linguaggio burocraticamente tragico che sottolinea il dramma del distacco del ricco dai suoi averi ma il testamento era sentito anche come sberleffo e sfida alla morte oltre che vissuto socialmente in chiave di satira della morte del ricco” (Camporesi 1991: 96-97).

### *Cibo come elemento rituale e culturale*

All'interno dei rituali, il cibo diventa un elemento fondamentale e assume una valenza simbolica:



“nella maggior parte delle società primitive ‘l’anno nuovo’, equivale all’abolizione del tabù dal nuovo raccolto, che viene così proclamato commestibile e inoffensivo per tutta la comunità; assistiamo talvolta a parecchie feste dell’anno nuovo. Questo significa che ‘frazioni di tempo’ sono ordinate dai rituali che presiedono al rinnovo delle riserve alimentari; cioè dai rituali che assicurano la continuità della vita della comunità intera” (Eliade 1949 : 57).

In questo senso proprio il maiale, re del Carnevale, è propiziatorio col suo grasso e la sua carne e rappresenta il simbolo di una continuità spazio-temporale che dall’antico ciclicamente ritorna ad indicarci i moti e le fasi dell’esistenza, del compromesso umano al mondo, eternità sconosciuta e spaventevole.

“A conclusione dei riti che raccontano apoteosi e morte di Carnevale, avvenuta per eccessi alimentari, i *mascherati* medici e infermieri estraevano dalla pancia della persona *vestita* da Carnevale, o dal fantoccio che lo raffigurava, ossa bollite, salsicce fresche, polpette, bracioline fritte, cotenne. La parodia del porco, ingordo e insaziabile s’incontra spesso con l’ironia verso il ricco e grosso padrone, con la nostalgia per la ‘pancia piena’. I festeggiamenti carnevaleschi, nelle diverse aree del Mezzogiorno, erano prevalentemente feste alimentari” (Teti 1999: 137).

Anche nelle feste dei porci delle civiltà melanesiane

“si riconosce ai maiali un complesso ruolo religioso che va rapportato alle civiltà stesse, in quanto esse si reggono su un sistema economicamente integrato fra coltivazione ed allevamento. Perciò il valore religioso del maiale in parte si riconnette con le esperienze di allevamento: così è per la ritualizzazione dell’uccisione, così pure per il complesso di ‘identificazione’ uomo-maiale. Il valore religioso dei maiali tuttavia si riconnette anche con le esperienze agricole: così è per il ruolo di fertilizzazione religiosa dato al sacrificio, insomma per il complesso ideologico di morte-rinascita. In virtù d’esso, mediante l’uccisione dei porci s’intende attuare e rinvigorire la fertilità degli orti, s’intende altresì infondere forza rinnovatrice ai giovani nella critica prova d’iniziazione, s’intende infine infondere una vitalità ai morti (bagnando le ossa con sangue di maiali) a reintegrazione e



a definizione dei rapporti critici stabiliti con loro dall'evento luttuoso. Infatti la festa dei porci comprende, più o meno uniformemente congiunti fra loro, i momenti agrario, iniziatico e funebre" (Lanternari 2004: 308).

"Che il cibo è nutrimento ma anche un fatto culturale e sociale totale. Che in una festa come il Carnevale i profondi significati simbolici messi in atto fondano l'identità, che passato e presente si appartengono e che il Tempo e la sua rappresentazione sono radicati nella relazione tra uomo e natura e tra uomo e società"<sup>17</sup>.

All'interno dei festeggiamenti di Carnevale, il cibo è il protagonista indiscusso: proprio perché durante l'anno mangiare è un privilegio per pochi, si mangia per riempirsi la pancia ma si mangia anche con la speranza che mangiando a Carnevale si possa mangiare durante tutto l'anno; mangiare ha la doppia funzione di sfamare ma anche di augurare la possibilità di avere cibo durante l'anno. Il fatto stesso che i *farzari*, durante la rappresentazione delle *frazze*, chiedessero soprattutto cibo come dono è ancora più significativo del fatto che ciascuno si adoperasse come meglio poteva pur di poter conquistarsi qualcosa da mangiare.

"L'abbondanza alimentare e il mangiare bene, a lungo e a 'scassapancia', avevano anche valenze augurali e propiziatorie. Come 'l'ultima cena' preludeva a una morte e a una rinascita, così il 'mangiare' esageratamente e lungamente *come se fosse* 'l'ultima volta' aveva una funzione di esorcismo della penuria di ogni giorno e sembrava alludere e tendere a nuove future mangiate. Nella società contadina, bere vino e mangiare bene e in abbondanza erano legati a 'grassezza', buona salute, forza, vigoria, contentezza, bellezza, ricchezza, prosperità. La carne ovina rappresentava un lusso alimentare consentito ai ceti popolari soltanto in occasioni eccezionali e festive (Natale, Pasqua, festa del santo patrono). Il suo consumo, diffuso, in molte zone del Mediterraneo, è legato a una cucina rituale e a una dimensione religioso-sacrale e ricorda una lontana cucina del sacrificio, pratiche alimentari-religiose con aspetti 'cruenti' presenti nel mondo antico. Nel mondo tradizionale 'mangiare insieme' era un fatto amicale, di vicinanza, sacrale. Così come durante il banchetto nuziale che aveva la funzione di ribadire antichi legami familiari; "fondava nuovi rapporti e nuovi patti, 'sacralizzava' una nuova unione.

<sup>17</sup> Testo tratto da <http://blog.libero.it/modem/4042481.html>.



La 'comunione' dei cibi e delle bevande durante le nozze rappresenta 'la comunione di ogni bene fra gli sposi'. Il banchetto nuziale conferma che il matrimonio era 'un rito di passaggio'. Il 'mangiare insieme' degli sposi, dei loro familiari, degli amici più stretti significava una 'morte e un 'nuovo inizio'. Il banchetto non può essere ridotto al pranzo che di solito riguardava i familiari, i parenti, i compari degli sposi. I canti, i balli, le risate, le allusioni, i commenti, gli scherzi, le bevute che gli osservatori descrivono come momenti essenziali del banchetto e delle nozze ne confermano il carattere augurale, gioioso, carnevalesco" (Teti, *Il banchetto nuziale* in Liguori Proto 1997: 40-42).

L'importanza assunta dal cibo nel periodo di Carnevale, a tal punto da considerarla proprio festa del cibo, è riassunta da questa filastrocca che si usa recitare in quei giorni:

*Cannilevaru fù de li cuntenti*

Cannilevaru fù de li cuntenti  
Chi n'appa maccarruni e casu assai.

Iu, l'amaru, c'un'n'avia nenti  
Apparu de lu sulu mi curcai.

Tutta la notte mi dolia la ventra  
Dicennu "maccarruni e casu assaj".

*Carnevale venne per la felice gente*

Carnevale venne per la felice gente  
che aveva maccheroni e cacio assai.

Io, l'infelice, che non avevo niente  
Al calare del sol mi coricai.

Tutta la notte ebbi dolore al ventre  
Dicendo " maccheroni e cacio assai".

"Numerosi testi della tradizione orale attestano che le persone che non avevano da mangiare non si sentivano in festa, non *sentivano* la festa. Da una condizione di scarsità alimentare, con risvolti sociali e culturali, derivano tra i ceti popolari il mito della grassezza, il sogno di abbondanza e di benessere alimentare, il rifiuto della magrezza, la fuga simbolica e realistica da un universo caratterizzato da povertà e privazioni. Nelle descrizioni letterarie del signore, grosso, robusto e avido, trovano eco la rabbia, lo sdegno, la denuncia, l'ironia, l'invidia degli appartenenti ai ceti popolari nei confronti degli insaziabili padroni. Il folklore esprime, conferma, amplifica le distanze tra ricchi e poveri, i sogni, le fantasie, i desideri alimentari di quest'ultimi modellati sugli "ideali" e sulla realtà dei ricchi" (Teti 1999: 131-138).

La ricerca del cibo è un impegno quotidiano dei poveri, che non hanno riserve, hanno poche provviste, sono in balia del tempo atmosferico, delle piogge, della siccità, della produzione,



dei padroni.

“La ‘fame’ per i poveri è una condizione temuta, talvolta reale, da cui allontanarsi quanto più possibile. Anche con la mente, con i sogni, con la fantasia. I loro desideri e anche le pratiche tendono all’abbondanza, a una cucina ricca ed elaborata, possibile, però, soltanto durante le feste o in occasioni eccezionali” (Teti 1999: 133).

“Il desiderio di morire per eccessi alimentari rappresenta la paura e l’angoscia di morire di fame. La paura di morire per fame, il desiderio di cibi buoni e abbondanti, la fantasia di essere grassi e belli come i ricchi si traducono nelle culture tradizionali in rifiuto radicale della magrezza e delle ‘figure’ che in maniera diversa la rappresentano, la annunciano, la presentificano” (Teti 199 : 136).

In realtà nelle società tradizionali esisteva un forte legame tra territorio, cultura, e gastronomia. È interessante notare come tutt’ora molte località si identifichino con prodotti gastronomici: Crucoli, denominato ‘paese della Sardella’<sup>18</sup>, ci fa capire quanto il cibo sia un elemento importante, nella costruzione dell’identità storica e culturale di un paese. A dimostrarcelo sono tutte le ipotesi avanzate fino ad ora, sembra quasi che ad identificarsi con un prodotto gastronomico si voglia ribadire l’orgoglio di aver combattuto la fame. Nel caso della Sardella, i risvolti sono ancora maggiori: ottenuta da una particolare ricetta con cui si cucina la sarda appena nata, il ‘bianchetto’, rappresenta la trasformazione di un alimento povero in un prodotto ricercato e di élite a tal punto da venire soprannominato ‘caviale dei poveri’. In tempi di carestia e di freddo la sarda era l’unico alimento proteico che sfamava ricchi e poveri. Il fatto stesso che la Sardella sia diventata così importante è dovuto al fatto che in questo modo gli abitanti di Crucoli sconfissero il grande problema della fame, quindi il cibo diventa elemento di orgoglio e per questo viene ostentato in ogni occasione.

<sup>18</sup> “La sardella è un piatto altamente calorico e proteico, fondamentale in passato (soprattutto nei mesi invernali) in quelle zone dove non arrivava pesce fresco e dove il consumo della carne era scarso. La Sardella viene fatta con la sardella neonata che può essere di acciughe, di sarde o di sardelle, che prende il nome di bianchetto. Le neonate, una volta pescate vengono accuratamente lavate in acqua dolce, asciugate con un canovaccio e distese su un ripiano. Si aggiungono, quindi, il sale e il peperoncino nelle versioni dolce o piccante; il tutto è poi lavorato con le mani e successivamente l’impasto viene messo dentro grossi mastelli, oggi di plastica o di vetro. Un tempo la ricetta classica prevedeva invece l’utilizzo di un vaso di creta (chiamata la *mustica*, da cui appunto nasce un’altra denominazione che va aggiunta a *rosa marina* o *caviale dei poveri*) sul cui fondo veniva spalmato uno strato di peperoncino piccante fresco di mortaio” (Paolini, *Caviale dei poveri* o *Caviale di Calabria*, in Virardi 2001: 131).



“Nelle società tradizionali l'identità ha molto a che fare con il ‘fatto alimentare’ e l'etnocentrismo e il campanilismo si traducono in una sorta di ‘gastrocentrismo’. Se in alcune circostanze il cibo è l'elemento che più avvicina, in altre tende a creare separazioni e distanze. Non di rado l'esclusivismo culturale è dovuto spesso a pregiudizi di ordine alimentare. L'identificazione con un cibo, un piatto, una pianta aromatica, una maniera di cucinare, una tecnica di conservazione, un modo di consumare gli alimenti si afferma nel corso di un lungo periodo, segnato da penurie e successi alimentari, da privazioni e disponibilità, da scelte e necessità” (Teti 1999: 85).

Anche nei proverbi di Crucoli il cibo ha un ruolo fondamentale, tramite i riferimenti al cibo si affrontano con ironia il problema della sua mancanza e della disegualianza tra chi ne ha troppo e chi ne ha poco; si ribadisce come lo stare bene sia collegato al fatto di mangiare alcuni cibi particolari e come il cibo sia la condizione fondamentale per vivere.

“L'analisi dei proverbi ha rivelato il carattere allegorico e simbolico dei cibi. I *proverbi alimentari* sono anch'essi un riflesso della visione del mondo delle classi subalterne calabresi: l'atteggiamento nei confronti degli ‘altri’, della giustizia, del denaro, della donna, della famiglia, del sesso ecc. sono spesso presenti nella *simbologia alimentare*. Nei racconti popolari il cibo lo ritroviamo con funzione, valore e significato diversi in una serie di occasioni e circostanze e nelle varie parti in cui si struttura la trama dei singoli racconti; spesso il cibo è *oggetto magico* e consente la soluzione del racconto” (Teti 1978: 325).

Qui di seguito riporto alcuni proverbi che spiegano meglio quello di cui stiamo parlando:

### *Alcuni proverbi crucolesi*

Panu sozizzu e vinu, po'  
moriri 'u cristianu?

*Pane salsiccia e vino, può  
morire una persona?*

Unu s'abbutta e n'atru resta dijunu.

*Uno mangia tanto e l'altro resta digiuno.*

A casa 'e pezzenti u' mancunu stozzi.

*In casa dei poveri non mancano pezzi di pane.*



L'abbuttu u' crida 'u dijunu.

*Chi è sazio non comprende l'affamato.*

U russy vena du mussu.

*Il colorito del viso viene dalla buona alimentazione.*

Trippa chjna canta, no cammisa nova. *La pancia piena fa cantare, non la camicia nuova.*

“L'alimentazione contadina dell'età preindustriale non era soltanto un fatto culinario privato ma, specialmente in certe ricorrenti fasi di più acuita sensibilità collettiva, un momento espressivo e drammatico d'intensa socialità che si snodava attraverso precisi rituali o codici apotropaici predeterminati, innestati sopra un universo segno riconducibile a una lettura simbolica del vissuto inscritto in una trama di analogie e di corrispondenze” (Camporesi 1989: 20).

### *Conclusioni*

Alla luce di quanto è stato detto emerge chiaramente come il teatro sia un importante mezzo di espressione per l'uomo e soprattutto il riflesso della società; in tutte le epoche l'uomo si è espresso per mezzo del teatro, portando in scena la vita stessa; esempi come il Teatro Epico e il Living Theatre dimostrano come il teatro sia un mezzo di denuncia e di protesta, che consente al popolo di liberarsi, esprimendo il proprio parere ed i propri stati d'animo senza vincoli, ragion per cui diventa un mezzo per capire la storia di un popolo.

“La cultura popolare ritrova tuttavia nelle feste e negli spettacoli di piazza un momento fondamentale della propria identità soffocata, un momento di confronto globale nei rapporti con una cultura estranea e diversa, un momento di perentoria e squillante affermazione, fonte, probabilmente, di profonde suggestioni che finivano ineluttabilmente per coinvolgere anche la cultura aristocratica” (Camporesi 2000: 28).

L'esempio delle *frazze* evidenzia come attraverso i racconti e le rappresentazioni, in cui l'uomo inscena le problematiche della vita reale (il problema della fame, la subalternità dei contadini nei confronti della classe borghese), si possano analizzare i rapporti all'interno di una comunità; il fatto stesso che queste rappresentazioni si inscenassero in un particolare



periodo dell'anno, Carnevale, rende ancora più forte la funzione di riscatto sociale che svolgeva il teatro e la festa.

“Oltre che come momento di assicurazione e protezione del ‘povero’, la festa può essere vista come concertazione dell’ideologia interclassista, come realizzazione del controllo sociale e strumentalizzazione dei bisogni e delle esigenze degli appartenenti alle classi subalterne: *tutti sono uguali nella festa; la festa è uguale per tutti*. L’uguaglianza momentanea si realizzava anche perché la festa offriva una delle poche occasioni in cui il povero poteva accedere alla qualità e alla quantità dei cibi del ricco. L’uguaglianza illusoria di un attimo nascondeva diseguaglianze storiche profonde. La *normalità quotidiana* del ricco rappresentava per il povero *l’eccezionalità festiva*” (Teti 1978: 332-333).

Così come diceva Bachtin, il “teatro rappresenta la seconda vita del popolo”, la sua seconda possibilità, aggiungiamo noi, che gli consente di vivere una vita altra, in uno spazio-tempo altro; il teatro rappresenta l’eterna speranza dell’uomo che insieme al Carnevale permette, per un breve periodo, di realizzare la sua più grande utopia di un “mondo alla rovescia”<sup>19</sup>.

Il teatro e le tradizioni che si legano ad esso, in questo caso, aiutano a comprendere la realtà storica di un paese e le sue trasformazioni. Le tradizioni, i ricordi, i modi di dire sono la traccia di un vissuto che è strettamente connesso alla nostra vita, spetta a noi coglierne il significato. L’alterità spesso non è rappresentata dal viaggiare in posti lontani, ma nel conoscere i posti in cui si vive, questa è la scoperta perturbante che ci fa vedere come i posti più sconosciuti sono quelli in cui abitiamo. Concordo con quanto scritto da Giovanni Azzaroni, docente nel corso di Antropologia dello Spettacolo, presso il Dams, che ho seguito a Bologna:

“sono convinto della necessità di raccogliere le testimonianze di un passato che stanno scomparendo o che si manifestano fortemente e massicciamente manipolate dal turismo di massa per non tagliare il cordone ombelicale che ci lega alla vita” (Azzaroni,

<sup>19</sup> G. Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Boringhieri, Torino, 1963.



*Postfazione* in Casari 2008: 185).

La lontananza nei confronti della nostra cultura e delle tradizioni è spesso mentale. Le tradizioni rappresentano le radici dell'identità di ogni individuo, ci consentono di capire quello che siamo, da dove siamo venuti e dove stiamo andando.



### Bibliografia

ALONGE, ROBERTO

2006 *Il teatro dei registi: scopritori di enigmi e poeti della scena*, Laterza, Roma.

ASSMAN, JAN

1997 *La memoria culturale: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino.

AZZARONI, GIOVANNI, a cura di

2003 *La realtà del mito*, Clueb, Bologna.

2008 *La realtà del mito due*, Clueb, Bologna.

2010 *La Settimana Santa a Mottola*, Clueb, Bologna.

BACHTIN, MICHAIL

1965 *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura» (trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 1979).

1968 *Dostoevskij, Poetica e stilistica*, trad. di G. Garritano, Einaudi, Torino.

BAROJA, JULIO CARO

1989 *Il Carnevale, il melangolo*, Genova.

BRECHT, BERTOLT

1957 *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001).

BUTTITTA, ANTONIO

1996 *Dei segni e dei miti: un'introduzione all'antropologia simbolica*, Sellerio, Palermo.

CALVINO, ITALO

1993 *Le città invisibili*, Mondadori, Milano.

CAMPORESI, PIERO

1991 *Rustici e Buffoni: cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Einaudi, Torino.

1989 *La terra e la luna : alimentazione folklore società*, Il Saggiatore, Milano.

2000 *Il paese della fame*, Garzanti, Milano.

CASARI, MATTEO

2008 *La Settimana santa di Castelsardo*, a cura di Matteo Casari, Clueb, Bologna.

CASTELLI, FRANCO - GRIMALDI, PIERCARLO, a cura di

1997 *Maschere e corpi : tempi e luoghi del Carnevale*, Meltemi, Roma.



CHADLI, EL MOSTAFA

1996 *Il racconto popolare nelle regioni mediterranee*, Jaca book, Milano.

COCCHIARA, GIUSEPPE

1963 *Il mondo alla rovescia*, Boringhieri, Torino.

DE MARTINO, ERNESTO

1961 *La terra del rimorso*, il Saggiatore, Milano.

1983 *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino.

DESTRO, ADRIANA

2001 *Complessità dei mondi culturali*, Pàtron, Bologna.

DINI, VITTORIO, a cura di

1987 *Cultura del carnevale e delle festa: tempo, corpo, maschera e infelicità*, Il lavoro editoriale, Ancona.

ELIADE, MIRCEA

1949 *Le mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition* (trad. it *Il mito dell'eterno ritorno: archetipi e ripetizione*, Borla, Roma 1999).

1965 *Le sacré et le profane*, (trad.it. *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984).

FABIETTI, UGO - MATERA, VINCENZO

1999 *Memoria e identità*, Meltemi, Roma.

FILOCAMO, SALVATORE

1984 *Farse carnevalesche*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli.

GALA, GIUSEPPE MICHELE

2006 *Appunti sulla tarantella in Calabria*, in «Il folklore d'Italia», n.1.

GAMBERA, NUCCIO

2005 *L'utopia e il rito: Contributo per una ricostruzione dell'antico Carnevale di Scordia*, Museo civico etno-antropologico ed Archivio di Storico "Mario de Mauro", Scordia.

GOFFMAN, ERVIN

1959 *Presentation of self in everyday life*, Anchor Books, New York (trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1986).

JESI, FURIO

1977 *La festa antropologia etnologia folklore*, Rosenberg & Sellier, Torino.



LANTERNARI, VITTORIO

2004 *La grande festa: vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*, Dedalo, Bari.

LIGUORI PROTO, ADRIANA

1997 *Riti e convivi nuziali in Calabria*, Monteleone, Vibo Valentia.

LILLO, ALESSANDRO

2006 *Il folklore d'Italia*, n.1, Print Design, Castovillari.

LUMINI, APOLLO

1980 *Le farse di carnevale in Calabria e in Sicilia*, Forni, Bologna.

MACCHIARELLA, IGNAZIO

1995 *Il falsobordone tra tradizione orale e tradizione scritta*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.

MAGRINI, TULLIA

1993 *Antropologia della musica e culture mediterranee*, Il Mulino, Bologna.

MAONE, PERICLE

1969 *Dominatori e dominanti nella storia di Crucoli*, Grafosud, Rossano Scalo.

MINGRONE, TONIA

2011 *Noi siamo quello che ricordiamo - Le frazze di Crucoli: il teatro, il rito, il riscatto sociale*, tesi di Laurea Magistrale, Università di Bologna, inedita.

ONG, WALTER J.

1982 *Orality and Literacy, The technologizing of the Word*, Methuen, London-New York (trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986.)

REMOTTI, FRANCESCO

1993 *Luoghi e corpi: antropologia dello spazio del tempo e del potere*, Bollati Boringhieri, Torino.

RICCI, ANTONELLO - TUCCI, ROBERTA

2004 *La capra che suona. Immagini e suoni della musica popolare in Calabria*, Squilibri Editore, Roma.

SAPIA, GIOVANNI

2000 *Ciardullo*, Mangone Editore, Rossano.

TESSARI, ROBERTO

2004 *Teatro e Antropologia: tra rito e spettacolo*, Carocci, Roma.



### TETI, VITO

1978 *Il pane, la beffa e la festa: cultura alimentare e ideologia dell'alimentazione nelle classi subalterne*, Guaraldi, Rimini.

1999 *Il colore del cibo: geografia, mito e realtà dell'alimentazione mediterranea*, Meltemi, Roma.

2004 *Il senso dei luoghi*, Donzelli, Roma.

### TURNER, VICTOR

1982 *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play* (trad.it. *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1989).

1986 *The Anthropology of Performance*, New York, Paj Publication (trad. it. *Antropologia della Performance*, Bologna, Il Mulino, 1993).

### VAN GENNEP, ARNOLD

1909 *Les rites de passage*, Emile Nuourry, Paris (trad. it. *I Riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1981).

### VIRARDI, GIUSEPPE

2001 *Crucoli: sardella & dintorni: storia, tradizioni, ricette e testimonianze in prosa e in versi*, Diamante, Cosenza.

### Sitografia

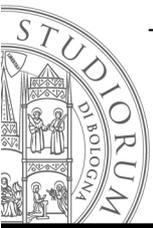
*Arte performativa*, <http://www.strano.net>

*Antropologia del Carnevale*, <http://www.maialeubriaco.com>

*Basilicatanet.com*, <http://www.basilicatanet.com>

*Carnascialia*, <http://www.circoloculturalelagora.it>

*Centro d'arte e cultura 26: percorsi mediterranei*, [http://www.arte26.it/tradiz\\_carneval.htm](http://www.arte26.it/tradiz_carneval.htm)



### Abstract – IT

Questo lavoro nasce da una ricerca di campo sulle *frazze*, termine dialettale che indica le farse di Carnevale che si rappresentavano fino a cinquant'anni fa in molti paesi calabresi, tra cui il mio, Crucoli, in provincia di Crotona. Lo scopo di questo lavoro non è fare un resoconto esaustivo di tutto ciò che accadeva a Crucoli durante la celebrazione del Carnevale, impresa assai difficile dal momento che non ci sono documenti scritti e quindi bisogna affidarsi ai racconti orali delle persone intervistate, spesso non fedeli alla realtà, perché modificati dal tempo e dalla memoria. L'approccio con cui ho intrapreso questa ricerca è sicuramente legato all'aspetto teatrale e performativo dell'evento, senza trascurarne la rilevanza antropologica. Il materiale raccolto è frutto di interviste e colloqui con la gente del posto unito ad un grande lavoro di ricerca bibliografica di autori che avevano trattato di questo argomento in relazione ai loro paesi di origine. Lo scopo è quello di delineare l'organizzazione e lo svolgimento delle *frazze*, cercando di ricostruire la sua durata e le ripercussioni sulla comunità, nonché dimostrare ancora una volta come il teatro, messo a disposizione di alcuni eventi, diventi un mezzo forte di liberazione e di contestazione.

### Abstract – FR

Cet article prend sa naissance par une recherche sur champ concernant les *frazze*, terme dialectal qui dénote les farces du Carnaval mises en scène jusqu'à il y a cinquante ans dans plusieurs villages en Calabria, entre eux le mien, Crucoli, dans la province de Crotona. La raison de ce travail n'est pas d'accomplir un compte rendu exhaustif de tout ce qui avait lieu à Crucoli pendant la célébration du Carnaval, l'exploit étant très difficile, du moment qu'aucun document écrit a été parvenu et par conséquent il est nécessaire de se remettre aux contes des témoins interviewés, souvent pas fidèles au réel, parce-que détournés par les temps et la mémoire. L'approche par lequel j'ai entrepris cette recherche est sans doute lié au côté théâtral et performatif de l'événement, sans négliger son importance du point de vue anthropologique. Le matériel rassemblé est résultat des interviews et des conversations avec les autochtones, enrichi par une large recherche bibliographique d'oeuvres et auteurs concernant ce sujet dans le milieu de leur pays d'origine. Le but consiste à tracer l'organisation et le déroulement des *frazze*, en essayant de reconstruire leur durée et ses répercussions sur la communauté, ainsi que démontrer comment le théâtre, en se disposant dans certaines événements, devient un puissant outil pour la libération et la contestation.

### Abstract – EN

The aim of my work is to analyse through an anthropological point of view the traditional performances called *frazze*. The dialectal term *frazze* refers to the carnival farces represented until the 1950s in the Italian region of Calabria. In this specific case, I analyse the case study of my village Crucoli, located in the Calabrian region of Crotona. Due to the lack of written documentation about *frazze*, one of the main sources of my investigation is represented by interviews conducted among the local population of Crucoli. The stories collected from these interviews are seldom faithful to the historical documentation due to the action of time and memory. In order to fulfil the gap resulting from this direct approach, I also exploit previous researches about the same performances in different Calabrian villages. In addition to the anthropological approach, my work explores also the theatrical and performative aspect of the entire custom involving *frazze*. In general term, the aim of my analysis is to profile the organization and the actual development of the *frazze*, trying to reconstruct their duration and social influence. In this context, my work reveals how the exploitation of the theatrical tool can become a strong instrument of liberation and protest.



### TONIA MINGRONE

Nasce a Crucoli (Kr) il 18-01-1987, consegue la laurea triennale nel 2008 presso l'Università di Bologna in Dams-Teatro con una tesi in Laboratorio di critica. È stata coautrice del libro *La Settimana Santa di Castelsardo* (a cura di Matteo Casari, CLUEB, Bologna, 2008) dopo aver partecipato alla ricerca di campo con il gruppo studio guidato dal Prof. Giovanni Azzaroni. Nel 2011 consegue la Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal Vivo con una tesi in Metodologia e critica dello spettacolo avendo come relatore il Prof. Giuseppe Liotta e come correlatore il Prof. Giovanni Azzaroni, con una tesi dal titolo: *Noi siamo quello che ricordiamo - Le frazze di Crucoli: il teatro, il rito, il riscatto sociale.*



ARTICOLO

## Che cos'è l'antiziganismo?<sup>1</sup>

di Leonardo Piasere

Più giovane dell'inglese "anti-gypsism", il termine "anti-ziganismo" (francese "antitsiganisme", tedesco "antiziganismus") è usato solo da una quindicina di anni con cognizione di causa (Wippermann 1997), però per quello che mi risulta è solo da qualche anno che l'anti-gypsism/anti-ziganismo è oggetto di riflessione e di tentativi di definizione (Wippermann 2005; Knudsen 2005; Nicolae 2006). Ma la pratica è indubbiamente antica e l'antiziganismo è indubbiamente anteriore alla parola che ora lo vuole designare: significa che esso non aveva bisogno di una parola per essere nominato? Il fatto è che fino a qualche anno fa era sufficiente pronunciare la parola "zingari" per rimandare alle pratiche anti-zingare: gli zingari erano quelle persone che, *in quanto tali*, subivano vari gradi di discredito da parte del resto della popolazione, ovunque si trovassero. Da questo punto di vista, la storia dell'antiziganismo coincide con la storia degli zingari, cioè con la storia di quelli che sono chiamati zingari. Non sto dicendo che la storia dei rom, dei sinti, dei manouches, ecc. coincide con la storia dell'antiziganismo: per quanto paradossale possa sembrare, le reti familiari di rom, sinti, ecc. possono avere proprie storie di sviluppo parzialmente autonome le une dalle altre, e autonome rispetto alla loro storia in quanto zingari in un dato contesto geo-storico. Rom, sinti, ecc. sono zingari in quanto hanno subito in modo coatto un *processo di ziganizzazione*. Storicamente, il processo di ziganizzazione ha colpito soprattutto popolazioni parlanti romanes, ma non solo. Ma, appunto, dal momento in cui sono selezionati come zingari, dal momento in cui sono riconosciuti, individuati, percepiti e così nominati, essi si trovano ad essere reificati con una *serie di pratiche oltraggiose* da parte di coloro che non si considerano tali: zingari e antiziganismo combaciano, perché, per parafrasare il Sartre (1960: 49) de *L'antisemitismo*, e cambiando di soggetto, è l'anti-zingaro che fa lo zingaro. Allora, se oggi abbiamo bisogno di un nuovo termine, è forse perché qualcosa è cambiato? È anche di questo che vorrei parlare.

Se, al seguito ormai di tanti autori, ma in questo caso in particolare di Lévinas (2004),

<sup>1</sup> Una prima versione francese del presente testo è stata presentata al convegno internazionale "'Tsiganes', 'Nomades': un malentendu européen" (Parigi, 6-9 ottobre 2011), di cui un brevissimo compendio è apparso in *Migrations/Magazine*, n. 6, pp. 24-26, Bruxelles, 2012.



afferriamo che il razzismo non è di per sé un concetto biologico, allora l'antiziganismo è certo sempre stato anche una forma di razzismo, sia quando vengono tirate in ballo argomentazioni di ordine biologico sia quando le argomentazioni sono di altro tipo. Dire che è una forma di razzismo significa dire che con gli altri razzismi condivide dei tratti, ma anche che ne manifesta di peculiari, come ha giustamente sottolineato Valeriu Nicolae (2006). Dire che è un razzismo, cioè una costruzione socio-culturale, significa affermare che si realizza in modi diversi seguendo congiunture geo-storiche diverse. È anche su questo dibattito che vorrei portare il mio contributo.

Jeanne Hersch (1967) prima, e in modo più approfondito Pierre-André Taguieff (1994) poi, hanno distinto almeno due grandi forme di razzismo: la prima le chiamava razzismo hitleriano e razzismo colonialista, il secondo le ha chiamate autorazzizzazione e eterorazzizzazione. Nell'Europa moderna i rom, sinti, ecc., in quanto riconosciuti come zingari, hanno subito entrambe queste forme di razzismo, anche se in contesti diversi.

Secondo Taguieff, l'autorazzizzazione è quel processo per cui un gruppo vede in se stesso l'esplicitazione della Razza (pura e quindi superiore), e nell'Altro l'esplicitazione della non-razza (bastarda o impura o inferiore o sotto-razza). L'autoriconoscimento nella Razza porta alla valorizzazione della differenza in quanto tale, che porta all'auto-sublimazione, ma non alla valorizzazione del diverso, il quale deve anzi subire un processo di purificazione o di epurazione o di eliminazione. Taguieff caratterizza l'autorazzizzazione con la coppia differenza/comunità (particolare), e l'apoteosi del comunitarismo differenzialista viene storicamente toccata dalla politica nazista.

L'eterorazzizzazione, invece, è quella valorizzazione della differenza che vede applicato il riconoscimento di razzizzazione all'Altro in base all'applicazione di due assiomi: in base all'assioma di disuguaglianza, l'Altro costituisce una razza, inferiore proprio in quanto catalogato come razza; secondo l'assioma di universalità, noi, i simili non razzizzati, costituiamo non tanto la razza superiore, ma semplicemente l'umanità, il genere umano (o la civiltà). L'eterorazzizzazione, caratterizzata quindi dalla coppia disuguaglianza/universalità, porta al dominio e allo sfruttamento dell'Altro e la sua apoteosi storica è costituita dalla colonizzazione e dalla schiavitù moderne.

Nell'autorazzizzazione, la Razza siamo noi, nell'eterorazzizzazione, la Razza sono loro!

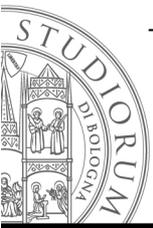


Ecco le logiche dei due razzismi idealtipici:

“l’*eterorazzizzazione*, basata sul principio di una logica del dominio e dello sfruttamento che impone di conservare in vita l’Altro – certo inferiore, ma fonte di profitto; e l’*autorazzizzazione*, che prescrive invece una logica dell’esclusione radicale, la cui finalità è l’abolizione della differenza in quanto tale attraverso lo sterminio totale dell’altro, perché possa conservarsi l’identità propria” (Taguieff 1994: 211).

Taguieff (1994: 205) cita l’applicazione delle due pratiche razziste da parte degli stessi nazisti, che riservarono un trattamento schiavista verso gli slavi e lo sterminio verso gli ebrei. Ma come esempio di chi ha subito entrambe le forme di razzismo nel cuore stesso d’Europa sappiamo che possiamo citare proprio gli zingari. In quello che altrove ho chiamato il “modello balcanico” noi vediamo l’esplicitazione dell’eterorazzizzazione applicata agli zingari, e in quello che ho chiamato il “modello occidentale” l’esplicitazione dell’autorazzizzazione (Piasere 2004). I documenti in nostro possesso dicono che di entrambi troviamo già traccia nel XIV secolo: noto è il primo documento del 1385 che conferma la donazione di famiglie zingare ad un monastero valacco (v. ora il documento in Petcuț 2009: 62); scoperto recentemente da Massimo Aresu un documento veneziano che anticipa di un secolo, rispetto a quanto si sapeva, l’inizio della lotta anti-zingara secondo il modello occidentale: nel ducato di Candia, la colonia veneziana che comprendeva l’isola di Creta, un bando del 1316, ripetuto nel 1319, vieta l’entrata in città di ogni *açinganus* ed *acingana*, pena quindici giorni di carcere (v. documento in Ratti Vidulich 1965: 50, 89). Qui è significativo che la sperimentazione avvenga in una colonia di quella che allora era una superpotenza, come se la Repubblica di Venezia avesse anticipato quella modalità osservata secoli dopo per altre potenze coloniali, cioè di sperimentare comportamenti e istituzioni nelle colonie prima di importarle nella madre patria.

Se la schiavitù nei principati di Moldavia e Valacchia dei secoli XIV-XIX ha rappresentato il culmine del processo di eterorazzizzazione antizingara, e se l’olocausto sotto il nazismo ha rappresentato il culmine dell’autorazzizzazione antizingara, dobbiamo riconoscere anche momenti meno eclatanti delle due forme di razzismo, come pure momenti di commistione. Visto che i due razzismi condividono il tratto dell’inferiorizzazione degli zingari, per sfruttarli



o per eliminarli, possiamo trovare esempi nella storia europea in cui i confini fra le due forme idealtipiche si combinano o sfumano l'una sull'altra. Così, è interessante lo studio di Faika Çelik (2004), che mostra come nella Rumelia ottomana del XVI secolo gli zingari fossero al contempo marginalizzati secondo un modello di rifiuto, ma inseriti nel sistema dei tributi secondo un modello di sfruttamento. Parallelamente, tentativi e tentazioni di schiavizzazione degli zingari si sono avuti pure in Europa occidentale (in Inghilterra e in Spagna nel XVI secolo, ad esempio), anche se con esiti effimeri (Piasere 2004); ciò dimostra che la struttura socio-politica e macro-economica che via via costruisce gli anti-ziganismi, ha il suo peso determinante, è cioè la fonte del tipo di violenza strutturale – per usare l'espressione di Paul Farmer (2003) – che i rom, i sinti, ecc. devono subire in quanto zingari. Ma anche combattere e, se ci riescono, aggirare.

Gli studiosi della schiavitù sottolineano che le diversissime sue forme di realizzazione in giro per il mondo sembrano però condividere un elemento, il fatto cioè che lo schiavo sia sempre un outsider rispetto alla società che lo sfrutta (Finley 1979: 28). La situazione degli zingari negli antichi principati romeni non era diversa: come sappiamo, essi erano un gruppo a parte sia rispetto ai nobili, sia rispetto alla massa dei contadini, e furono per secoli esclusi dalla lotta scatenata dai boiari contro le comunità contadine per il possesso della terra (Stahl 1976), dal momento che gli schiavi, se pure potevano avere dei beni personali, non potevano però essere dei proprietari terrieri. Il possesso della terra, fondamentale nella cosmologia locale, era loro vietato. Questo problema del rapporto con la terra lo vediamo diversamente declinato in Europa occidentale, dove tendenzialmente è visto più economico eliminarli più che sfruttarli. L'eliminazione, come è noto, si è articolata secondo le modalità dell'allontanamento coatto, della carcerazione, dell'etnocidio (cioè l'assimilazione culturale coatta) e del genocidio (cioè lo sterminio fisico). L'applicazione di queste modalità non ha seguito un percorso evolutivo lineare, ma è stata realizzata in contesti geo-storici diversi, sotto regimi politici diversi, e ha conosciuto combinazioni diverse. In qualsiasi caso, come ha spiegato Benedetto Fassanelli (2011) parlando della Repubblica di Venezia, la presenza zingara era categorizzata come *inammissibile*. Il carattere di inammissibilità nel territorio rendeva la presenza degli zingari legittima solo nel bando, nell'essere dei banditi: sono cacciato, quindi sono! Similmente Patrick Williams parla di illegittimità: "Per la o le



popolazioni che si pensano come gli occupanti legittimi del luogo in cui vivono gli zingari (...), costoro sono degli intrusi” (2011: 12). Il principio di illegittimità può essere alla base sia del bando continuo, sia dell’ansia assimilatrice, sia dell’olocausto, sia del mantenimento fra noi degli outsider in vista del loro sfruttamento. È tale principio che può giustificare la presenza di leggi antitetiche ma contemporanee in stati diversi: nella seconda metà del Settecento in Moldavia e Valacchia, per salvaguardare la riserva di schiavi, si vietavano espressamente i matrimoni misti tra zingari e non zingari imponendo di fatto solo i matrimoni tra zingari, mentre nel confinante Impero austriaco, imboccata la via di un’assimilazione dura dai despoti illuminati, i matrimoni tra zingari erano al contrario vietati per legge.

Grandi conoscitrici dei contesti locali e dei *gagé* (i non zingari) locali, le singole comunità di rom, sinti, ecc. hanno saputo spesso rispondere, inventare strategie e tattiche di contenimento, di risposta, di resistenza, di resilienza, verso il processo di ziganizzazione che si trovavano a subire, strategie e tattiche di volta in volta diverse, a volte vittoriose, a volte perdenti, spesso tarate ad evitare oltraggi più pesanti.

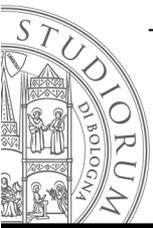
È molto difficile dire se vengano prima gli interessi politico-economici o prima le passioni, ma probabilmente le due sfere si co-costruiscono sotto la spinta di causalità circolari non sempre facili da individuare. Sta di fatto che possiamo isolare alcuni processi insiti nel processo di ziganizzazione che possono spiegare il permanere delle emozioni più violente ma anche contraddittorie verso gli zingari. Penso in particolare a quello che chiamo il processo di tricksterizzazione. Il trickster è quel personaggio presente in tante mitologie che ha la caratteristica di non avere caratteristiche, dal momento che si costruisce appositamente andando contro le classificazioni cosmologiche accettate in una data società. È il rappresentante del non-ordine, poiché può essere, cioè diventare nel corso della sua storia personale, tutto, il contrario di tutto e altro ancora. È l’attuazione dell’infinito potenziale in questo mondo, direbbero i filosofi.... Gli zingari come trickster sono ben insediati nel pensiero europeo (Piasere 2011a), così come è ben insediato nel pensiero europeo l’orrore per questa loro identificazione implicita, e questa loro caratterizzazione può forse distinguerli da altri gruppi oggetto di razzismo e può forse spiegare fatti altrimenti poco comprensibili. Oggetto nella storia del continente delle emozioni più forti, dall’odio allo



schifo, dal disprezzo alla paura, ma anche di quelle più contraddittorie come la pietà cristiana per i derelitti, o l'ammirazione romantica per la libertà dalle forze coercitive della società, o quella libertaria e postmodernista per la resistenza al Potere, essi sono stati presi a modello o a metafora delle passioni più diverse. E anche i pregiudizi positivi, che possono poggiare su cosmologie razziste tanto quanto quelli negativi (Todesco 2004), hanno costituito una delle facce della maschera multidimensionale di un trickster temuto. Le passioni razziste possono cambiare al cambiare delle congiunture politico-economiche, il trickster può essere oggetto di tentativi di antropofagia sociale o di antropoemia sociale (Lévi-Strauss 1960: 376), tentativi cioè di assimilazione digerendoli o di rigetto vomitandoli, ma ha anche il potere di poter subire giudizi condivisi che tagliano le epoche storiche.

Ormai è sicuro: a prescindere da che cosa sia un'emozione – l'argomento è ancora oggetto di ampi dibattiti – essa ha la caratteristica di aver bisogno di un ambiente interazionale per potersi sviluppare; cioè lo sviluppo delle emozioni ha un carattere fondamentale intersoggettivo e dipende dall'ambiente sociale e culturale. Le emozioni quindi mediano tra il soggetto e la società, la quale le può ampiamente manipolare, perché un'emozione "fa cose". È per questo che le emozioni che ispirano gli zingari possono mutare al mutare dei contesti, ma possono anche provocare fenomeni di lunga durata. I processi di ziganizzazione possono avvalersi di emozioni socialmente condivise diverse al variare dei contesti. Voglio qui accennare ad un insieme di emozioni forti che hanno creato quella che chiamo la sindrome della criminalità zingara:

1) Gli psicologi individuano nell'unione di disprezzo-rabbia-disgusto la triade emozionale dell'ostilità (Izard 1977). Di solito gli psicologi riservano il termine disgusto alla relazione con esseri inanimati e il termine disprezzo alla relazione con esseri viventi, ma con gli zingari la distinzione tra le due emozioni sembra diluirsi, dal momento che spesso tutti e cinque i sensi dei non zingari sembrano tarati in funzione antizingara. Gli zingari hanno un'unica cosa umana, diceva un cittadino: la sporcizia (Piasere 1991). Essi fanno schifo, puzzano, sia quando sono ben vestiti che quando sono vestiti di cenci. È grazie al processo ipertrofico di quest'emozione che si è sviluppato uno dei maggiori processi di animalizzazione di esseri umani mai creato in Europa. Secondo Valeriu Nicolae (2006), la deumanizzazione sarebbe il perno dell'antizinganismo e ne sarebbe la sua caratteristica



peculiare. Per parte mia credo che il tono del processo di deumanizzazione vari da un contesto all'altro, e possa a volte prevalere, altre rimanere in sordina, pur senza scomparire. È significativo che Nicolae proponga la sua interpretazione partendo soprattutto dal contesto romeno, in cui per secoli ha prevalso l'eterorazzizzazione, in cui, quindi, il lavoro zingaro era sfruttato come lo era il lavoro degli animali. E non è un caso, posso aggiungere, che al tempo della schiavitù il prezzo di uno zingaro equivalesse grosso modo a quello di un cavallo (Piasere 2011b). Normalmente disprezzo, disgusto e rabbia provocano sentimenti punitivi verso persone ritenute non entrare sufficientemente nel meccanismo della reciprocità sociale (Price et al. 2002), è quindi ironico constatare che tali sentimenti si siano sviluppati soprattutto proprio dove si è sviluppata la schiavitù zingara!

2) Se la distinzione tra disgusto e disprezzo non è netta, ancora meno lo è quella tra rabbia e odio. Fin da Aristotele si dice che la rabbia si sviluppa contro una singola persona e può essere annullata attraverso azioni compensative (ad esempio una vendetta), mentre l'odio si può sviluppare verso persone che non si conoscono direttamente, che può riguardare gruppi interi e che può durare a lungo, se non per sempre. Ma è stato giustamente osservato che con l'odio "vi è in palio la percezione di un gruppo nel corpo di un individuo" (Ahmed 2001: 350): io colpisco un gruppo, anche un gruppo immaginato, colpendo i corpi di alcuni individui specifici (ad esempio, attraverso uno sgombero coatto). L'odio è il contrario dell'amore, ci dicono ancora sia gli psicologi che il senso comune. È un senso di avversione che considera legittimo, giusto, distruggere l'oggetto preso di mira. Può trovare motivazioni specifiche o seguire narrative generali. L'oggetto odiato può essere distrutto in modi diversi, e per gli zingari ritorniamo ai grandi processi storici che si sono tentati nei loro confronti: allontanamento, segregazione, distruzione delle famiglie attraverso il rapimento dei loro figli, omicidi di massa, olocausti... Tutti possono odiare tutti, ma come ogni altra emozione l'odio media tra il Sé e la società (Ahmed 2001), per cui la forma di società è fondamentale per la distribuzione dell'odio e, in una società stratificata, fondamentale è la posizione rispettiva di chi odia e di chi è odiato: un conto è che i membri di uno strato sociale inferiore odino quelli di uno strato superiore e un conto è il contrario. Nel caso in cui siano gli strati superiori ad odiare uno strato inferiore, la forza della fantasia che si scatena verso il subalterno, o semplicemente verso colui che non accetta le leggi della stratificazione sociale stessa, può



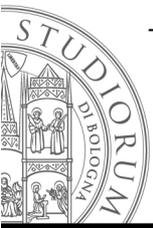
essere fantasmagorica: egli può essere incestuoso, cannibale, ladro, assassino, appestatore, legato alle entità malefiche del cosmo, rapitore, ecc. Ma la fantasia è al contempo censurata: chi odia un intero gruppo umano crede in realtà di farlo per amore – per amore della società più ampia che deve essere protetta, o per amore dei singoli dello stesso gruppo odiato, considerati travolti dal gruppo stesso. È l'idea di amore che giustifica e persuade ad odiare, come ha ben dimostrato Sara Ahmed: “Insieme odiamo” e tale odio condiviso ci unisce (2001: 346). In questo modo si produce una cosmologia quotidiana con un soggetto immaginato (“noi che odiamo gli zingari”) e un oggetto altrettanto immaginato (“gli zingari che noi odiamo”): “Diventa ordinario ciò che è già minacciato dagli Altri immaginati, la cui vicinanza diventa un crimine contro la persona ed il luogo” (2001: 346). E torniamo al senso di illegittimità della presenza zingara di cui parla Williams.

3) E l'odio dall'alto al basso, diceva già Darwin, è difficile da distinguere dalla paura. E degli zingari si ha paura, a volte una paura folle. Ora, si può avere paura di tante cose, ma è stato detto che la paura è un'emozione democratica e che colpisce tutti (Bourke 2005). Una ricerca recente condotta in Italia ha dimostrato che la paura delle mamme che la zingara rapisca il loro bambino di pochi mesi o di pochi anni è intensa, ed è la causa di tante denunce di tentato rapimento, anche da parte di donne in terapia psicologica: la certezza che la zingara si avvicini alla carrozzina o al lettino per rapire il bambino fa parte di una narrativa ampiamente condivisa, anche se di fatto coinvolge esperienzialmente solo donne: è la donna zingara che cerca di rapire, è la donna non zingara che salva in extremis il figlio. Il tutto sempre senza altri testimoni (Tosi Cambini 2008). Ora, vi sono tante persone che rapiscono bambini, ma il rapimento da parte della zingara è speciale, nel senso che solo la zingara sa rapire *da zingara!* La paura del furto del figlioletto è parte della più ampia paura per i furti, perché lo zingaro è considerato ladro per sua natura intrinseca: ruba cose, animali e umani. E anche qui possiamo riprendere considerazioni simili a quelle che Sartre dedicava agli ebrei: ci sono furti e furti, ma i furti degli zingari sono particolari proprio perché sono fatti dagli zingari. Con gli zingari scompaiono spesso le considerazioni di ordine sociologico o politico o religioso che si possono fare sulla marginalità sociale o sulla resistenza culturale, ma si sostiene il “lombrosismo” implicito di una delinquenza innata. Qui abbiamo forse il massimo sviluppo di due processi, quello dell'intensificazione e quello della



generalizzazione abusiva: non è vero che tutti i furti sono uguali: quelli degli zingari sono più odiati. Perché gli zingari sanno rubare oggetti più preziosi? No, semplicemente perché sono loro che rubano e i loro furti da zingari hanno un peso simbolico di ordine cosmologico che gli altri non hanno! La generalizzazione abusiva è quella generalizzazione che allarga in modo iperbolico il comportamento di un elemento o di alcuni elementi di un dato insieme a tutto l'insieme. Ci cascano anche gli studiosi: l'alta media di condanne rispetto ai non zingari assegnerebbe una qualche verità allo stereotipo dello zingaro ladro. Non è che tante volte è lo stereotipo dello zingaro ladro che li fa condannare come ladri? È vero che a volte la generalizzazione abusiva colpisce qualche rom, sinto, ecc., che si convince della propaganda antizingara dei *gagé*, che colloca la sua identità nel lato criminale della società. E ruba: rubo quindi sono! La generalizzazione abusiva marca in profondità la ziganofobia ordinaria. La ziganofobia ordinaria, come tutte le fobie, costruisce gruppi in cui il potere è diversamente distribuito, costruisce gruppi in cui l'accesso al potere è diversamente permesso. La paura di un non zingaro verso uno zingaro può essere molto più potente di quello di uno zingaro verso un non zingaro: un non zingaro ha il potere di chiamare la polizia per allontanare lo zingaro, ad esempio da un luogo pubblico, ma il contrario è dell'ordine dell'irrealità.

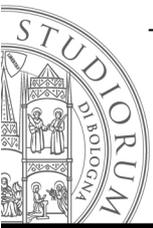
4) A questa serie di emozioni antizingare ne aggiungo una forse inaspettata: l'invidia. L'invidia è lo star male perché altri sembrano stare meglio. L'invidia propone un confronto sociale costante. Sartre diceva che una caratteristica dell'antisemitismo consisteva nel fatto che fosse del tutto assente presso la classe operaia. Non so se sia sempre stato vero, ma se è così, allora qui abbiamo una chiara distinzione rispetto all'antiziganismo, perché l'antiziganismo è un sentimento che taglia tutte le classi sociali dei non zingari e che colpisce in profondità la classe operaia. In una cosmologia in cui il lavoro è considerato un valore essenziale, quelli che si dice che non lavorano e che neppure cercano un lavoro, sono assolutamente da disprezzare. Ma l'invidia, associata spesso alla rabbia, scatta quando questi che dovrebbero essere poveri e derelitti, manifestano invece un gusto della vita superiore al tuo: "felicità senza potere, compenso senza lavoro, patria senza confini, religione senza mito", diceva Hannah Arendt (1999), quando sospettati essere appannaggio dell'Altro sono assolutamente vietati. Di solito l'invidia è verso i membri degli strati sociali



più elevati, ma con gli zingari abbiamo il fenomeno inverso: persone considerate la feccia della società sono oggetto di invidia. Politici leghisti scatenarono l'indignazione della gente qualche anno fa quando asserirono che gli zingari sono protetti dall'Unione Europea, che versa ad ognuno di loro – dicevano – mille euro al mese. Subito le proteste: perché a loro sì e a noi no? D'altra parte, è raro che con gli zingari ci si senta in competizione diretta per la carriera, la posizione sociale, il prestigio o cose simili: con gli zingari la competizione è cosmologica e riguarda la visione del mondo. L'invidia malevola scatta quando si può percepire che con un modo di vita ritenuto obbrobrioso si possono raggiungere meglio certi beni sia materiali (una villa...) ma soprattutto psicologici: la libertà, la felicità, la leggerezza dell'essere... Diversi giudici intervistati durante la ricerca sulle adozioni di minori rom (Saletti Salza 2010), rivelavano alla ricercatrice la loro meraviglia di constatare quanto i bambini rom, ritenuti abusati dai genitori, fossero invece attaccati ai loro presunti seviziatori... L'unità psicologica delle famiglie zingare è sempre stata oggetto di un'invidia profonda e storicamente oggetto di tentativi di distruggerla da parte dei non zingari.

5) Il discorso sull'invidia ci porta a parlare delle emozioni ambivalenti, cioè della compresenza di sentimenti opposti che spesso caratterizzano l'antiziganismo. Repulsione e attrazione, rabbia e pietà. Così, l'ammirazione per l'abilità musicale credo abbia spesso attenuato l'odio cosmico di cui sono oggetto. I trickster d'Europa...

La mia proposta è che la combinazione sociale di questo grappolo di emozioni, ambivalenza compresa, abbia creato la sindrome del criminale, la generalizzata criminalizzazione degli zingari in quanto zingari, che si è realizzata in tutto il continente anche se con sfumature diverse. Deumanizzazione e criminalizzazione sono pietre fondanti dell'antiziganismo. Gli zingari sono coloro di cui si ha paura perché rubano da zingari, fanno schifo perché sporchi come zingari, quindi sono da estirpare dai luoghi perché pericolosi in quanto zingari. E ciò di cui ho paura, si sa, è di per sé un pericolo. E la manipolazione della paura dello zingaro è una delle maggiori colpe dell'industria giornalistica contemporanea. La sindrome del criminale ha avuto il potere di annientare altre loro possibili categorizzazioni, inserendoli in tassonomie socio-cosmologiche che li evincono dalla sfera del politico, rendendoli degli esseri virtualmente avulsi dalle considerazioni sul politico. Non è questo il luogo, ma sarebbe interessante vedere come i grandi filosofi occidentali hanno parlato degli



zingari, da Bodin a Hobbes, da Voltaire a Herder, da Kant a Marx... E i silenzi sono anche più assordanti: come quello che avvolge il famoso capitolo nono, “Il tramonto dello stato nazionale e la fine dei diritti umani”, del libro di Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, dove le vicende zingare avrebbero potuto essere prese come un caso esemplare delle tragedie europee ivi descritte e in cui, invece, di loro non vi è la minima traccia. È una qualità del trickster rendersi invisibile proprio davanti ai tuoi occhi... Recentemente Julia Von dem Knesebeck (2011) ha mostrato con casi ben documentati come la sindrome del criminale abbia spesso bloccato nel dopoguerra le richieste di risarcimento portate avanti dai sinti tedeschi per le violenze subite durante il nazismo, e noi vedremo subito che in Italia è questa sindrome a prevalere.

A mio avviso, non si capiscono le politiche neoliberali attuate negli ultimi anni se non si tiene in considerazione questa base storico-emozionale che costruisce lo zingaro vomitandolo dalla sfera del politico per assorbirlo nella sfera del criminale, associato ad un processo di tricksterizzazione che di per sé lo rende ambiguo e oggetto di emozioni multiple e contraddittorie. È nel periodo del neoliberalismo, infatti, che si sviluppa la coscienza dell'antiziganismo, che nasce cioè la disgiunzione tra zingaro e antiziganismo.

Ovviamente ci sono diverse analogie con l'antisemitismo e le riflessioni di Sartre possono essere ancora utili. Così possiamo dire che oggi l'antiziganismo conosce almeno due facce: quella razzista e quella democratica. Quella razzista è oggi essenzialmente quella dell'autorazzizzazione, quella che vede nello zingaro una razza a parte, da estirpare in un modo o nell'altro, ben rappresentata ad esempio dai movimenti e partiti apertamente xenofobi e razzisti; l'altra è quella dell'uomo democratico, quello che crede nell'Uomo dei diritti umani, un uomo sempre uguale in tutti i mondi e in tutti i tempi. Ma il democratico, come diceva Sartre, è un difensore debole: primo, perché ha poco tempo perché ha tanto da fare con tutti i derelitti da salvare che ci sono in giro per il mondo; secondo, perché, vedendo in lui solo l'uomo, lo annienta in quanto zingaro. Manipolo una citazione da Sartre: “Quello vuole distruggerlo come uomo per non lasciar sussistere in lui altro che l'ebreo [lo zingaro], il paria, l'intoccabile; questi vuole distruggerlo come ebreo [zingaro] per conservare in lui soltanto l'uomo, il soggetto astratto e universale dei diritti dell'uomo e del cittadino. Si può scorgere anche nel democratico più liberale una sfumatura di



antisemitismo [antiziganismo]; è ostile all'ebreo [zingaro] nella proporzione in cui l'ebreo [zingaro] decide di considerarsi come ebreo [zingaro]" (1960: 40). Sartre, un altro che non vedeva gli zingari, ci suggerisce per analogia che ci può essere un razzismo antizingaro accanto ad un antirazzismo antizingaro.

Ma i tempi di Sartre sono lontani, e per molti versi l'odio per gli zingari ha sostituito nella destra europea l'odio per gli ebrei (nonostante i rigurgiti antisemiti non siano assenti). Sono lontani anche perché nel frattempo non si è sviluppata solo l'attenzione per i diritti umani, cari al liberalismo classico, ma anche quella per i diritti dei popoli, per le differenze culturali, per le politiche del riconoscimento. È molto dibattuto quale sia il posto riservato al multiculturalismo dalle dottrine e dalle pratiche neoliberiste contemporanee, perché, se è vero che i diritti dell'uomo sono diventati i diritti guida del neoliberismo globalizzato, è anche vero che vi sono Dichiarazioni, come quella dell'Unesco del 2001, che cercano di inserire nel corpus dei diritti umani stessi il diritto alla differenza culturale, un diritto che la Dichiarazione Universale del 1948 avrebbe dimenticato essere universale. È indubbio che storicamente la nascita del multiculturalismo è collegata allo sviluppo del movimento per i diritti umani. Il neoliberismo non è in principio contrario al multiculturalismo, perché non ha gli stessi interessi del vecchio stato liberale che cercava l'omogeneità culturale dei suoi membri. Gli interessi del neoliberismo riguardano l'espansione dei mercati, specie finanziari, ovunque possibile, spingendo per la ristrutturazione degli stati laddove potrebbero frenare quest'espansione, ma anche favorendo le lotte contro le povertà laddove queste impediscono alle persone di diventare dei buoni consumatori di merci globalizzate. La "povertà" per il neoliberismo è essenzialmente lo stato di impedimento di diventare un consumatore libero da ogni vincolo. Il neoliberismo punta al decentramento delle decisioni ed il multiculturalismo può favorire questa politica. Fino a dove il neoliberismo possa poi spingersi in favore del multiculturalismo, il dibattito è acceso. Ad esempio, secondo alcuni studiosi della situazione dell'America Latina, in cui sono cresciute contemporaneamente negli ultimi anni sia le politiche neoliberiste sia le politiche di riconoscimento multiculturali, il neoliberismo è disposto a fare una gamma limitata di concessioni per frenare richieste più radicali di autonomia e per bloccare le lotte anti-neoliberiste dei movimenti indigenisti (Hale 2002); per questo le élite neoliberali sono pronte a distinguere movimenti di rivendicazione



“buoni” da movimenti “cattivi”. Una lettura simile è proposta da Bill Templer (2006) circa il progetto del “decennio dell’inclusione dei Rom” sponsorizzato in dieci stati dell’Europa balcano-carpatica dalle maggiori agenzie politico-economiche internazionali. Templer considera il progetto come un tentativo di pacificare i rom della periferia europea, visti come una potenziale bomba ad orologeria disastrosa per l’ordine della nuova Europa. La pacificazione avverrebbe attraverso una loro de-politicizzazione di fatto, creando i rom “buoni”, ubbidienti alle ONG, e i rom “cattivi”, i disubbidienti; ma le vie della pacificazione seguirebbero anche i tentativi di disinnescamento della potenziale bomba demografica che essi rappresentano, attraverso un’educazione demografica di stampo neo-malthusiano: non sposarsi troppo giovani, non avere troppi figli, non formare grandi famiglie. Ma per altri studiosi il neoliberismo non rappresenta un fronte compatto e le concessioni al multiculturalismo negli stessi contesti neoliberisti, seppur limitate, rappresenterebbero un punto d’appoggio per articolare richieste più radicali dall’interno del sistema politico formale. Questo è ciò che sta avvenendo in America latina secondo Donna Lee Van Cott (2006). Una lettura analoga è portata avanti da una sinta italiana, Eva Rizzin (2006), che nella sua tesi di dottorato in Geopolitica e Geostrategia, analizza con molto favore l’azione delle istituzioni europee verso rom e sinti. In qualsiasi caso, possiamo dire che la situazione può cambiare di molto a seconda del potere delle forze in campo, cioè le élite neoliberiste, i movimenti autoctoni (indigenisti o rom a seconda del contesto) e i movimenti delle sinistre alternative (normalmente loro alleati). Il problema delle politiche multiculturali è anche legato al rapporto con le politiche redistributive, al suo rafforzamento o al suo indebolimento (Banting — Kymlicka 2006), ma su questo non abbiamo ancora studi mirati riguardanti i rom.

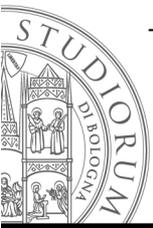
E’ all’interno di questo più ampio discorso, tornando a noi, che bisogna valutare la riflessione sull’antiziganismo. Il riconoscimento dell’esistenza dell’antiziganismo è affare degli ultimi decenni, ed è soprattutto affare del dopo 1989. La nascita della politica del riconoscimento sposata da movimenti rom e sinti e da tanti attivisti e studiosi ha spaccato l’antica fusione di zingari e antiziganismo, smascherando il fatto che gli zingari sono una creazione dei non zingari, che gli zingari sono i rom, sinti ecc. quali sono disprezzati dai non zingari. All’inizio, essa si è coniugata con i primi riconoscimenti ufficiosi sovrastatali degli



anni sessanta e settanta (quelli del Consiglio d'Europa, quelli della Chiesa cattolica, quelli dell'ONU). Ha di poco anticipato e si è poi coniugata con l'avanzata neoliberista in Europa orientale, con la sua "ONGizzazione" e con le massicce emigrazioni rom dai Balcani verso occidente. Ma lo smascheramento dovuto alla nascita della coscienza dell'antiziganismo non è affatto lineare e deve lottare con tutte le incrostazioni lasciate dalla storia e col fatto che ognuno di questi processi può avere interessi e ideologie autonome che negoziano con le diverse e tricksteriche storie emozionali antizingare.

Oggi abbiamo diversi tipi di antiziganismo, perché l'antiziganismo copre un continuum che va dal razzismo hitleriano ancora oggi dichiarato da qualche minoranza, all'antiziganismo democratico, passando dall'antiziganismo populista. Solo un'élite razzista ha il coraggio di continuare a dirsi esplicitamente razzista, ma oggi l'antiziganismo si esplicita anche se non soprattutto con la pratica dell'ideologia dell'"io non sono razzista, ma...", dove il "ma..." indica di volta in volta il motivo o i motivi dell'odio/paura/disprezzo verso un'intera categoria di persone, ma in modo aggirato, dissimulato.

Mi riferisco qui all'ambito italiano, dove l'"io non sono razzista ma..." conosce almeno tre angolature: una popolare, una populista, una istituzionale. Su quella popolare mi ci soffermo con due brevi esempi. 1) Quando nel 2009 io e dei colleghi dell'Università di Verona organizzammo delle giornate di studio sull'apporto artistico alla cultura europea di "mori, giudei e zingari", come recitava il titolo del convegno, ricevemmo una lettera da un privato cittadino in cui venivamo accusati di aver avuto la malsana idea di accostare la totale assenza di cultura degli zingari alla genialità degli ebrei! 2) Quando la televisione italiana dedica una trasmissione all'udienza concessa da papa a rom e sinti l'11 giugno 2011 in Vaticano, il sito della trasmissione è preso di mira da decine di e-mail sprezzanti verso i rom e verso gli organizzatori, che per l'occasione avrebbero "ripulito" gli zingari (Carello 2011). Ecc. Quella populista è espressa dalla maggioranza dei due partiti al governo fino al 2011, la Lega Nord di Bossi e il Partito della Libertà di Berlusconi, che usano il razzismo populista come strumento di proselitismo e di propaganda elettorale, e l'"io non sono razzista ma..." come strumento di governo. Le azioni antizingare intraprese da questi politici una volta arrivati ad occupare posti di potere sono tante, dagli sgomberi coatti agli insulti nei loro mezzi di comunicazione. L'azione più famosa è che ha avuto un'eco internazionale (ma è



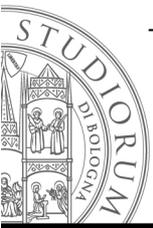
solo una delle tante) è dovuta all'allora ministro dell'Interno, on. Maroni, che nel 2008 fece passare una serie di ordinanze per "l'identificazione e censimento delle persone, anche minori di età, e dei nuclei familiari presenti, attraverso rilievi segnaletici", cioè fotografie e impronte digitali. Nel 2008 migliaia di sinti e rom furono così fotografati e "segnalati". Ho saputo che a partire da questi fatti dei bambini rom hanno inventato un nuovo gioco: fingono di fotografarsi a vicenda di fronte e di profilo gridandosi ordini in toni polizieschi... Come si vede, questa "passione dal basso" è stata in Italia rinfocolata platealmente dai razzisti al governo, che l'hanno ricostruita "dall'alto". Altrettanto plateale è quanto avvenuto nel maggio 2011: durante la campagna elettorale per le elezioni amministrative di Milano, quando ormai si capiva che la destra rischiava di perdere, Umberto Bossi, capo della Lega Nord e ministro delle Riforme, pronostica che, se avesse vinto la sinistra, Milano sarebbe diventata una "zingaropoli", cioè una città invivibile perché senza alcuna sicurezza ed immersa nel degrado. Il giorno dopo l'insulto viene ripreso da Silvio Berlusconi, che proclama in toni altisonanti: "Non lasceremo che Milano divenga una zingaropoli!" L'antiziganismo di stato! Contemporaneamente, un Ufficio della sua Presidenza lanciava alla televisione gli spot pubblicitari della campagna "Dosta!", imposta dal Consiglio d'Europa, dove dei rom deziganizzati e sorridenti ammiccano a degli italiani increduli... Ma questa "passione dall'alto" ha alleati insospettabili. Mi riferisco qui all'analisi che Jacques Rancière (2011) dedica alla Francia, quando parla in modo lucido della logica razzista dello stato sostenuta da una buona parte dell'élite intellettuale, laica e di sinistra. Nel caso degli zingari, dico da tempo che una delle basi su cui sono costruiti gli stati europei è costituita dall'antiziganismo (2004), ma dobbiamo vedere come questo avviene al tempo dell'"io non sono razzista ma...". E' qui che si amplifica la sindrome del criminale. Sempre dal contesto italiano prendo alcuni casi che mi sembrano emblematici:

1. Sappiamo che il riconoscimento del multiculturalismo è concesso più volentieri quando si tratta delle minoranze nazionali che quando si ha a che fare con minoranze di neo-immigrati (Banting & Kymlicka 2006). In questa linea, nel 1999, quando l'ondata migratoria verso l'Italia cominciava a montare, durante un effimero governo di centro-sinistra viene emanata la legge a "tutela delle minoranze linguistiche storiche", in cui vengono riconosciute dodici lingue minoritarie. Il romanes, incluso in un primo tempo dal momento che avrebbe avuto



tutte le caratteristiche per esserne compreso, viene alla fine eliminato su richiesta della Lega Nord e con l'accordo dei partiti di centro-sinistra. I rom sono di fatto equiparati alle minoranze "non storiche", cioè di fatto ai neo-immigrati. La legge prevede, fra l'altro, l'uso della lingua minoritaria a scuola e negli uffici pubblici ma non nei rapporti con la polizia. Nel 2001, quando ormai il governo di centro-sinistra aveva i giorni contati, un gruppo di parlamentari di sinistra, "pentiti" per la mancanza del romanes nella legge del 1999, deposita a futura memoria una proposta di legge "per il riconoscimento e la tutela delle popolazioni rom e sinti e per la salvaguardia della loro identità culturale" (vedi Maselli et al. 2001). Da notare che in quella proposta di legge mancano tutti i riconoscimenti concessi dalla legge alle altre minoranze linguistiche, solo si prevede che rom e sinti abbiano diritto ad un traduttore nei loro rapporti con le forze dell'ordine! Si prevede inoltre un censimento generale ogni quattro anni riservato solo a loro, quando i censimenti generali della popolazione in Italia avvengono ogni dieci anni. La legge non fu mai promulgata, ma è la sua ideologia centrata sulla sindrome del criminale e sul censimento etnico che ci interessa.

2. Nel 2001 alcuni politici della Lega Nord raccolgono firme per una petizione che vuole allontanare gli zingari dalla città di Verona. Alcuni sinti denunciano i leghisti in base ad una legge contro il razzismo del 1990. I politici leghisti vengono dapprima condannati a sei mesi di carcere con la condizionale nel 2005, e poi a due mesi nel 2007 nel processo d'appello. Nello stesso anno arriva la sentenza della Corte di Cassazione che, sostenendo le tesi della difesa, annulla la sentenza di condanna e rinvia ad altro giudice per un'altra sentenza. La difesa sosteneva che la campagna leghista non era contro gli zingari, ma contro gli zingari in quanto ladri, e la Corte di Cassazione riconosceva che in questo caso si trattava non di un'"idea di superiorità o almeno non superiorità basata sulla semplice diversità etnica, ma manifestava solo un'idea di avversione non determinata dalla qualità di zingari delle persone discriminate, ma dal fatto che tutti gli zingari erano ladri". Si tratta, diceva la Corte, non di odio, ma di semplice pregiudizio razziale, punibile solo se falso. E dal momento che annullava la sentenza, la Suprema Corte ammetteva automaticamente la tesi dei leghisti, secondo cui tutti gli zingari sono ladri. La Corte di Cassazione italiana, nel 2007, conferma la sindrome del criminale. È noto che da anni in Italia vi è una forte disputa tra la Magistratura ed i partiti di centro-destra al governo, ma questa disputa pare scomparire



quando si tratta di emettere ordinanze o sentenze che hanno a che fare con gli zingari.

3. Così, nel 2008 una romni di 16 anni viene arrestata a Napoli con l'accusa di tentato rapimento di un bambino. In seguito a quell'arresto scatta un pogrom contro delle bidonvilles abitate dai rom che vengono incendiate, forse su istigazione di ambienti camorristici con interessi edilizi negli spazi delle bidonvilles stesse. "Questo è ciò che accade quando gli zingari rapiscono i bambini", disse il ministro dell'Interno on. Maroni; mentre il capo del suo partito, Umberto Bossi, dichiarò: "La gente fa ciò che la classe politica non è capace di fare". Anche nella sentenza di condanna del Tribunale dei Minori di Napoli si legge che la presunta rapitrice arrestata è "pienamente inserita negli schemi tipici della cultura rom (...) che rende, in uno alla mancanza di processi di analisi dei propri vissuti, concreto il pericolo di recidiva" e che la "citata adesione agli schemi di vita rom (...) per comune esperienza determinano nei loro aderenti il mancato rispetto delle regole". L'ambiente di vita rom è qui delineato come totalmente criminogeno: antiziganismo popolare e antiziganismo istituzionale si abbracciano! Questa volta, la Corte di Cassazione annulla, nel 2010, la sentenza del Tribunale di Napoli per discriminazione etnica, ma la romni è ancora in carcere.

4. Questa sentenza si lega ad altre pratiche dei Tribunali dei Minori italiani che bisogna citare e su cui vorrei attirare la vostra attenzione. In seguito alla ricerca svolta da Carlotta Saletti Salza, risulta che nel periodo 1985-2005 le adozioni di bambini zingari (strappati alle famiglie d'origine e dati a ad altre famiglie) sono state in proporzione *venti volte più numerose di quelle che hanno riguardato bambini non zingari*. I dati raccolti su un quarto dei tribunali minorili italiani raggiungono da soli i risultati, famosi nella storia dell'antiziganismo, che hanno riguardato gli Yeniches svizzeri. Pur rappresentando rom e sinti sì e no lo 0,2% della popolazione, le adozioni di bambini zingari in certe regioni raggiungono anche il 10% sul totale delle adozioni di minori. L'indagine ha mostrato quanto sia diffuso il sentimento antizingaro in servizi che, volendo operare per la tutela dell'infanzia, dovrebbero tutelare tutte le infanzie, mentre usano la normativa sulle adozioni come arma contro gli zingari ed i loro figli. Un magistrato confida all'intervistatrice: "Tutti i bambini rom dovrebbero essere dati in adozione", perché "non è una cultura quella, non è uno stile di vita vivere di reati e fare per i figli certe scelte" (Saletti Salza 2010: 388, 389).



5. Cito infine un caso avvenuto qualche mese fa e che, mi pare, è passato completamente inosservato anche agli osservatori sull'antirazzismo. La Chiesa cattolica si è schierata spesso contro le pratiche e le normative xenofobe del governo italiano, prendendo in più occasioni anche le parti degli zingari. Già nel 1995 l'allora sindaco di Roma, Francesco Rutelli (allora di centro-sinistra), rinfacciava al presidente della Caritas di proteggere i ladri e i delinquenti, cioè gli zingari. E sappiamo che diversi esponenti della Santa Sede avevano criticato i rimpatri forzati dei rom decisi da Sarkozy nel 2010. Ora, l'11 giugno del 2011 Benedetto XVI riceve in udienza duemila zingari in Vaticano, quell'udienza di cui ho già accennato e che ha scatenato le ire razziste di diversi telespettatori. Bene, in un momento così ufficiale di riconoscimento, espressamente messo in continuità col precedente incontro che Paolo VI ebbe con gli zingari avvenuto nel 1965, in un discorso tutto teso a rivendicare il posto di rom e sinti nel mondo, e giusto subito dopo aver ricordato il genocidio nazista e la sua visita personale ad Auschwitz, il Papa così si raccomanda: "Mai più il vostro popolo sia oggetto di vessazioni, di rifiuto e di disprezzo! Da parte vostra, cercate sempre la giustizia, la legalità, la riconciliazione e sforzatevi di non essere mai causa della sofferenza altrui!"<sup>2</sup> Si sente qui un'eco attutita ma evidente dell'unione "asociali = Auschwitz", che l'estensore del discorso papale ha evidentemente interiorizzato!

Tre dei più importanti poteri in Italia (il potere politico, il potere giudiziario, il potere religioso) appaiono quindi in sintonia, schierati ad affermare la criminalità degli zingari, direttamente o indirettamente, attaccandoli o difendendoli, usando l'odio o la pietà: "Io non sono razzista, ma...". Anche se in continuità con l'idea di asocialità di stampo nazista, la sindrome del criminale si sviluppa tipicamente in tempi di post-modernismo neoliberista contagiando tutti. La deumanizzazione di cui parla Nicolae viene criptata nei paesi che guidano la globalizzazione e che fanno dei diritti umani la loro carta ideologica fondante. Qui ufficialmente la distinzione non è più tra razze superiori e razze inferiori, ma tra ubbidienti e disubbidienti, allora presentati come criminali o come socialmente deprivati e depravati. L'antiziganismo odierno è il risultato delle contraddizioni interne al neoliberismo, che ha bisogno di tutti i multiculturalismi possibili per le sue esigenze di decentralizzare le decisioni, ma ha ancora bisogno degli stati perché fungano da controllori dell'applicazione di quelle

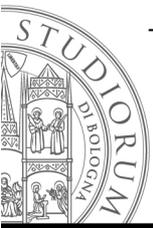
<sup>2</sup> [http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/speeches/2011/june/documents/hf\\_ben-xvi\\_spe\\_20110611\\_rom\\_it.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2011/june/documents/hf_ben-xvi_spe_20110611_rom_it.html)



decisioni. In questo ci sta l'accettazione persino dei rom, dei sinti, ecc., del loro riconoscimento come popolo vilipeso, della lotta contro la sua povertà, e contemporaneamente un'attenzione ossessiva sul loro numero (tanto che nei loro confronti neanche i più democratici scartano l'idea dell'esigenza di un censimento etnico spinto) e sulla loro vita sempre più criminalizzata: criminali sono i matrimoni tra minori, criminali sono i matrimoni in cui si dice che gli uomini "comprino" le donne, criminali sono quei genitori che senza mezzi mettono al mondo nidiati di figli, criminali sono quelli che bruciano la roulotte per rispetto del defunto, ecc. Criminali dalla culla alla tomba!

Se è vero che nell'Unione Europea ci sono dai dieci ai dodici milioni di rom, sinti, ecc., come dicono alcune stime, allora essi rappresentano lo 0,2-0,3% della popolazione complessiva; vi sono 2,4-2,5 rom, sinti, ecc. per km<sup>2</sup>. Ma essi sono sempre più sovradeterminati: deumanizzati dalla cultura locale e criminalizzati in paesi come l'Italia dalla cultura ufficiale, nessuno più è indifferente alla loro pur esigua presenza: popolano abbondantemente le nostre carceri, i loro figli sono ricercati dai centri per la tutela dell'infanzia, le loro comunità sono agognate dalle ONG, Soros vi investe, e anche la Banca Mondiale ha fatto i suoi conti e ha calcolato che ogni anno Serbia, Romania, Bulgaria e Slovacchia, per il mancato inserimento nel mercato del lavoro dei rom, perdono complessivamente da uno a due miliardi di euro di entrate fiscali (Commissione straordinaria ecc. 2011)...

Il neoliberismo vuole i rom, non gli zingari, ma ha il terrore che sotto sotto i rom rimangano gli zingari criminali di sempre e imposta campagne per rivoluzionare la loro struttura demografica sovversiva, la loro economia sovversiva, la loro educazione sovversiva. Anche i rom vogliono i rom, ma c'è chi teme che la metamorfosi pubblica da zingari a rom sia solo un dei tanti tentativi dei *gagé* per "includerli" cancellando tutta la storia antizingara di cui ora il multiculturalismo si vergogna. Tanti attivisti rom, sinti, ecc. oggi non vogliono più che li si chiami zingari e invitano a bandire il termine dai mass media. Ma qualche mese fa, ad un convegno, un rom si è rivolto ai quei *gagé* che oggi in Italia così spesso usano il termine rom: "da voi voglio essere chiamato zingaro!", disse, postulando in questo modo che la retorica del nuovo antiziganismo possa essere solo l'ennesima metamorfosi tricksterica del vecchio antiziganismo. Un modo forse di scongiurare la vecchia paura per gli zingari cambiandone il nome...



### Bibliografia

AHMED, SARA

2001 *The organisation of hate*, «Law and Critique», vol. 12, p. 345-365.

ARENDT, HANNAH

1999 *Le origini del totalitarismo*, Comunità, Milano (Ed. or. 1951).

ARISTOTELE

1973 *Retorica*, Laterza, Roma e Bari.

BANTING, KEITH — KYMLICKA, WILL.

2006 *Multiculturalism and the welfare state: setting the context*, in K. Banting & W. Kymlicka (Eds.), *Multiculturalism and the welfare state: recognition and redistribution in contemporary democracies*, pp. 1-44, Oxford Univ. Press, Oxford.

BOURKE, JOANNA

2005 *Fear. A cultural history*, Virago Press, London.

CARELLO, ROSARIO

2011 *Se in TV fanno scandalo gli zingari*, «Migranti Press», n. 7-8, p. 10.

ÇELIK, FAIKA

2004 *Exploring Marginality in the Ottoman Empire: Gypsies or the People of Malice (Ehl-i Fesad) as Viewed by the Ottomans*, EUI Working Papers RSCAS No. 2004/39, San Domenico di Fiesole.

COMMISSIONE STRAORDINARIA PER LA TUTELA E LA PROMOZIONE DEI DIRITTI UMANI

2011 *Rapporto conclusivo dell'indagine sulla condizione di Rom, Sinti e Caminanti in Italia*, Senato della Repubblica, Roma.

DARWIN, CHARLES

1971 *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, in *Scritti antropologici*, p. 833-1198 Longanesi, Milano (Ed. or. 1872).

FARMER, PAUL

2003 *Pathology of power*, The University of California Press, Berkeley.

FASSANELLI, BENEDETTO

2011 *Vite al bando. Storie di cingari nella Terraferma veneta alla fine del Cinquecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.



FINLEY, MOSES I.

1979 *Una istituzione peculiare?*, in L. Sichirillo (a cura di), *Schiavitù antica e moderna*, pp. 21-39, Guida, Napoli.

HALE, CHARLES R.

2002 *Does Multiculturalism Menace? Governance, Cultural Rights, and the Politics of Identity in Guatemala*, «Journal of Latin American Studies», vol. 34, p. 485-524.

HERSCH, JEANNE

1967 *Sur la notion de race*, «Diogène», n. 59, pp. 127-142.

IZARD, CARROLL E.

1977 *Human Emotions*, Plenum Press, New York.

KNUDSEN MARKO D.

2005 *The Evil Reality of Antiziganism*, Comunicazione presentata al convegno "What does Antiziganism mean? Proposal of a Scientific Definition from Different European Viewpoints", 8-9 Ottobre, Amburgo.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

1960 *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano (Ed. or. 1955).

LÉVINAS, EMMANUEL

2004 *La difficile libertà. Saggi sul giudaismo*, Jaka Book, Milano (Ed. or. 1963).

MASELLI, DOMENICO ET ALII

2001 A.C. 7610, *Disposizioni per il riconoscimento e la tutela delle popolazioni rom e sinti e per la salvaguardia della loro identità culturale*, Camera dei Deputati, Roma

NICOLAE, VALERIU

2006 *Towards a definition of Anti-Gypsyism*, [www.ergonetwork.org/antigypsyism.htm](http://www.ergonetwork.org/antigypsyism.htm)

OLIVERA, MARTIN

2011 *La fabrication experte de la 'question rom': multiculturalisme et néolibérisme imbriqués*, «Lignes», n. 34, pp. 104-118.

PETCUȚ, PETRE (a cura di)

2009 *Rromii din România. Documente*, Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, Cluj-Napoca.

PIASERE, LEONARDO

1991 *Popoli delle discariche*, CISU, Roma.

2004 *I rom d'Europa. Una storia moderna*, Laterza, Roma e Bari.

2006 *Che cos'è un campo nomadi?*, «Achab. Rivista di Antropologia», n. VIII, pp. 8-16. ([www.achabrivista.it](http://www.achabrivista.it))



- 2011a *Horror Infiniti. Die Zigeuner als Europas Trickster*, «Behemoth. A Journal on Civilisation», vol. 4, n. 1, pp. 57-85 ([www.reference-global.com/toc/behemoth/4/1](http://www.reference-global.com/toc/behemoth/4/1)).
- 2011b *La stirpe di Cus*, CISU, Roma.

PRICE, MICHAEL E. — COSMIDES, LEDA — TOOBY, JOHN

- 2002 *Punitive sentiment as an anti-free rider psychological device*, «Evolution and Human Behavior», vol. 23, p. 203-231.

RANCIÈRES, JACQUES

- 2011 *Une passion d'en-haut*, «Lignes», n. 34, pp. 119-123.

RATTI VIDULICH, PAOLA

- 1965 *Duca di Candia. Bandi (1313-1329)*, Comitato per la Pubblicazione delle Fonti relative alla Storia di Venezia, Venezia.

RIZZIN, EVA

- 2006 *L'antiziganismo nell'Europa allargata: l'azione diplomatica e internazionale delle istituzioni europee a tutela delle minoranze rom*, Tesi di dottorato, Università di Trieste, inedita.

ROZIN, P. — LOWERY L. — IMADA S. — HAIDT J.

- 1999 *The CAD triad hypothesis: a mapping between three moral emotions (contempt, anger, disgust) and three moral codes (community, autonomy, divinity)*, «Journal of Personality and Social Psychology», vol. 76, p. 574-586.

SALETTI SALZA, CARLOTTA

- 2010 *Dalla tutela al genocidio? Le adozioni dei minori rom e sinti in Italia (1985-2005)*, CISU, Roma.

SARTRE, JEAN-PAUL

- 1960 *L'antisemitismo. Riflessioni sulla questione ebraica*, Comunità, Milano (Ed. or. 1947).

SIGONA, NANDO

- 2009 *I rom nell'Europa neoliberale. Antiziganismo, povertà e i limiti dell'etnopolitica*, in S. Palidda (a cura di), *Razzismo democratico. La persecuzione degli stranieri in Italia*, pp. 54-65, Agenzia X, Milano.

STAHL, HENRI H.

- 1976 *Le comunità di villaggio. Tra feudalesimo e capitalismo nei Principati danubiani*, Jaka Book, Milano (Ed. or. 1969).

TAGUIEFF, PIERRE-ANDRÉ

- 1994 *La forza del pregiudizio. Saggio sul razzismo e sull'antirazzismo*, Il Mulino, Bologna (Ed. or. 1988).



### TEMPLER, BILL

2006 *Neoliberal Strategies to Defuse a Powder Keg in Europe: the 'Decade of Roma Inclusion' and its Rationale*, in «New Politics», vol. X, n. 4 ([http://ww3.wpunj.edu/~newpoll/issue 40/templer40.htm](http://ww3.wpunj.edu/~newpoll/issue%2040/templer40.htm)).

### TODESCO, DANIELE

2004 *Le maschere dei pregiudizi. L'innocenza perduta dei pregiudizi positivi. Una categoria esemplare: gli zingari*, «Quaderno di "Servizio Migranti"», n. 47, Fondazione Migrantes, Roma.

### TOSI CAMBINI, SABRINA

2008 *La zingara rapitrice*, CISU, Roma.

### VAN COTT, DONNA L.

2006 *Multiculturalism versus neoliberalism in Latin America*, in K. Banting & W. Kymlicka (Eds.), *Multiculturalism and the Welfare State. Recognition and redistribution in contemporary democracies*, p. 272-296, Oxford University Press, Oxford.

### VON DEM KNESEBECK, JULIA

2011 *The Roma Struggle for Compensation in Post-War Germany*, University of Hertfordshire Press, Hertfordshire

### WILLIAMS, PATRICK

2011 *L'ethnologie des tsiganes*, in M. Steward et P. Williams (Eds.), *Des Tsiganes en Europe*, pp. 9-31, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.

### WIPPERMANN, WOLFGANG

1997 *Wie die Zigeuner. Antisemitismus und Antiziganismus im Vergleich*, Elefant Press, Berlin.

2005 *What is Antiziganism?*, Comunicazione presentata al convegno "What does Antiziganism mean? Proposal of a Scientific Definition from Different European Viewpoints", 8-9 Ottobre, Amburgo.

#### Abstract – IT

Chi è zingaro? Colui che chiamo zingaro, che assegno a questa identità e che costituisco come "altro" dal resto della società. In questo senso, la storia degli zingari si confonde con quella dell'"antiziganismo", un neologismo che denota una pratica antica. Ma si può dire che la comparsa della nuova parola è legata agli odierni intrecci tra politiche multiculturali da un lato e politiche neoliberiste dall'altro?



### Abstract – FR

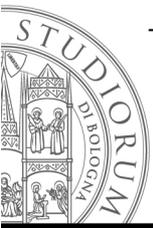
Qui est Tsigane? Celui que je nomme Tsigane, que j'assigne à cette identité et que je constitue en "autre" du reste de la société. Dans ce sens, l'histoire des Tsiganes se confond avec celle de l'"antitsiganisme", un néologisme qui recouvre une pratique ancienne. Mais peut-on dire que l'apparition de ce nouveau mot est liée aux croisements actuels entre les politiques multiculturelles d'une part, et les politiques néolibérales de l'autre?

### Abstract – EN

Who is Gypsy? The person I call Gypsy, to whom I assign this identity, is that I establish as "other" than the rest of society. In this sense, the history of Gypsies merges with that of "anti-gypsism", a neologism that denotes an ancient practice. But can it be said that the appearance of this new word is linked to the current entanglement between multi-cultural politics on one side and neo-liberalist politics on the other?

### LEONARDO PIASERE

Leonardo Piasere è professore ordinario di Antropologia culturale all'Università di Verona, dove dirige il Centro di Ricerche Etnografiche e di Antropologia applicata (CREAa). Ha svolto prolungate ricerche etnografiche fra i rom e studi sulla loro storia e sui rapporti zingari/non-zingari in Europa. E' autore di una decina di volumi, diversi dei quali tradotti all'estero.



ARTICOLO

## Robert Lepage: anatomia di un regista

di Giulio Boato

### Introduzione.

Cos'hanno in comune una lavatrice<sup>1</sup>, una macchina della verità<sup>2</sup> e i dragoni orientali<sup>3</sup>? Quale filo può collegare Frank Lloyd Wright<sup>4</sup>, Amleto<sup>5</sup> e Leonardo da Vinci<sup>6</sup>? Lo stesso sottile filo di ragnò che avvolge sapientemente la scenografia attorno agli attori, vale a dire la tecnologia attorno all'umano: la regia teatrale.

Sfogliando la Storia del Teatro ci accorgiamo che la tecnologia ha spesso avuto un ruolo cruciale: dal *deus ex machina* ellenico ai marchingegni barocchi, dalle *mansiones* delle sacre rappresentazioni medievali agli *screens* di Gordon Craig (si noti che anche le particolari forme teatrali che per partito preso hanno rinunciato *in toto* alla tecnologia hanno comunque assunto una posizione forte nei confronti della stessa: incorporata o rifiutata, la tecnologia determina il teatro).

Non stupisce dunque la scelta del regista *québécois* Robert Lepage di affidare il proprio teatro ai nuovi mezzi tecnologici guadagnandosi l'epiteto spesso denigratorio di "regista hi-tech". Rovesciando l'accusa, possiamo ritenere profondamente classica la visione di Lepage che fa delle tecnologie nient'altro che un mezzo, una nuova carta da giocare al servizio del teatro: "Trovo che le tecnologie siano proprio questo, cioè che i nuovi strumenti e le risorse che ci sono oggi pongono una sfida su come raccontare le cose" (Monteverdi 2004: 108).

Risalendo all'origine della parola "tecnologia" ci ritroviamo di fronte alla *techne* greca che raccoglieva in sé gli attuali significati di "arte" e "tecnica". L'etimologia (così come la storia del teatro) dà dunque ragione a Lepage: in principio non esisteva separazione tra l'Arte e le arti (i mestieri), se vogliamo continuare a giocare con le parole. Già Wagner insisteva ad

<sup>1</sup> Cfr. *La face cachée de la Lune* di Robert Lepage, regia di Robert Lepage, scene di Carl Fillion (2000).

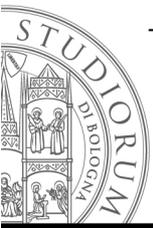
<sup>2</sup> Cfr. *Polygraphe* di Robert Lepage, regia di Robert Lepage, scene di Robert Lepage (1987).

<sup>3</sup> Cfr. *La trilogie des dragons* di Robert Lepage, regia di Robert Lepage, scene di Jean François Couture (1985).

<sup>4</sup> Cfr. *La géométrie des miracles* di Robert Lepage, regia di Robert Lepage, scene di Carl Fillion (1996).

<sup>5</sup> Cfr. *Elseigneur* di Robert Lepage, regia di Robert Lepage, scene di Carl Fillion (1995).

<sup>6</sup> Cfr. *Vinci* di Robert Lepage, regia di Robert Lepage, scene di Pierre Philippe Guay (1986).



affermare che il teatro<sup>7</sup>, per sua natura, comprende in sé tutte le altre forme d'espressione e lo impugnava come arma perfetta alla conquista dell'utopico traguardo: la concretizzazione della sinestesia<sup>8</sup>.

Geniale e ingegnoso operaio della visione, con un occhio al computer e l'altro alla lanterna magica, Robert Lepage continua a confezionare sofisticati racconti che mescolano le arti e le tematiche, le microstorie dei personaggi con la macrostoria contemporanea (entrando a mio avviso nella rosa dei pochi artisti ancora in grado di realizzare delle morettiane "opere mondo"<sup>9</sup>).

Ecco dunque rivelato quale teatro può permettersi di narrare le epiche gesta di draghi, architetti e lavatrici.

### **Svolgimento: un'anatomia del discorso.**

Nonostante sia stato sopra dichiarato che teatro e tecnologia siano spesso andati a braccetto, non si può negare che l'opera di Lepage abbia un rapporto privilegiato e originale con le nuove tecnologie rispetto alla media delle rappresentazioni teatrali a cui siamo abituati:

Lepage sperimenta la scena come un montaggio di visioni tecno-teatrali, tramite specchi, diapositive, film, e soprattutto video (registrati in diretta), ma il suo progetto nasce a partire dalla costruzione del testo drammaturgico, sempre in progress (Balzola in Balzola — Monteverdi 2004: 308).

L'affermazione condensa sufficienti elementi per autorizzarci a frammentarla sulla scia di una metafora medica che fungerà da filo rosso a tutta l'argomentazione: per analizzare (diagnosticare) l'estetica (il corpo) e l'etica (lo spirito) teatrale del regista (il paziente) cercherò di enucleare (sviscerare) le caratteristiche principali (gli organi) del suo teatro (organismo) analizzandole (sezionandole) separatamente (anatomicamente).

<sup>7</sup> Non riporto la dicitura – forse più wagneriana – di *teatro musicale*, ritenendo personalmente che non esista teatro che non sia in sé musicale.

<sup>8</sup> Utilizzo qui il termine "sinestesia" non riferendomi alla specifica figura retorica (accostamento di differenti piani sensoriali) ma preferendo piuttosto un significato lato: fusione di arti (in questo caso poetiche, musicali, plastiche).

<sup>9</sup> Cfr. Franco Moretti, *Opere Mondo*, Einaudi, Torino 1994.



Disponiamo dunque delicatamente l'affermazione di Andrea Balzola sopracitata sul tavolo anatomico del ragionamento e analizziamola parola per parola.

**Montaggio.** La scena di Lepage è subito definita “come un montaggio”: la costruzione drammaturgica lineare lascia il posto ad una tecnica che nasce come prettamente cinematografica. I primi sperimentatori del cinematografo erano troppo attratti dalle nuove opportunità scaturite dalla riproduzione di immagini in movimento per interrogarsi sulle possibilità del montaggio dei fotogrammi. Non me ne vogliono i fratelli Lumière se ritengo il loro *Arroseur arrosé*<sup>10</sup> null'altro che una gag teatrale filmata in un giardino (e come pretendere altro dalla prima proiezione pubblica del cinematografo nella Parigi del 1895?). Già con il Méliès dei primi anni del secolo successivo assistiamo ad una costruzione drammaturgica paratattica che permette all'illusionista-fotografo di orchestrare una narrazione lineare degli avvenimenti che riesce, grazie alla giustapposizione di diversi quadri (o scene), a trasportare il pubblico addirittura sulla Luna<sup>11</sup>. Tuttavia, non si può parlare di vero e proprio montaggio per una successione di *tableaux vivants* che non aggiungono all'opera nulla di più rispetto ad un'ordinaria rappresentazione teatrale dell'epoca (effetti speciali a parte, e chapeau al prestigiatore parigino!).

Se dunque il cinema viene concepito nella *France des lumières*, sarà però in Russia che verrà partorito: Sergej Michajlovič Ėjzenštejn studiando, definendo e applicando la tecnica del montaggio, diede i natali a quello che chiamiamo il linguaggio cinematografico. L'invenzione tecnica della macchina da presa ha permesso la nascita di una nuova forma d'arte, ma non è stata sufficiente da sola a dettarne le regole. Il cinema come noi lo conosciamo è infatti frutto dell'elaborazione delle tecniche di montaggio che permettono di realizzare una *narrazione ipotattica nella paratassi*.

Concretamente, montare un film significa incollare uno all'altro dei segmenti di pellicola appartenenti a scene diverse per creare un unico rullo che proietti in successione diversi ciack. Tentando un parallelo con la scrittura, il montaggio cinematografico affianca in successione lineare diverse sequenze visive come se fossero le diverse proposizioni di una frase collegate dalla congiunzione E (paratassi) e quindi in rapporto di parità gerarchica tra

<sup>10</sup> Louis Lumière, *L'arroseur arrosé*, Francia 1895, B/N, 49”.

<sup>11</sup> Cfr. Georges Méliès, *Le voyage dans la lune*, Francia 1902, B/N, 15’.



loro. Tuttavia, lo spettatore è portato ad *immaginare* dei rapporti di derivazione ipotattica osservando una sequenza di immagini montate: l'ipotassi presuppone un rapporto di dipendenza tra le proposizioni in quanto le particelle che le collegano (poiché, affinché, dopo che...) instaurano una relazione di sudditanza (causale, finale, temporale...) tra la frase subordinata e la reggente.

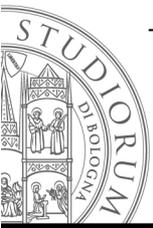
Il montaggio cinematografico si situa dunque a metà tra l'ipotassi e la paratassi: se la costruzione formale *tout court* è paratattica (semplice successione cronologica delle scene), il lavoro di elaborazione ricettiva dello spettatore è inevitabilmente ipotattico (ipotesi di relazione di dipendenza tra le scene). Nell'apparente aporia lessicale in cui stiamo precipitando giuoca a nostro favore il bel vocabolo tecnico di paraipotassi<sup>12</sup> richiamato da Sanguineti in un saggio<sup>13</sup> sui giovani poeti del Gruppo 63: il versificare franto e asintattico di Nanni Balestrini (preso in esame dal saggista) può essere spiegato grammaticalmente solo postulando l'esistenza di una costellazione verbale programmaticamente disordinata che mescola coordinazione e subordinazione sintattica – e, di conseguenza, logica. Il suddetto paradosso sembra esulare dal discorso sul montaggio, ma vi rientra a pieno titolo se ci ricordiamo che l'orizzonte d'idee in cui si inseriscono Balestrini e Sanguineti è ben rappresentato dai primissimi utensili del montatore alla moviola: le forbici e la colla di "Pour faire un poème dadaïste"<sup>14</sup>.

Conscio dell'operazione interpretativa che compirà lo spettatore, il montatore (così come il poeta) sa perfettamente che la giustapposizione d'immagini non è mai neutra: la loro successione, la vicinanza, il contrasto, la somiglianza, la durata, il ritmo sono tutti elementi semantici. La grammatica del montaggio funziona in modo molto simile alla costruzione poetica: il messaggio di una poesia non è dato solo dalla somma dei significati delle singole parole, ma anche e soprattutto dalla relazione che tra queste si è instaurata, dalle corrispondenze segrete che

<sup>12</sup> Procedimento sintattico diffuso nell'italiano antico in cui l'ipotassi è modificata da una congiunzione paratattica (per es., con *e*: in Dante, *Inf.* XXX, 115: "s'io dissi il falso, e tu falsasti il conio").

<sup>13</sup> Edoardo Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* (1964), in *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 91-131.

<sup>14</sup> Cfr. Tristan Tzara, *Il manifesto sull'amore debole e l'amore amaro* (1920) in *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Einaudi, Torino 1964, p. 56.



comme de longs échos qui de loin se confondent  
dans une ténébreuse et profonde unité,  
vaste comme la nuit et comme la clarté,  
les parfums, les couleurs et les sons se  
répondent<sup>15</sup>.

(Baudelaire 2001: 80)

Senza scomodare la sinestesia, l'operazione di montaggio di diverse sequenze cinematografiche incarna perfettamente ciò che Baudelaire intravede nelle *Correspondances* poetiche: il lettore/spettatore è chiamato in causa per stabilire relazioni di dipendenza tra segmenti visivi che si susseguono, tecnicamente separati ma narrativamente uniti.

Sia chiaro che l'estetica del montaggio non coincide con una tecnica precisa: è un modo di pensare il cinema o, prima ancora, di intendere la narrazione e dunque di vedere il mondo. Non si fa montaggio solo tagliando la pellicola: ne è un esempio interessante *Codice privato*<sup>16</sup> di Citto Maselli, la cui scenografia (l'interno di una casa) è costruita in funzione della particolare modalità di narrazione del film – caratterizzata da lunghi piani sequenza realizzati con elaborati movimenti di dolly che sarebbero stati impossibili in un normale appartamento. L'assenza di tagli non determina la mancanza di montaggio, implica piuttosto la progettazione in fase di sceneggiatura e l'orchestrazione in fase di ripresa di un montaggio interno ai movimenti di macchina che si devono sincronizzare con gli spostamenti degli attori riuscendo a fondere in un flusso unico le diverse scene che normalmente sarebbero filmate separatamente e montate alla moviola successivamente.

Il piano sequenza riesce a sublimare il montaggio trasformandolo in flusso di coscienza, permettendo allo spettatore di viaggiare indisturbato dentro al film come se ne fosse un personaggio invisibile: esempio estremo è *L'arca russa*<sup>17</sup> che Aleksandr Sokurov riesce a girare interamente in un unico ciack servendosi di una telecamera digitale che registra su

<sup>15</sup> Come echi lunghi che da lontano si fondono/ in una tenebrosa e profonda unità/ vasta quanto la notte e quanto la luce/ i profumi, i colori e i suoni si rispondono. (tr. it. di Luciana Frezza)

<sup>16</sup> Citto Maselli, *Codice Privato*, Italia 1988, colore, 93'.

<sup>17</sup> Aleksandr Sokurov, *Russkij Kovčeg*, Russia 2002, colore, 96'.



HD (realizzando così l'utopia hitchcockiana di *Nodo alla gola*<sup>18</sup>, infranta all'epoca dalle limitazioni tecniche della pellicola che obbligarono il regista a suddividere le riprese in otto piani sequenza).

Sokurov porta alle estreme conseguenze la tecnica del piano sequenza semantizzandola, vale a dire integrandola al livello drammaturgico: l'occhio della telecamera coincide con il personaggio protagonista che diventa inevitabilmente alter-ego dello spettatore. L'identificazione del punto di vista di telecamera/personaggio/pubblico va verso l'abolizione della differenza di piani – ciò che accadde in teatro agli inizi del secolo scorso con la graduale abolizione della quarta parete – ed è permesso dal montaggio interno dei movimenti di macchina che senza spezzare il flusso dell'immagine riescono a restituire la complessità della percezione umana del mondo esterno.

L'esempio del piano sequenza di cui sopra aiuta a comprendere la tecnica narrativa di Lepage: il teatro per sua natura non permette il cut cinematografico – il semplice cambio di inquadratura che concede al cinema di saltare subitaneamente tra luoghi e tempi diversi senza spezzare la narrazione – poiché deve fare i conti con la continua compresenza spaziale e temporale di spettatori e spettacolo. Proprio questa *contrainte* – alla luce della quale comprendiamo anche le unità di tempo, luogo e azione aristoteliche – diventa in Lepage cifra stilistica: i cambi scena (che generalmente sono numerosissimi nei suoi spettacoli essendo le trame spesso molto dilatate nel tempo e nello spazio) sono fluidi passaggi che possono richiedere massicci movimenti scenografici (necessitando anche l'intervento di tecnici a vista sul palco) senza interrompere il flusso narrativo e la recitazione degli attori.

La fusione di ogni scena nella successiva è spesso accompagnata dalla permanenza sul palco di elementi strutturali (attorici e scenografici) che cambiano funzione e significato nel passaggio, conservando la loro forma. Lampante è il caso dello spettacolo *La face cachée de la Lune* (2000) ripreso da Lepage stesso nell'omonimo film<sup>19</sup>: la sequenza dei titoli di testa che funge da prologo è architettata sul sapiente incastonamento di scene appartenenti a luoghi (geografici e concettuali) completamente diversi grazie al persistere del medesimo elemento grafico: la figura del cerchio collega infatti la luna, una lavatrice e una navicella

<sup>18</sup> Alfred Hitchcock, *Rope*, USA 1948, colore, 77'.

<sup>19</sup> Robert Lepage, *La face cachée de la Lune*, Canada, colore, 105'.



spaziale.

L'esempio dimostra che il montaggio non è semplice accostamento di immagini, ma produzione di senso e conduttore narrativo. Lo spettatore che assiste agli spettacoli di Lepage assiste ad un susseguirsi lineare spazio-temporale di avvenimenti ma li percepisce come un montaggio di differenti scene quasi indistinguibili l'una dall'altra, come in un piano sequenza cinematografico.

Ultima declinazione del montaggio nel lavoro di Lepage (su cui torneremo successivamente) è la compresenza di differenti punti di vista simultanei sulla scena: la modalità narrativa sequenziale cinematografica collassa nel *hic et nunc* teatrale snodandosi a livello spaziale e proponendo simultaneamente sulla scena differenti dettagli, o quadri, o punti di vista che lasciano al pubblico la facoltà di scegliere quale siano i fili che li collegano e contemporaneamente contribuiscono a proiettare lo spettatore *dentro* l'opera, facendogli assumere funzione attiva e creatrice. Possiamo ora capire cosa intende Balzola quando afferma che Lepage "sperimenta la scena come un montaggio" di:

**Visioni.** Entriamo così nel dominio (immenso) del secondo organo vitale della nostra sezione anatomica. Il teatro di Lepage è stato definito un "teatro della visione":

Nel teatro di Lepage le immagini svolgono una funzione drammaturgica ben precisa: evidenziano un sottotesto, creano il contesto e l'atmosfera, mostrano l'interiorità o la memoria del protagonista, diventando suo "deuteragonista" immateriale (soprattutto negli spettacoli "solo") o specchio autoriflessivo (Monteverdi 2004: 97).

L'elemento visivo diventa soggetto e oggetto dell'azione, strumento e traguardo. Quello di Lepage è un teatro della visione ma anche *sulla* visione: in tutti i suoi spettacoli i personaggi hanno in qualche modo sviluppato principalmente il senso della vista (o sono fotografi, o architetti, o pittori...) e il loro modo di vedere il mondo viene reso plasticamente sulla scena – la quale non è mai luogo realistico riconoscibile, ma è sempre correlato oggettivo della mente del personaggio (e del regista, *ça va sans dire*).



La “vista”, senso principe a cui si affida Lepage, si estende anche nel regno del non visibile, dell’immaginario. Memore dell’evoluzione delle video-installazioni dagli anni Sessanta in poi, Lepage utilizza ogni mezzo in suo possesso per ricreare sul palco scenografie che diventino veri e propri ambienti abitabili dai personaggi, così come dal pubblico. A differenza dell’opera figurativa imprigionata nel quadro<sup>20</sup>, l’installazione vuole sfondare la barriera tra pubblico e opera (o tra platea e palcoscenico) per proiettare lo spettatore *dentro* l’opera stessa. Spesso l’azione, o la semplice visita del pubblico, sono necessarie alla comprensione e alla sopravvivenza dell’installazione.

Il tempo è artefice dell’opera tanto quanto l’artista. Quando le bombe del ‘43 distrussero lo studio di Kurt Schwitters ad Hannover, l’umanità perse irrimediabilmente il lavoro più importante dell’artista tedesco: il *Merzbau*, opera che ha trasformato lo studio stesso dell’artista in un ambiente affollato di oggetti trovati e accumulati sin dal 1923. La casualità, l’objet trouvé, lo scorrere del tempo sono gli elementi fondanti di quella che viene ritenuta la prima installazione artistica. L’autore ha la facoltà di scegliere e di assemblare, non di creare. Il caso fornisce la materia nel tempo (Schwitters raccoglie materiale per vent’anni) e il tempo dà vita e colore all’installazione: la sedimentazione della polvere, il passaggio dei visitatori e il deteriorarsi della materia modificano e costituiscono l’opera.

Da ambienti fisici si è passati, grazie all’avvento delle nuove tecnologie nel corso del secolo, a realizzare ambienti visivi e sonori a carattere sempre più immersivo e partecipativo, nell’utopia di vecchia data di abolire la distinzione arte-vita.

Lepage non è indifferente a questa evoluzione e sfrutta le avanzate capacità della sua équipe di tecnici per realizzare vere e proprie *visioni*, ai limiti del credibile. Per un esempio concreto, prendiamo in analisi l’ultimo spettacolo del regista canadese, visto alla prima italiana in apertura al Napoli Teatro Festival Italia il 26 Giugno 2011.

Robert Lepage begins *The Blue Dragon* with a short talk on Chinese calligraphy, a single stroke materialising on a screen to illustrate his words. But from that simple line he develops a gorgeous piece of theatre rich with

<sup>20</sup> Doveroso notare che non si vuole qui intendere la storia (dell’arte) come limpida evoluzione euclidea vettorialmente orientata verso il “meglio”: per brevità di spazio ho tralasciato di citare i ben noti esempi di opere figurative su supporto bidimensionale che tra Coniugi rinascimentali e Fanciulle spagnole hanno osato sfondare lo spazio prospettico ben prima delle novecentesche Installazioni.



meaning, just as the calligrapher's brush moves on to unite image, word and significance. As the piece unfolds, we realise that the words Lepage chooses to highlight – “river”, “mountain”, “woman” and “child” – run through the story, which weaves together east and west, personal and political, old and new. It is beautiful, meditative and wryly funny (Hemming 2011).

Il sito di Ex Machina (la compagnia di Lepage) sceglie questo articolo del *Financial Times* per aprire la pagina dedicata a *Le dragon bleu*<sup>21</sup>. Tralasciando i discutibili giudizi di gusto, trovo la critica adeguata alla nostra indagine: l'intero spettacolo è forse sintetizzabile nella prima immagine (perché letteralmente di “immagine live” si tratta): un uomo armato di un grande pennello traccia su delle tele alcuni ideogrammi cinesi mentre la sua voce ci racconta di cosa si tratta. Il pennello però non è impregnato di alcun colore e gli ideogrammi iniziano a modificarsi autonomamente: sono video proiezioni perfettamente sincronizzate con i movimenti dell'attore. Collocata nei primi minuti della rappresentazione, questa scena diventa emblema e manifesto di quello che ormai conosciamo essere il teatro di Lepage. L'interazione perfetta uomo-macchina (sulla quale torneremo successivamente) permette la creazione di scene e immagini altrimenti impossibili che mettono lo spettatore nel dubbio di trovarsi davanti ad un film più che a teatro.

La scena di Lepage è spesso schiacciata longitudinalmente sul palcoscenico, parallela alla platea. La profondità di campo viene annientata in favore di un'immagine appiattita che permette la realizzazione di giochi di luce e ombre cinesi (posizionando impianti luci e macchinari anche in “coperta”, non visti dal pubblico). Di conseguenza, gli spettacoli sono pensati per una visione frontale e centrale che rimanda immediatamente all'esperienza del cinema – o della televisione, a ben guardare.

Lepage accentua ulteriormente la metafora cinematografica inserendo in teatro la grammatica visiva del linguaggio filmico: numerosi sono gli effetti di carrellata permessi dalla combinazione, ad esempio, di un attore che pedala su una bicicletta immobile sul palcoscenico e una proiezione sullo sfondo che scorre lateralmente, simulando l'effetto di avanzamento del veicolo. Il palcoscenico “reso set” è particolarmente evidente anche nelle

<sup>21</sup> *The Blue Dragon* di Robert Lepage, regia di Robert Lepage, scene di Michel Gauthier; una ripresa parziale dello spettacolo è disponibile presso: [http://www.youtube.com/watch?v=o0E\\_Y5eXRKc](http://www.youtube.com/watch?v=o0E_Y5eXRKc).



strutture praticabili che ricostruiscono intere sezioni di appartamenti su più piani in cui gli attori vengono spiati come formiche in una teca di plexiglas. Un vero e proprio ritorno alla quarta parete ottocentesca, esasperata e potenziata<sup>22</sup>: lo spettatore non guarda più un diderotiano salotto borghese dal buco della serratura, ma osserva comodamente dalla propria poltrona intere sezioni di condomini popolari, così come da casa assiste alle telenovela.

L'intera esperienza teatrale è dunque fondata sulla visione, sia essa onirica&metaforica o cinematografica&letterale. Sono comunque visioni, sottolinea Balzola, definibili:

**Tecno-teatrali.** La tecnica/tecnologia è l'ossatura del teatro lepagiano, lo scheletro che sorregge tutto l'impianto organico teatrale. Più correttamente, dovremmo parlare di esoscheletro: la tecnologia in Lepage non è nascosta allo sguardo del pubblico, ma gli è apertamente rivelata, esposta alla luce dei riflettori che ne svelano la finzione e il trucco.

Le tecnologie e gli effetti speciali sono normalmente usati come fonte di stupore, di magia. Se in *Star Wars* si distinguesse chiaramente che Maestro Yoda è un pupazzo, George Lucas non avrebbe forse radunato un tale numero di adepti. Chiaramente, il pubblico del cinema sa di essere di fronte a immagini di finzione, ma se ne dimentica volutamente per assecondare la finzione drammaturgica (così come a teatro il pubblico "crede" davvero che Medea abbia ucciso la sua prole).

Se lo spettacolo teatrale domanda una maggiore disponibilità all'astrazione e all'immaginazione da parte del pubblico, il cinema – proprio grazie alle sue maggiori potenzialità tecnologiche – può permettersi (il che non significa che sia obbligato a farlo) di offrire al pubblico un prodotto finito, un sugo pronto da versarsi direttamente sugli spaghetti stracotti del cervello. Se il teatro di Lepage va nella direzione del cinema dal punto di vista dell'immagine fornita, gli va totalmente contro per quanto riguarda l'etica di fondo. La finzione è dichiarata, addirittura gridata, per la gioia di Brecht. Tutti i movimenti scenografici, illuminotecnici e le riprese video sono realizzati manualmente in diretta da una squadra di tecnici sapientemente selezionati da Lepage che lavorano allo spettacolo sin dalla sua

<sup>22</sup> L'affermazione non è in contrasto con il paragrafo precedente. La scelta della visione frontale schiacciata non intende bloccare la comunicazione tra attori e pubblico: tende piuttosto ad instaurare una dialettica di sguardo reciproco che scateni una riflessione sulla peculiarità del mezzo teatrale nell'era dei mass media.



creazione e sono ritenuti dal regista tanto importanti quanto gli attori. A proposito dello spettacolo *Elseneur* (1995), lo scenografo Carl Fillon afferma: “il controllo della macchina è affidato a sei tecnici che lavorano incessantemente per tutta la durata dello spettacolo manovrando manopole, leve, cavi in stretta relazione con l’attore” (Fillon in Monteverdi 2004: 146).

È per questo motivo che i critici più acuti hanno preferito parlare di “macchinerie” più che di tecnologie, rifacendosi ad un immaginario rinascimentale e barocco piuttosto che avventurarsi verso nuovi orizzonti cibernetici. La tecnologia è sempre subordinata all’*uomo misura di tutte le cose* (definizione che in Lepage, più che rifarsi alla sofistica di Protagora, si ispira all’uomo vitruviano leonardesco, quasi sempre presente sotto qualche forma nei suoi spettacoli). Per questo motivo si è parlato di *umanesimo* del teatro di Lepage: la tecnologia è usata in funzione dell’uomo, è sempre un mezzo per raggiungere un risultato, non è mai il fine di un’operazione:

la macchina scenica lepagiana mutua i suoi movimenti dall’uomo, da cui spesso prende in prestito il semblante e il carattere mutevole; è come una creatura vivente, in movimento dinamico, e il soggetto che la abita ne è fondamentale articolazione (Monteverdi 2004: 122).

Gli effetti speciali di Lepage tendono inizialmente, come da copione drammatico aristotelico, a stupire lo spettatore. Il regista però non nasconde il trucco, e mette lo spettatore davanti all’evidenza della finzione portandolo dietro le quinte (o portando le quinte davanti al palco). Lo svelamento dell’inganno permette dunque il massimo di sincerità e di franchezza nei confronti del pubblico. Paradossalmente, l’uscita dalla finzione – che di primo acchito può disorientare lo spettatore non abituato – è una presa di posizione democratica che mette sullo stesso piano mago e spettatore, regista e pubblico. Lepage dona a chi lo guarda i mezzi per comprenderlo: il pubblico può uscire dalla gabbia della meraviglia, cessare di essere suddito dello stupore e cominciare a sentirsi parte della creazione dell’opera. Chi assiste al teatro di Lepage gli è “di fronte” dal punto di vista dell’occhio, ma vi è “dentro” per quanto ne riguarda la costruzione.

È evidente che le tecnologie, normalmente foriere di “effetti stupefacenti” che narcotizzano il



ragionamento, sono in Lepage indiscutibilmente tecno-teatrali, se per “teatro” intendiamo quegli emicicli di pietra in cui due millenni fa nacque la democrazia.

**Video (registrati in diretta).** Risparmiamo il nostro bisturi a “specchi, diapositive, film” – organuli minori o appendici, vestigia coccigee a testimonianza della nostra antica origine animale(-sociale) – e andiamo direttamente al *cuore* del teatro lepagiano. Il video è il marchio di fabbrica del lavoro del regista canadese: ben diverso dal film/cinema (suo cugino più facoltoso e perbenista), “video” è una definizione generica di immagine in movimento registrata su nastro. L’uso che se ne fa è il più svariato: sfruttando supporti versatili, può fungere da semplice ausilio scenografico oppure divenire vera e propria componente drammaturgica dello spettacolo.

Nello spettacolo *Elseneur*, una riduzione a monologo dell’Amleto, Lepage sfrutta i mezzi tecnologici di ripresa e proiezione video a sua disposizione (sei videocamere in scena e sei videopriettori) per creare una scena mutante, una “scena personaggio” che dialoga con l’unico attore presente sul palco permettendogli di incarnare tutti i ruoli principali del dramma. L’attore si sdoppia, si triplica, si traveste, si modifica in relazione alla scena (costituita da una sorta di monolite pivotante). Le telecamere riprendono in diretta l’attore riproiettandolo istantaneamente ingigantito e costruendo così degli alter ego effimeri e funzionali all’interprete. Grazie a sapienti giochi di proiezioni, durante lo spettacolo la scena diviene addirittura “costume”<sup>23</sup>, e può essere “indossata” dall’attore: “con le tecnologie la scena cessa di essere il luogo in cui si colloca la presenza fisica dell’attore ma diventa essa stessa una «quasi figura», un luogo che sente, poroso, di passaggio” (Pitozzi 2005: 83).

La “realtà” della scena non è dunque associata alla fisicità degli elementi ma alla loro efficacia visiva, emotiva e narrativa. Il video, specie se ripreso e proiettato in diretta, è lo strumento fondamentale per una tale risemantizzazione della scena e della scenografia, che diviene non tanto personaggio quanto “figura”: assenza di dimensione psicologica e totalità di presenza, abolizione del soggetto e apertura verso l’altro da sé.

Lepage non ha alcun timore di usare ampiamente il video nei suoi spettacoli teatrali: “il

<sup>23</sup> “La scena di Ofelia che indossa un vestito che altro non è che la scena mobile stessa, per l’occasione trasformatasi in enorme mando di pizzo con buchi da cui far passare le braccia e la testa [...]” (Monteverdi 2004: 140).



video è diventato così domestico e quotidiano che lo si può usare in scena. Il principio è compreso e, di colpo, gli spettatori accettano che la tecnologia possa anche contenere poesia” (Monteverdi 2004: 116). Esempio eclatante di un uso poetico – vale a dire inedito, plurisemantico e antinaturalista – del video è una scena del secondo atto di *Lipsynch*<sup>24</sup>: uno psichiatra illustra alla paziente la complicata operazione al cervello che lei dovrà subire; in scena oltre agli attori vediamo solo dei frammenti di legno o plastica disposti apparentemente senza logica; una telecamera sul palco filma la scena da un particolare punto di vista; la proiezione sullo sfondo mostra la visuale della telecamera, l'unica dalla quale tutti gli oggetti sul palco assumono improvvisamente senso: solo se osservati da quella precisa prospettiva i vari frammenti materici compongono le forme di un tavolo, due sedie (al quale stanno seduti i due attori) e un pianoforte (che verrà suonato successivamente da un pianista). Ecco dunque che il video, registrato e riprodotto in diretta, permette di creare una dimensione parallela senza alcun “effetto speciale” in post-produzione: sul palco convivono due mondi separati, entrambi abitati contemporaneamente dagli attori come a indicare una dimensione oggettiva e una soggettiva del mondo. L'immagine video permette di entrare nella mente dello psichiatra che, una volta ubriaco, cammina tra i frammenti materici sul palco spezzando l'effetto illusorio creato dalla proiezione, provocando un reale crollo della realtà o della facoltà di comprenderla, spingendo lo spettatore a chiedersi quale sia la verità che gli sta di fronte: la scena tridimensionale o la proiezione bidimensionale?

**Testo drammaturgico.** Risaliamo in superficie, ricollochiamo gli organi già analizzati all'interno del corpo del teatro lepagiano, ricuciamo l'involucro e soffermiamoci su di esso, l'elemento che li ingloba, li unisce e ne decreta la forma esteriore finita: l'epidermide degli spettacoli (la loro forma chiusa) è il *testo scritto*, al quale si arriva solo alla fine del processo di creazione: “La scrittura è l'evento finale; finite le repliche, sulla carta vengono “sublimate” e metabolizzate tutte le variazioni possibili, distillate in una forma che sarà quella da consegnare alla memoria” (Monteverdi 2004: 95).

<sup>24</sup> *Lipsynch*, di Robert Lepage, regia di Robert Lepage, scene di Jean Hazel; spettacolo diviso in 9 atti per 8 h 25 m circa di durata visto alla sua prima italiana il 29 Maggio 2010 al Napoli Teatro Festival Italia. Una ripresa parziale del secondo atto dello spettacolo è disponibile presso: <http://www.youtube.com/watch?v=zUheHEeoOms>.



Lepage comincia a lavorare ad ogni nuovo spettacolo seguendo all'inizio un'idea principale che mette poi a confronto con gli attori, con la scena e infine con il pubblico. La scrittura scenica è quindi sempre **in progress**: il testo scritto, da leviatano autoritario e inflessibile, è divenuto suddito della casualità, di quella componente di *alea* – di vita – che tanto amava Cage e che oramai è imprescindibile dall'opera d'arte.

Ciò significa che la scrittura si nutre degli apporti esterni e interni allo spettacolo stesso, il quale diventa un vero e proprio essere vivente: da embrione sviluppatosi nella mente del regista, diventa un corpo organico che cresce e comincia a muovere i primi passi durante le prove, arriva all'età adulta alla *prima* – grazie all'incontro con l'altro da sé, il pubblico – e continua a maturare e invecchiare in autonomia durante tutta la tournée, sempre modificandosi, adattandosi al luogo e alla situazione.

Solo alla fine di questo lungo processo, dopo anni di repliche, Lepage si dedica alla scrittura definitiva che fissa lo spettacolo e ne permette l'archiviazione e la documentazione, quando non sarà più rappresentato: "La scrittura è, in qualche modo, la morte dello spettacolo" (Monteverdi 2004: 95).

### Conclusione.

La metafora anatomica che ci ha permesso di analizzare le principali linee di fuga del teatro di Robert Lepage non dev'essere intesa dal lettore come una forzatura o una giocoleria arbitraria. L'intento è puramente cognitivo, come quello di ogni metafora.

L'opera lepagiana è estremamente variegata e in perenne movimento e mutamento. I temi, le immagini, le storie e i personaggi si ripropongono e riemergono nei diversi lavori teatrali e cinematografici del regista canadese, integri nel loro significato primario ma mutati dallo scorrere del tempo e dall'evoluzione artistica del loro autore. *L'Universo Lepage* è in continua espansione ed è composto da materia vivente che non accetta di fossilizzarsi in forme chiuse e concluse.

La peculiare organicità strutturale del lavoro di Lepage suggerisce il paragone con l'architettura organica del corpo umano. Se ogni elemento della poetica del regista è paragonato ad un organo umano, l'intero corpo-teatro potrà funzionare solo grazie alla corretta collaborazione di tutti gli apparati poetici che lo compongono. Il "taglio verso l'alto"



(*anà-tomè*) della nostra mente-bisturi permette l'analisi delle varie componenti narrative e formali separandole l'una dall'altra ad uso del ragionamento al solo scopo di comprendere più agevolmente gli intimi legami che le uniscono nel corpo vivente.

Analizzare l'affermazione di un critico per decifrare il lavoro di un artista potrebbe essere considerato metodologicamente scorretto poiché l'analisi che ne deriva trae origine da un *commento* sull'oggetto, non dall'oggetto stesso. Tuttavia, spesso uno sguardo esterno è libero di cogliere più precisamente le dinamiche interne all'oggetto. L'analisi della frase di Balzola non è dunque un pretesto letterario, ma una dichiarazione d'intenti ed un'indicazione di metodo: guardare un occhio che guarda ci ha permesso d'indossare una doppia lente potenziando così la nostra capacità di messa a fuoco e di comprensione dell'oggetto guardato.



### Bibliografia

BALZOLA, ANDREA – MONTEVERDI, ANNA MARIA (a cura di)  
2004 *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano.

BAUDELAIRE, CHARLES  
1867 *Les Fleurs du Mal*, Poulet-Malassis, Paris 1857 (tr. it. *I fiori del Male*, BUR, Milano 2001).

HEMMING, SARAH  
2011 *The Blue Dragon*, Barbican, London, in «The Financial Times», 21 febbraio.  
L'articolo è reperibile presso:  
[http://lacaserne.net/index2.php/reviews/the\\_blue\\_dragon/the\\_blue\\_dragon\\_barbican\\_london/](http://lacaserne.net/index2.php/reviews/the_blue_dragon/the_blue_dragon_barbican_london/)

MONTEVERDI, ANNA MARIA  
2004 *Il teatro di Robert Lepage*, Edizioni BFS, Pisa.

MORETTI, FRANCO  
1994 Franco Moretti, *Opere Mondo*, Einaudi, Torino.

PITOZZI, ENRICO  
2005 *La figura oltre l'attore: verso un'estetica digitale* in «Culture teatrali» n. 13.

SANGUINETI, EDOARDO  
1965 *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano.

TZARA, TRISTAN  
1964 *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Einaudi, Torino.

### Filmografia

1895 *L'arroseur arrosé*, regia di Louis Lumiere, Francia, B/N, 49".

1902 *Le voyage dans la lune*, regia di Georges Melies, Francia, B/N, 15'.

1998 *Codice privato*, regia di Citto Maselli, Italia, colore, 93'.

2002 *L'arca russa (Russkij Kovčeg)*, regia di Aleksandr Sokurov, Russia, colore, 96'.

2004 *La face cachée de la Lune*, regia di Robert Lepage, Canada, colore, 105'.



### Teatrografia

#### *Lipsynch*

di Robert Lepage

Regia di Robert Lepage

Teatro Festival Italia, 29 maggio 2010.

#### *Le dragon Bleu*

di Robert Lepage

Regia di Robert Lepage

Teatro Festival Italia, 26 giugno 2011.

### Sitografia

Ex Machina: <http://lacaserne.net/index2.php/>

Napoli Teatro Festival Italia: <http://www.teatrofestivalitalia.it>

#### Abstract – IT

Robert Lepage è uno dei registi più rilevanti del panorama teatrale internazionale contemporaneo. L'articolo cerca di fornire una sintetica analisi della poetica del regista soffermandosi in particolar modo sulle nozioni di "montaggio" e di "immagine" al fine di definire il rapporto tra tecnologia e linguaggio in teatro. L'analisi di due spettacoli di Lepage presentati in occasione del Napoli Teatro Festival Italia (edizioni 2010 e 2011) alimenta la riflessione teorica che si snoda seguendo una metafora anatomica: analizzare separatamente (sezionando come il chirurgo) le varie componenti narrative e formali del *modus operandi* lepagiano permette di comprendere più agevolmente l'architettura organica dell'insieme.

#### Abstract – FR

Robert Lepage est un des metteurs en scène les plus remarqués de la scène théâtrale internationale contemporaine. L'article cherche à fournir une analyse synthétique de l'art poétique du metteur en scène en se concentrant en particulier sur les notions de « montage » et « image » afin d'en définir le rapport entre technologie et langage au théâtre. L'analyse de deux spectacles de Lepage présentés pendant le Napoli Teatro Festival Italia (éditions 2010 et 2011) alimente la réflexion théorique qui se développe selon une métaphore anatomique : à la manière d'un chirurgien disséquant un corps, on analysera séparément les différentes composantes narratives et formelles utilisées par Lepage afin de comprendre plus facilement l'architecture organique de l'ensemble.



### Abstract – EN

Robert Lepage is one of the most significant directors on the international and contemporary theatre scene. The article tries to provide a synthetic analysis of the director's work: focusing on the notions of "editing" and "image", it defines the relation between technology and language in theatre. The analysis of two pieces of theatre presented at the Napoli Teatro Festival Italia (editions 2010 and 2011) feeds the theoretical reflection which follows an "anatomic" metaphor. As the surgeon dissects, we will analyse the different narrative and formal components to understand the organic architecture of Lepage's theatre.

### GIULIO BOATO

Studente all'ultimo anno al Corso di Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal Vivo dell'Università di Bologna, laureatosi nel 2010 in Arti Visive e dello Spettacolo (IUAV) a Venezia con tesi su *La concezione d'amore nell'opera di Bernard-Marie Koltès* (110 con lode), relatore Claudio Longhi. I suoi principali soggetti di studio sono la regia teatrale e il montaggio audiovisivo (nel 2008 ha partecipato al corso propedeutico per l'ammissione al Centro Sperimentale di Cinematografia, sezione montaggio). Affianca alla ricerca teorica un lavoro pratico attoriale tra cui spicca la collaborazione come allievo-attore presso la compagnia Teatro del Lemming nello spettacolo *L'Edipo dei Mille* (Venezia, 27/4 – 8/5 2011).



ARTICOLO

## La dottrina degli avatāra come prova per la datazione dell'Abhinayadarpaṇa di Nandikeśvara

di Pietro Chierichetti

L'*Abhinayadarpaṇa* è uno dei più importanti testi dedicati al teatro-danza in India: attribuita al mitico personaggio di Nandikeśvara, l'opera si presenta come un compendio del più ampio *Nāṭyaśāstra* di Bharata, eponimo che identifica l'attore-danzatore per eccellenza, il fondatore di quest'arte in India, colui che trasmise agli uomini la disciplina divina nota come *nāṭya*.

Il mito racconta che fu il dio Brahmā, figura di demiurgo cui è affidata la creazione del mondo e che, singolarmente, non gode di particolare culto (a tal punto che in tutta l'India solo un tempio è a lui dedicato),<sup>1</sup> a preoccuparsi del fatto che non tutti potessero accostarsi al *Veda*,<sup>2</sup> lo scrigno dei testi sapienziali che custodisce la conoscenza sacra vista ed esposta sempiternamente dai ṛṣi, gli antichi saggi-veggenti.<sup>3</sup> Gli *śūdra*, i membri della quarta casta esclusi dai riti caratteristici dei primi tre gruppi castali, nonché proprio dalla conoscenza vedica, e le donne non potevano, infatti, in alcun modo, secondo le regole dell'ortoprassia *hindū*, apprendere il *Veda*: a loro non veniva insegnato ed erano quindi lasciati fuori dalle pratiche sacrificali dei brahmani, dai riti che, nell'India più antica, costituivano il fulcro della pratica religiosa.

Brahmā, mosso a compassione per la loro sorte, decise di creare un quinto *Veda*, il *nāṭyaveda*, letteralmente "la scienza del *nāṭya*", che celasse sotto altra forma quella mitica ed eterna sapienza esposta nei quattro testi sacri tradizionali, *R̥gveda*, *Sāmaveda*, *Yajurveda* e *Atharvaveda*. In questo modo tutti avrebbero potuto avvicinarsi ai contenuti che stanno a fondamento della civiltà religiosa indiana. Brahmā affidò al saggio Bharata il compito di insegnare quest'arte agli uomini ed egli espose nell'imponente *Nāṭyaśāstra* tutto ciò che riguarda quest'affascinante disciplina.

<sup>1</sup> Esattamente a Puṣkar, nella regione del Rājasthān.

<sup>2</sup> *Veda*, infatti, significa conoscenza (dalla radice verbale sanscrita "vid" collegata al latino "video" e al greco "οἶδω").

<sup>3</sup> I ṛṣi sono figure mitiche di saggi-veggenti che videro il *Veda* fuori dal tempo e lo esposero in forma orale così come è giunto a noi, di bocca in bocca attraverso i millenni, custodito grazie alle potenti tecniche di memorizzazione elaborate su suolo indiano.



Nandikeśvara è in qualche modo un *nomen-omen*: Nandin è, infatti, il toro che accompagna Śiva e che spesso è raffigurato con in groppa la sacra famiglia indiana, cioè Śiva, la paredra Pārvatī e i due figli Gaṇeśa e Skanda. Il nome tradirebbe dunque un legame con questo dio che è peraltro altrettanto collegato alla tradizione del *nāṭya* perché, secondo una mitologia ben nota, sarebbe stato proprio Śiva a insegnare a Bharata la variante *tanḍava* della danza attraverso il suo fedele servitore Tanḍu, mentre Pārvatī trasmetteva i segreti del *lāśya*, la tipologia di danza femminile caratterizzata da maggior dolcezza.

“In origine Brahmā dalle quattro facce rivelò l’arte del *nāṭya* a Bharata. E allora Bharata insieme alle schiere dei *gandharva* e delle *apsaras* eseguì davanti a Śambhu il *nāṭya*, il *nṛtta* e il *nṛtya*. Allora, dopo che Hara ebbe ricordato l’intensità della propria esecuzione, desiderò che Tanḍu, il primo nella schiera dei suoi attendenti danzatori, istruisse Bharata in quest’arte. E poiché Bharata gli era molto caro, gli insegnò innanzitutto il *lāśya* tramite Pārvatī” (AbhD 2-4; Chierichetti 2010: 17-19).<sup>4</sup>

Dunque Nandikeśvara sarebbe legato a Śiva e alla tradizione religiosa *śaiva* che mette al centro della propria religiosità proprio questo dio: questo nome molto diffuso nel sud dell’India Ghosh (1975: 30-31), proprio laddove la tradizione del teatro-danza proseguì pressoché ininterrotta attraverso i secoli, conservata gelosamente dai maestri e trasmessa altrettanto gelosamente agli allievi, *paramparam*,<sup>5</sup> non dice però molto altro su quest’importante autore di un paio tra le opere più significative dedicate al *nāṭya*. A Nandikeśvara è attribuito, oltre all’*Abhinayadarpaṇa*, anche il *Bharatārṇava*, letteralmente “onda di Bharata”, secondo una tipica espressione usata nei titoli delle opere sanscrite che utilizzano il riferimento al mare, all’oceano e alle onde per indicare la vastità e l’eshaustività del testo.<sup>6</sup> Il dio Indra, racconta un’altra storiella mitica, chiede a Nandikeśvara di esporgli quanto conosce sull’arte del teatro-danza. Nandikeśvara gli risponde che tutto è racchiuso nel *Bharatārṇava* che, con i suoi quattromila versi, contiene tutto ciò che è possibile conoscere dell’arte di Bharata. Il dio però lo prega di trovare una forma più concisa per presentare quanto da lui richiesto e Nandikeśvara gli offre proprio il dono

<sup>4</sup> Tutte le traduzioni delle citazioni presenti nell’articolo sono, se non altrimenti indicato, a opera dell’autore.

<sup>5</sup> Letteralmente “uno seguente l’altro”, espressione che sta a indicare la trasmissione di un sapere da maestro ad allievo, senza soluzione di continuità.

<sup>6</sup> Per esempio il *Kathārṇava* attribuito a Śivadāsa o il *Kathāsaritsāgara* attribuito a Somadeva.



dell'*Abhinayadarpaṇa* (Coomaraswamy 1917: 15). Il termine "*darpaṇam*" significa propriamente "specchio" e viene utilizzato spesso nei titoli della letteratura in sanscrito quando si vuole indicare un compendio, una versione abbreviata di un'opera più ampia (Monier Williams 2008: 470).

Il testo attribuito a Nandikeśvara è dunque un compendio sull'arte del teatro-danza che tratta in particolar modo degli *abhinaya*, cioè degli strumenti che l'attore ha a disposizione per comunicare al pubblico il *rasa*, il succo, il gusto caratteristico, l'essenza dell'opera messa in scena (Chierichetti 2010: 7). Esistono diverse tipologie di *abhinaya*: l'*āṅgikabhinaya*, che consta dei gesti utilizzati nella rappresentazione secondo un codice che abbina ogni gesto a particolari realtà, il *vācīkābhinaya*, lo strumento vocale che comprende tutti gli utilizzi della voce e sconfina nella prosodia, nella metrica e nella dizione, l'*āhāryābhinaya* che riguarda i costumi, e infine il *sāttvikābhinaya* che concerne un insieme di stati psico-emozionali, per così dire fissi, e le loro modalità di espressione. Grazie a questo bagaglio l'attore-danzatore può mettere in scena un *bhāva* caratteristico, vale a dire un'emozione che guidi all'essenza (*rasa*) della rappresentazione. L'*Abhinayadarpaṇa* è composto in versi, per lo più metri *anuṣṭubh*,<sup>7</sup> con uno stile misurato ed essenziale, davvero adeguato alla sua natura di compendio: le numerose espressioni formulari rendono ipotizzabile una lunga circolazione orale, tipica del resto di molte opere della letteratura indiana in sanscrito, e questo elemento spiega il grande successo e la grande diffusione del testo, utilizzato davvero nelle scuole di danza al fine di trasmettere gli insegnamenti basilari di quest'arte (Chierichetti 2010: 4).

Più difficile stabilire una datazione per il testo, cercando di individuare i momenti fondamentali della sua strutturazione, probabilmente da una fase orale a una fase scritta. In questa sede vorremmo approfondire proprio quest'ultimo aspetto, cercando di aggiungere un elemento importante al fine di stabilire una possibile datazione dell'opera.

Tradizionalmente dunque l'*Abhinayadarpaṇa* viene considerato una sintesi del *Bharatārṇava*. La data del *Bharatārṇava* non è però affatto definita, quindi da questa informazione sarebbe possibile impostare soltanto una cronologia relativa: questa pista tuttavia non condurrebbe molto lontano perché è stato rilevato che sarebbe errato pensare

<sup>7</sup> Quattro versi (*pāda*) ognuno dei quali ha otto sillabe.



che il *Bharatārṇava* sia davvero precedente all'*Abhinayadarpaṇa*; il mito non darebbe cioè conto della reale sequenza cronologica (Ghosh 1975: 27).

Vi è stato chi ha voluto vedere nell'uso *parasmaipada* della radice verbale *rabh* (AbhD 31; 34) un arcaismo, ma questo potrebbe anche essere spiegato con l'influenza dei pracriti sul sanscrito e comunque non direbbe poi moltissimo, se non una semplice indicazione di arcaicità del testo.<sup>8</sup> Un'affermazione piuttosto netta è quella di Manomohan Ghosh per cui il testo esisterebbe già nel XIII secolo e parrebbe essere non troppo antico, ma lascerebbe presupporre qualche secolo di vita (Ghosh 1975: 31 sgg). Si tratta di un'opinione piuttosto aleatoria che non offre appigli sicuri, se non un generico termine *ad quem* dipendente da notizie sulla presenza del testo nella forma oggi conosciuta.

In questo breve articolo vorremmo invece concentrarci su un importante elemento interno al testo, forse utilizzabile per affrontare seriamente il problema della datazione dell'opera.<sup>9</sup> Si tratta di una sezione particolare dedicata ad alcuni gesti delle mani (*mudrā*) che indicherebbero i dieci *avatāra* di Viṣṇu (AbhD 216-225).

Il dio Viṣṇu, figura antichissima presente già in alcuni inni rigvedici,<sup>10</sup> è un protagonista assoluto del *pantheon* indiano fino ai nostri giorni: è divinità che gode di culto diffuso e che definisce quella che è possibile considerare una delle religioni presenti su suolo indiano e racchiuse nella definizione tutta occidentale di induismo, vale a dire quella *vaiṣṇava*.<sup>11</sup> La mitologia di Viṣṇu è estremamente ricca e uno dei tratti caratteristici di questo dio è quello di manifestarsi in forma mitica o eroica attraverso i cosiddetti *avatāra*, figure che scandiscono le ère cosmiche e compiono imprese straordinarie rivelando il potere e l'amore del dio verso gli uomini e il mondo. *Avatāra* è una parola derivata dalla radice verbale sanscrita "tr" ("attraversare") preceduta dal prefisso "ava" che indica un movimento verso il basso: Viṣṇu colma la distanza tra realtà divina e realtà umana scendendo sulla terra sotto svariate forme e contribuendo alla conservazione del mondo originato da Brahmā. L'*avatāra* è dunque una

<sup>8</sup> Le radici verbali sanscrite possono essere coniugate secondo tre generi, *parasmaipada* (attivo), *ātmanepada* (medio) e passivo (Della Casa 1998: 35).

<sup>9</sup> Un cenno a questa possibilità è riportato da Ghosh 1975: 34.

<sup>10</sup> Su Viṣṇu vedansi Pattanaik 1999 e Glucklich 2008. Il *Rgveda* è la raccolta di inni più antica della tradizione letteraria indiana (vedasi Pelissero 2007: 19-27).

<sup>11</sup> Sotto il nome di induismo vengono da sempre classificate varie "religioni" indiane, ognuna delle quali ha al centro una divinità specifica che viene posta a capo del *pantheon* (*vaiṣṇava* con Viṣṇu, *śaiva* con Śiva).



discesa della divinità nel mondo degli uomini nei momenti critici della sua storia.<sup>12</sup>

In realtà la dottrina degli *avatāra* non è caratteristica solo di Viṣṇu e molto spesso in India capita di imbattersi in qualcuno che pretende di essere l'*avatāra* di una divinità o di un personaggio mitico della tradizione culturale e religiosa. Queste figure avatariche sono innumerevoli nella mitologia, nella letteratura e nella storia indiane (Piano 1996: 151).<sup>13</sup>

Questa tradizione degli *avatāra* di Viṣṇu si sviluppa a cavallo dell'era volgare e avrebbe origine dalla *Bhagavadgītā*, testo collocabile intorno all'inizio del II sec. a.C. (Pelissero 2007: 91): sarebbe un fenomeno caratteristico dello sviluppo della religione *vaiṣṇava* in epoca medievale anche se non è appunto tipico soltanto di questa figura divina (Roy 2002: 27).<sup>14</sup>

“Il concetto di *avatāra* diventa evidente nei *purāṇa* e nei poemi epici. La *Bhagavadgītā* afferma che l'Essere Supremo (*puruṣottama*) ‘assunse una forma’ o ‘entrò in un corpo umano’, e che ciò si verifica di età in età in risposta a particolari necessità o in momenti di crisi” (Lee 2002: 151). In questo testo, che è un autentico monumento filosofico e religioso dell'India, Kṛṣṇa, eroe che guida il carro di Arjuna, uno dei cinque protagonisti della guerra fratricida attorno alla quale ruota tutto il poema *Mahābhārata* (in cui la *Bhagavadgītā* è compresa), risponde a una serie di dubbi di Arjuna, svelandosi come manifestazione del dio supremo che appare sulla terra allorché il *dharma* è messo in crisi: “yadā yadā hi dharmasya glānir bhavati bhārata abhyutthānam adharmasya tadā ātmānam sṛjāmi aham” [“Ogni qual volta c'è l'esaurimento del *dharma*, o Bharata, (e) il risveglio dell'ingiustizia, allora io emetto il (mio) Sé”] (BhG 4.7.8).

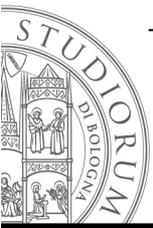
In origine Kṛṣṇa non è altri che un eroe, tra le altre cose particolarmente devoto a Śiva (Wilkins 2003: 183): suo compito è quello di aiutare Arjuna e i suoi fratelli nella difficile impresa che li contrappone ai cugini Kaurava per ottenere il trono di Hastināpura, capitale del regno, nella guerra che è oggetto dell'immenso poema *Mahābhārata*.

Nell'opera di Nandikeśvara vengono attribuiti alcuni gesti delle mani ai diversi *avatāra*: si tratta di dieci figure, ognuna delle quali legata a una particolare situazione del mondo che

<sup>12</sup> La dottrina degli *avatāra* funzionò anche meravigliosamente per inglobare nel culto *vaiṣṇava* una serie di figure mitologiche con tutta probabilità autonome e autoctone (Piano 1996: 151).

<sup>13</sup> La vicenda contemporanea di Sathya Narayana Raju Ratnakaram, noto come Sai Baba, ne è una delle testimonianze più recenti.

<sup>14</sup> “La più antica e chiara esposizione della teoria dell'*avatāra* fiorisce nella sua forma brahmanica nella *Bhagavadgītā*” (Roy 2002: 36). “La definizione più diffusa del concetto di *avatāra* si trova nella *Bhagavadgītā* (BhG), il libro dell'induismo più noto fuori dall'India” (Saindon 2003: 300).



determina l'intervento di Viṣṇu, il quale contribuisce dunque a mettere gli uomini al sicuro da scompensi, tragedie, pericoli e difficoltà che ne minacciano la sopravvivenza.

Sono soprattutto i *purāṇa*, i testi che riportano una serie di leggende e miti dei primordi, a tramandare numero, nomi e imprese di questi *avatāra*. Le liste di *avatāra* di Viṣṇu sono piuttosto varie sia per numero che per figure: si va da un minimo di sette a un massimo di trentanove.<sup>15</sup> Il *Mahābhārata* afferma che vi sono innumerevoli incarnazioni della divinità: in particolare, la sezione *Nārāṇīya* del *Mahābhārata* contiene due liste, la prima (MhB 12.326.72) enumera sei *avatāra*, la seconda (MhB 12.337.36) quattro (Lee 2002: 152). L'elenco canonico però, confermato anche da un'abbondante iconografia, ne presenta dieci (Piano 1996: 151). "Nonostante il numero degli *avatāra* originari di Viṣṇu sembri essere stato fissato abbastanza presto in dieci, i nomi di questi variano nelle liste date nei *purāṇa* più antichi" (Lee 2002: 152). Questi dieci *avatāra* sono tradizionalmente: Matsya (il pesce), Kūrma (la tartaruga), Varāha (il cinghiale), Nṛsiṃha (l'uomo-leone), Vāmana (il nano), Paraśurāma (Rāma dotato di scure), Rāma (figlio di Daśaratha e sposo di Sītā, eroe del poema epico *Rāmāyaṇa*), Kṛṣṇa ("lo scuro", eroe amico dei Pāṇḍava nella guerra raccontata nel *Mahābhārata*), Buddha (figura coincidente con il Buddha storico, Siddhārtha Gautama)<sup>16</sup> e Kalki (*avatāra* venturo che giungerà al termine di una grande era).<sup>17</sup> Questi sono i dieci *avatāra* tradizionalmente noti e riconosciuti.

Questa lista pare definita già nel XI sec. d.C. visto che l'opera di Kṣemendra *Daśāvatāracarita*, che registra proprio il catalogo di dieci qui sopra esposto, è di quel periodo (Winternitz 1963: 81; Saindon 2003: 303): infatti, viene detto chiaramente "*buddhāvatāro navamaḥ*" ("Buddha, nono *avatāra*"), per cui Viṣṇu discende sulla terra come figlio del re Śuddhodana del clan degli Śākya per diventare *guru* dell'universo (9.1-74; Saindon 2003: 303). "Dall'epoca medievale, il numero di *avatāra* del dio supremo si è stabilito in dieci e in questa lista appare, alla nona posizione, il Buddha. Oltre questa enumerazione, divenuta quella classica, esistono, in numerose opere sanscrite, liste più o meno lunghe e differenti, nelle quali il nome di Buddha non compare sempre" (Saindon

<sup>15</sup> Il *Bhāgavatapurāṇa* (1.3.5 sgg.) ne elenca fino a ventiquattro.

<sup>16</sup> La figura del Buddha come personaggio storico compare ben definita in alcuni *purāṇa*: *Viṣṇupurāṇa* (3.18); *Bhāgavatapurāṇa* (1.3.24, 2.7.37, 11.4.23); *Garuḍapurāṇa* (1.1, 2.30.37, 3.15.26); *Agnipurāṇa* (16); *Naradapurāṇa* (2.72); *Liṅgapurāṇa* (2.71); *Padmapurāṇa* (3.252).

<sup>17</sup> L'oscillazione tra la forma Kalki e Kalkin è stata mantenuta nelle citazioni; si è adottata però la forma Kalki in linea con il principio di citare le parole sanscrite allo stato tematico (Monier Williams 2008: 262).



2003: 300). Le liste variano certamente di molto, ma ai fini della nostra breve indagine occorre considerare in particolare proprio l'*avatāra* del Buddha:<sup>18</sup> “L’inserimento del Buddha tra gli *avatāra*, così come la questione del suo ruolo, sono opera soprattutto degli autori dei diversi *purāṇa*” (Saindon 2003: 301). Alcuni *purāṇa* come il *Kūrmapurāṇa*, il *Mārkaṇḍeyapurāṇa* e il *Vāmanapurāṇa* non registrano l'*avatāra* del Buddha, altri invece, pur senza citare il Buddha, menzionano Kalki, per esempio il *Brahmapurāṇa*, il *Brahmāṇḍapurāṇa* e il *Viṣṇupurāṇa*; testi quali il *Garuḍapurāṇa*, il *Liṅgapurāṇa*, il *Varāhapurāṇa* e il *Padmapurāṇa* collocano poi il Buddha al nono posto, dopo Kṛṣṇa e prima di Kalki (Saindon 2003: 303). La presenza del Buddha in testi puranici che ne fanno un *avatāra* di Viṣṇu, pur senza collocarlo in una lista, è però piuttosto attestata: *Agnipurāṇa* (16.1-7), *Matsyapurāṇa* (47.247), *Narasimhapurāṇa* (36.9). Altrettanto attestata è la figura del Buddha *avatāra* negli inni dedicati a Viṣṇu: *Devībhāgavatapurāṇa* (10.5.12), *Matsyapurāṇa* (54.19), *Varāhapurāṇa* (48.22). Anche nel *Bhāgavatapurāṇa* (1.3) il Buddha è elencato come il ventiquattresimo dei venticinque *avatāra* di Viṣṇu.

Il buddhismo, come corrente religiosa e filosofica predicata da Siddhārtha Gautama (566-486 a.C.), un principe della dinastia degli Śākya originario di Kapilavastu, nel Nepal meridionale, si diffuse sempre più nel subcontinente indiano fino a diventare, sotto l'Impero dei Maurya (325-185 a.C.) la religione prevalente, specie tra le *élites*.<sup>19</sup> Questa diffusione corrispose a un progressivo arretrare delle posizioni del culto tradizionale legato al *Veda* e al sacrificio. Il successo del buddhismo in India continuò fino all'avvento delle invasioni islamiche, allorché le gerarchie politiche, ritirando appoggi e finanziamenti alle comunità di monaci, causarono in pratica la progressiva scomparsa del buddhismo su suolo indiano: la presenza di buddhisti in India si registrò tuttavia ancora a lungo, mentre la predicazione del Buddha riscontrava un successo sempre maggiore al di là dell'Himālaya, in Cina, in Giappone e in Indocina.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Singolarmente, il *Bhāgavatapurāṇa* fornisce anche una lista di ventidue *avatāra* (1.3.24) di cui una menziona il Buddha (2.7.37), poi una di sedici (11.4.22), una di undici (10.40.22) e infine una di dieci *avatāra* tra i quali però non compare né il Buddha, né Kalki (10.2.40-41). Vedasi Saindon 2003: 302.

<sup>19</sup> I Maurya sono i primi grandi sovrani dell'India antica: Candragupta, il fondatore della dinastia, riuscì a unificare tutto l'immenso territorio tra l'Indo e il Gange subito dopo le conquiste indiane di Alessandro il Macedone. Vedasi Wolpert 1985: 61-73.

<sup>20</sup> In seguito alle invasioni islamiche il buddhismo conobbe un progressivo declino: i grandi complessi monastici come Nālandā godevano, infatti, dei finanziamenti dei sovrani e l'avvento del nuovo quadro cultural-religioso privò i monasteri buddhisti del necessario sostentamento economico (vedasi, tra gli altri,



La presenza del Buddha, letteralmente “il risvegliato/l’illuminato”, nel novero degli *avatāra* di Viṣṇu potrebbe dunque stupire se non fosse dipendente da una caratteristica tendenza del mondo religioso e culturale indiano, quella di assimilare elementi anche contrastanti, sfumare le contrapposizioni e includere nel proprio orizzonte di senso elementi eterogenei (cfr. Pelissero 2011: 71; Hacker 1983: 11-28; Halbfass 1990). “Il concetto dell’*avatāra* Buddha sembra essersi formato durante il periodo tra la metà del V sec. e il VI sec. Ciò significa che l’*avatāra* Buddha, che si dice sia l’ultima incarnazione storica di Viṣṇu, è davvero collocabile nel periodo in cui vennero redatti in India i *purāṇa*” (Lee 2002: 155). Del resto le stesse figure di Rāma e di Kṛṣṇa erano certo pre-esistenti la loro collocazione nel gruppo dei dieci tradizionali *avatāra*: la loro presenza nel mito e nel patrimonio leggendario dell’India non è dovuta alla dottrina degli *avatāra*.<sup>21</sup> Allo stesso modo anche il Buddha, in origine apertamente avverso ai brahmani e alle loro dottrine,<sup>22</sup> sarà stato incluso in questa lista solo a un certo punto del percorso della religiosità indiana.

Tornando all’*Abhinayadarpaṇa* di Nandikeśvara, si rileva che l’elenco di *avatāra* fornito da questo testo (AbhD 216-225) si discosta da quello riportato qui e maggiormente diffuso fino ai nostri giorni: Matsya, Kūrma, Varāha, Nṛsiṃha, Vāmana, Paraśurāma, Rāmacandra, Balarāma, Kṛṣṇa e Kalki. La lista presentata da Nandikeśvara sostituisce il Buddha con Balarāma e sposta Kṛṣṇa dall’ottava posizione alla nona rispetto all’elenco oggi assunto come tradizionale. L’appellativo Rāmacandra indica invece sempre Rāma, “dal volto di luna”, l’eroe del poema *Rāmāyaṇa*, ed è quindi solo un diverso modo di definire la medesima figura. Se, dunque, l’*avatāra* del Buddha è stato inserito solo a partire da un certo periodo, è possibile utilizzare questo criterio per fissare un termine *ante quem*, prima del quale deve essere stato composto l’*Abhinayadarpaṇa* di Nandikeśvara nella forma a noi pervenuta. D’altra parte è ovvio che il testo, contenendo la lista dei dieci *avatāra*, può essere stato prodotto, o aver trovato la sua forma attuale, dopo che venne a definirsi la

---

Puech 1984).

<sup>21</sup> I miti di Kṛṣṇa e di Rāma non possono essere ridotti alla loro figura di *avatāra*: Kṛṣṇa compare come divinità solo a partire dal *Mahābhārata*, ma è personaggio dal culto antichissimo (vedasi Matchett 2009: 7 sgg.), mentre Rāma è in origine un eroe della dinastia solare (Raghava) e il suo nome compare già in ṚV 10.93.14.

<sup>22</sup> La questione del rapporto tra induismo e buddhismo è davvero piuttosto complessa. Se vi è chi non vede soluzioni di continuità tra i due fenomeni (Coomaraswamy 2005), pare certo che il Buddha si pose fuori dalla tradizione brahmanica e vedica (vedansi Filoramo 2005: 335-368; Botto 1974).



stessa dottrina avatarica di Viṣṇu. Questo secondo riferimento può essere fissato appunto intorno al II sec. a.C. allorché, presumibilmente, prese forma l'idea che Viṣṇu scendesse sulla terra sotto forma di creature mitiche o eroiche. Se volessimo fissare dunque una data di partenza potremmo ritenere che il testo di Nandikeśvara, contenendo un riferimento alla dottrina degli *avatāra*, non sarà di certo precedente il II sec. a.C.

Per cercare di chiarire l'epoca di composizione dell'opera occorre però valutare quando il Buddha cominciò a essere accolto tra gli *avatāra* di Viṣṇu e porre questa seconda data come punto limite, prima del quale andrà collocato il testo.

Lo scopo di questa nostra indagine è volto dunque a esaminare criticamente questo strumento per la datazione dell'opera e valutarne l'opportunità di effettivo utilizzo a questo fine. Il ragionamento sottinteso alla presente indagine è in sostanza questo: siccome il Buddha venne accolto tra gli *avatāra* di Viṣṇu solo a partire da un certo periodo, è dunque possibile situare l'*Abhinayadarpaṇa* prima di questa data proprio perché non registra nella lista il Buddha, ma Balarāma.

Balarāma (letteralmente "Rāma il forte"), detto anche Baladeva ("il dio della forza"), è il fratello maggiore di Kṛṣṇa e secondo un mito sarebbe nato da un capello bianco di Viṣṇu, mentre Kṛṣṇa, che significa letteralmente "scuro", da un capello nero del dio. Secondo un'altra versione del mito la nascita di Balarāma sarebbe dovuta a un evento prodigioso: il tiranno Kaṃsa, re di Mathurā, uccideva tutti i figli della sorella Devakī perché, secondo una profezia, il figlio di Devakī lo avrebbe spodestato.<sup>23</sup> Dopo che ben sei figli di Devakī furono uccisi da Kaṃsa, l'embrione del settimo fu miracolosamente spostato dal grembo di Devakī a quello di Rohinī, che desiderava un figlio, e nacque così Balarāma. Può essere che Balarāma fosse in origine una divinità agricola o addirittura una figura storica: la classica rappresentazione dell'eroe è, infatti, accompagnata da alcuni attributi come l'aratro e il mortaio (Schleberger 1999: 237; 239). Balarāma è anche chiamato Halāyudha ("armato di aratro") o Saṃkarṣaṇa ("aratore"). La sua figura è intesa come *avatāra* di Śeṣa (o Ananta), il serpente mitico sul quale Viṣṇu giace addormentato: dalla bocca di Balarāma sarebbe uscito questo serpente che si sarebbe poi dileguato tra le acque dell'oceano primordiale.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Sul parallelo tra questo mito e la leggenda di Romolo e Remo vedasi Filoramo 1996: 87. È possibile richiamare anche il mito di Cronos divoratore dei propri figli nel mondo greco, nonché, *mutatis mutandis* l'episodio evangelico noto come la strage degli innocenti compiuto da Erode (*Vangelo di Matteo*, 2.1-16).

<sup>24</sup> Su Viṣṇu *anantaśayana*, "reclinato su Ananta", vedasi Dallapiccola 2005: 8-9.



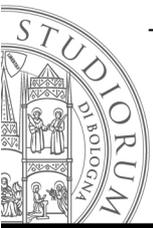
Questi elementi collegano decisamente Balarāma alla dimensione ctonia: la religione *vaiṣṇava* assimilò poi tutte queste leggende e fece di Balarāma un *avatāra* di Viṣṇu, legandolo al mito di Kṛṣṇa. Questa prospettiva entrò forse in crisi allorché Kṛṣṇa fu considerato la forma principale del dio supremo e Balarāma divenne un *avatāra* al posto di Kṛṣṇa, assunto al rango di divinità primaria, così come appare a partire dalla *Bhagavadgītā* e nel *Bhāgavatapurāṇa*.<sup>25</sup>

In origine nella lista degli *avatāra* Balarāma era l'annunciatore di Kṛṣṇa e lo precedeva proprio per questo motivo. L'elenco degli *avatāra* è, infatti, strutturato in modo tale da scandire il corso delle ère e del tempo cosmico: in India il tempo è determinato in molti modi, ma una delle modalità più diffuse è quella relativa proprio agli *avatāra* di Viṣṇu. La loro successione definisce, infatti, il susseguirsi del tempo, il passaggio da uno *yuga* ("età") all'altro. Secondo la tradizione, allorché Kṛṣṇa staccò il piede dalla terra per salire nel mondo degli dei, esattamente il 18 febbraio del 3102 a.C., iniziò il *kaliyuga*, l'ultima età del grande ciclo temporale, il *mahāyuga*, una grande età, lungo dodicimila anni divini. Nella tradizione indiana il tempo è ciclico e scandito da quattro diverse età che ritornano continuamente, il *kṛtayuga*, l'età perfetta, compiuta, il *tretāyuga*, una sorta di età dell'argento, lo *dvāparayuga*, allorché il rispetto del *dharma*, la legge universale, viene ancora meno, e infine il *kaliyuga*, l'ultima età, quella della corruzione. Queste età durano complessivamente 12.000 anni divini (un *mahāyuga*), ognuno dei quali dura a sua volta 360 anni umani (Piano 1996: 180 e segg.).

La presenza del Buddha avrebbe quindi svolto le funzioni di Kṛṣṇa, indicare l'avvento dell'ultima era e quindi di Kalki, che segnala la chiusura di un *mahāyuga* (Lee 2002: 156): "Sembra dunque che l'immagine di Kalki connessa alla fine del *kaliyuga* sia apparsa prima di quella del Buddha che fu associato invece all'inizio di questa era turbolenta" (Saindon 2003: 305). Kalki è un guerriero armato di spada che giunge al termine del *kaliyuga* a cavallo di un bianco destriero per punire tutti coloro che hanno trasgredito il *dharma*: è possibile che dietro questa figura in realtà si celi proprio un'eco dello stesso buddhismo, nonché il riflesso delle preoccupazioni dei brahmani davanti all'arrivo in India di una serie di invasori stranieri, dai Greci agli Śaka.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> "kṛṣṇas tu bhāgavan svayam" ["Kṛṣṇa è l'Essere Supremo"] (BhP 1.3.28).

<sup>26</sup> I Greci arrivano in India a seguito della spedizione di Alessandro il Macedone e vi fondano regni di varie



L'idea che il Buddha fosse un *avatāra* di Viṣṇu sorse tra la metà del V sec. e il VI sec. d.C. La citazione del Buddha come *avatāra* contenuta nell'edizione Kumbhakona del *Mahābhārata*, che sarebbe precedente a queste date, è stata, infatti, considerata un'interpolazione (Lee 2002: 152; Saindon 2003: 302). La prima citazione affidabile è allora racchiusa nel *Viṣṇupurāṇa*, databile appunto intorno al V-VI sec. d.C.

In un famoso studio sui *purāṇa* di R. C. Hazra, *Studies in the Purāṇic Records on Hindu Rites and Customs*, pubblicato nel 1940, lo studioso fa notare che l'*avatāra* del Buddha non sarebbe conosciuto prima degli inizi del VI sec. d.C. e con tutta probabilità fu proprio verso il 550 d.C. che cominciò a divenire una figura diffusa (Hazra 1940). La popolarità di quest'immagine del Buddha come *avatāra* va posta quindi nel VII sec. d.C. viste le importanti fonti che la registrano proprio a partire da questo periodo. Il gruppo dei dieci *avatāra* sarebbe stato invece definito poco prima del VII sec. d.C. (Saindon 2003: 301-302). Anche P. V. Kane conferma questi dati pur rilevando una certa disomogeneità tra gli *hindū* a questo proposito (Kane 1962 [Vol. 2.2]: 721-723; [Vol. 5.2]: 823-824, 996-997).

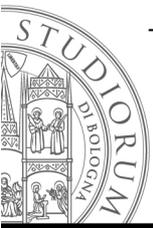
L'*avatāra* del Buddha è rappresentato nel tempio Gupta di Viṣṇu Daśāvatāra a Deogarh, in Uttar Pradeś, che è stato datato al 600 d.C. ca. Inoltre vi sono due iscrizioni, una d'epoca Pallava del VII sec. ("matsyaḥ kūrmo varāhaś ca narasiṃho 'tha vāmanaḥ / rāmo rāmaś ca rāmaś ca buddhaḥ kalkīti te daśa")<sup>27</sup> e una tamil dell'VIII sec. in cui compare la citazione del Buddha come *avatāra* (Banerjea 1956: 420-425).<sup>28</sup> "Il Buddha *avatāra* non è menzionato nel *Mahābhārata* e appare per la prima volta nel *Viṣṇupurāṇa* dove è già definito nei dettagli. In ogni caso, bisogna considerare che solo pochi *purāṇa* menzionano il Buddha come *avatāra* di Viṣṇu. Per esempio il *Vāyupurāṇa* enumera sì gli *avatāra* di Viṣṇu, eppure il nome del Buddha non è incluso tra questi" (Lee 2002: 155).

---

dimensioni noti alla storiografia come regni indo-greci. Gli Śaka (Sciti) invadono l'India da nord a partire dal I sec. a.C.: cacciati dalle loro terre d'origine probabilmente dai Kuṣāṇa, che a loro volta arriveranno in India sotto la spinta dell'Impero degli Han, queste popolazioni entrano progressivamente in India e vi creano dei regni. Celebre è il re Gondophares, collegato alla leggenda della predicazione cristiana in India a opera dell'apostolo Tommaso. Śaka in India e Parti in Persia costituiscono due rami della stessa invasione (Wolpert 1985: 76-77). Spinti più all'interno dai Kuṣāṇa, gli Śaka si stabiliscono poi tra il Rājasthān e il Madhya Pradeś e sono forse gli antenati dei *rājput* insieme a Kuṣāṇa e Unni bianchi (Pelissero 2011).

<sup>27</sup> "Matsya, Kūrma, Varāha e Narasiṃha, poi Vāmana, Rāma, Rāma e Rāma, e poi Buddha e Kalki, questi sono i dieci [*avatāra*]; con la triplice ripetizione di "*rāma*" si intendono Paraśurāma, Rāma e Balarāma. Cfr. Roy 2002: 39.

<sup>28</sup> Hazra colloca l'inizio di questo processo nel 550 d.C. ca. I Pallava furono una dinastia regnante nel sud dell'India con alterne fortune tra il V e il XII sec. d.C. (Wolpert 1985: 98-100).



Il *Varāhapurāṇa*, un altro dei diciotto *mahāpurāṇa*, afferma che il devoto dovrebbe sacrificare in onore di Bala e di Kṛṣṇa per avere figli, per Kalki quando vuole sconfiggere nemici e per il Buddha quando desidera bellezza, benché non elenchi quest'ultima figura esplicitamente come *avatāra* (VarP 15.9-18).<sup>29</sup>

A questo punto è possibile scandire alcuni passaggi di questa vicenda degli *avatāra*: certamente il culto *vaiṣṇava* riuscì a inglobare alcune figure divine in origine indipendenti. Questo fenomeno è evidente se si pensa soprattutto ai primi *avatāra*, bestie primordiali dall'aspetto "totemico" come il pesce (*matsya*), la tartaruga (*kūrma*) e il cinghiale (*varāha*): alcuni di questi compaiono come personaggi mitologici nel *Mahābhārata* (Lee 2002: 154), ma senza alcun legame con Viṣṇu. Il *Mahābhārata*, per esempio, cita Matsya come salvatore di Manu (3.185) e Kūrma come supporto del monte Meru per il frullamento dell'oceano di latte (1.16.10-11).<sup>30</sup> La stessa immagine del cinghiale va collegata a culti pre-arya, vicini a quelli del maiale sacro diffusi anche in tanta parte dell'Asia (Fuchs 1996: 78 sgg.): il *R̥gveda*, infatti, cita un cinghiale ostile agli arya e ucciso da Indra,<sup>31</sup> mentre la *Taittirīyasamhitā*, una particolare recensione della raccolta nota come *Yajurveda*,<sup>32</sup> parla di un cinghiale che accumulò immense ricchezze sottratte agli *asura* (Lee 2002: 154). "È un fatto storico che i vari *avatāra* di Viṣṇu appaiono spesso come divinità regionali o tribali che sono state assunte dall'induismo canonico nel novero delle diverse forme di Viṣṇu" (Lee 2002: 153). Una sorta di figure totemiche di clan autoctone, poi inglobate nella tradizione *hindū* e in particolare in quella *vaiṣṇava* (Lee 2002: 154). Allo stesso modo, personaggi semidivini quali Rāma o Kṛṣṇa vennero inseriti nella tradizione religiosa *vaiṣṇava* come *avatāra* di Viṣṇu.

"Nel guardare a queste divinità regionali, a questi eroi e a questi animali come diverse forme di Viṣṇu, l'induismo tentò di adattarsi alla grande varietà delle tradizioni locali. Benché non tutte le tradizioni e le scuole filosofiche accettassero uno status non

<sup>29</sup> Al posto del Buddha compare, infatti, Vasudeva (nome che indica nella mitologia il padre di Kṛṣṇa, ma che è il dio supremo nella religione *bhāgavata*). Vedasi Piano 1996: 96-106. Su Vasudeva vedasi Matchett 2009: 6-7.

<sup>30</sup> Racconta un mito che gli dei dovettero frullare l'oceano di latte, uno dei sette cerchi concentrici che circondano le sette isole (*dvīpa*) di cui è composto il mondo secondo la geografia mitologica *hindū*, per recuperare tutte le "cose buone" che erano andate perdute (Coomaraswamy-Nivedita 2007: 239-240).

<sup>31</sup> Per le citazioni di *varāha* nel *R̥gveda* si faccia riferimento agli inni RV 1.114; 8.77; 10.86.

<sup>32</sup> Lo *Yajurveda* è una raccolta di *yajus*, formule utilizzate durante il rituale.



trascendente per Kṛṣṇa, il motivo si dimostrò estremamente produttivo in altre aree, perché consentì l'inclusione di eroi popolari e figure oggetto di venerazione nel credo complessivo del visnuismo” (Lee 2002: 154).

Questo processo si intreccia con un altro fenomeno caratteristico dell'India a cavallo dell'era volgare e cioè la divinizzazione di Kṛṣṇa come dio supremo, iniziata con tutta probabilità nella *Bhagavadgītā* e realizzatasi poi pienamente in opere quali il *Bhāgavatapurāṇa*.

Il culto di Kṛṣṇa ha indubbiamente determinato uno spostamento nell'elenco degli *avatāra*, stimolando e confermando la presenza del Buddha.

“Sembra che il Buddha *avatāra* sia originariamente estraneo al ciclo degli *avatāra* di Viṣṇu. Di fatto il Buddha è incluso in queste liste di dieci in maniera meno vincolante rispetto ad altre figure. Prima dell'apparizione nel *Viṣṇupurāṇa*, l'*avatāra* di Kṛṣṇa è seguito dall'*avatāra* Kalkin. Il *Mahābhārata* (3.188.14) e il *Vāyupurāṇa* (2.36.96), che non fanno menzione del Buddha come *avatāra*, affermano che Viṣṇu nascerà come Kalkin per sgominare barbari ed eretici. Nel *Vāyupurāṇa* (2.36.103-155) si dice che Kṛṣṇa è l'incarnazione che ristabilirà il *dharma* e distruggerà i demoni, ingannando le creature corrotte con la *yoga-māyā* ed egli è seguito da Kalkin. Quando questa lista compare nel tardo *Matsyapurāṇa* (47.247) Kṛṣṇa svanisce e si dice che Viṣṇu è divenuto il Buddha per ristabilire il *dharma* e distruggere i demoni” (Lee 2002: 156).

La stessa presenza di Vasudeva al nono posto della lista, come per esempio succede nel *Varāhapurāṇa*, potrebbe essere determinata da questo fenomeno.

Se dunque proviamo ad abbozzare la linea di sviluppo della lista degli *avatāra* possiamo proporre una prima fase in cui a Balarāma come ottavo *avatāra* segue Kṛṣṇa come nono, quest'ultimo a segnalare l'inizio dell'ultima era, il *kaliyuga*, che sarà chiusa dall'avvento di Kalki, figura apocalittica collegata alla fine della grande era cosmica. Kṛṣṇa è in qualche modo l'annunciatore del *kaliyuga*: il suo ruolo poté allora essere assunto a pieno titolo dal Buddha che, identificato dai brahmani come sovvertitore dell'ordine fondato sul *Veda*, sulla separazione castale e sul sacrificio animale, venne a rappresentare un principio caotico caratterizzante l'inizio dell'ultima era, quella del disordine e dello stravolgimento del *dharma* (Doniger 2002: 288 sgg.).



Con tutta probabilità la figura di Kalki è proprio dipendente dal buddhismo: “L’idea del futuro salvatore indù, Kalkin, potrebbe appunto essere uno degli antichi apporti buddhisti” (Doniger 2002: 298). La dottrina buddhista di Maitreya, il Buddha futuro che giungerà a chiusura del tempo concesso agli uomini, ha sicuramente influito su quest’idea di un castigatore finale (Doniger 2002: 289). I brahmani, una volta posta la figura prima di Kṛṣṇa o poi del Buddha come *sehñal* dell’avvento dell’ultima era, pensarono di chiudere quest’epoca corrotta con un giudice dai tratti apocalittici, influenzati in questo anche da fenomeni religiosi iranici e di altra origine. La stessa figura di Maitreya deve forse la sua origine proprio al mito iranico di Saošyant contenuto nell’*Avesta*.<sup>33</sup> La *parusía* di Cristo, la sua seconda venuta,<sup>34</sup> e il Saošyant nel mondo persiano costituiscono efficaci paralleli di questa figura chiliastica della mitologia *hindū*. Secondo il *Mahābhārata*, allorché in uno stesso segno zodiacale si produrrà la congiunzione di Sole e Luna con Giove e con l’asterismo lunare *tiṣya*, nascerà nella città di Sambhala, nota a Tolomeo come Sambalaka, un brahmano di nome Kalki che sterminerà barbari e nemici del *dharma* riportando l’età dell’oro *kṛtayuga* (Piantelli 1996: 43).<sup>35</sup>

La presenza nei primi secoli dell’era cristiana su suolo indiano di “barbari” come i Greci, gli Śaka, i Pahlava e i Kuṣāṇa, irrispettosi del *dharma* tradizionale e in alcuni casi propensi ad accogliere il buddhismo,<sup>36</sup> portò le caste brahmaniche a una reazione ben precisa attraverso una visione millenaristica simile a quella che si diffuse in Europa occidentale dopo il crollo dell’Impero Romano d’Occidente.

Kṛṣṇa, signore dell’illusione, e il Buddha, predicatore di false dottrine, erano accomunati nell’obiettivo di confondere il *dharma* per poter rivelare chi avrebbe meritato la punizione di Kalki e chi invece avrebbe goduto di infiniti meriti una volta conclusasi la grande era (Doniger 2002: 289-290).

<sup>33</sup> *Avesta, yasna* 12.7. La più antica citazione di Maitreya contenuta nei testi buddhisti è in *Cakkavattisihanāda sutta, Dīgha nikāya*, 26. Vedasi anche Sponberg-Hardacre 1988.

<sup>34</sup> *Apocalisse* 22,20.

<sup>35</sup> Il buddhismo *kālacakra* farà proprio questo tema collocando la mitica città di Sambhala in una caverna sotterranea.

<sup>36</sup> È noto che il re dei Kuṣāṇa Kaniṣka convocò un grande concilio buddhista dal quale scaturì la versione *mahāyana* della dottrina (Thakur 1998). Un altro caso emblematico è quello dei Sātavāhana, la cui difesa del buddhismo proprio a cavallo dell’era volgare nel cuore dell’India è testimoniata da imponenti opere d’arte come lo *stūpa* di Amarāvati (vedansi Mahajan 1968: 400; Prasad 1988: 116).



In una seconda fase l'elevazione di Kṛṣṇa al rango di divinità suprema determinò la sua rimozione dalla lista degli *avatāra*. Al suo posto fu dunque inserito il Buddha (o Vasudeva) con la medesima funzione e questo avvenne allorché la rinascita della religione tradizionale nei primi secoli dell'era cristiana e la progressiva diffusione del culto *vaiṣṇava* comportarono il bisogno di assimilare il Buddha nel *pantheon hindū* (e *vaiṣṇava* in particolare) e nello stesso tempo di screditarne la predicazione qualificandola come illusoria e ingannevole.<sup>37</sup>

L'*avatāra* del Buddha sembra dunque rispondere da una parte a un intento puramente inclusivo, dall'altra però ha un valore del tutto particolare, serve cioè a mettere alla prova le creature rivelandone la loro fedeltà al *Veda* e al *dharma*. Dice, infatti, il *Bhāgavatapurāṇa*: "Quando l'Età del Kali avrà avuto inizio, al fine di illudere i nemici degli dei, Viṣṇu nascerà come il Buddha... e insegnerà l'*adharma* ai demoni nelle [tre] città invisibili edificate da Maya, facendone degli eretici... Con le parole illuderà coloro che non sono meritevoli del sacrificio..." (Doniger 2002: 273-274).

L'inserimento del Buddha nel novero degli *avatāra* di Viṣṇu è quindi da mettere in relazione con il tentativo di assorbire nella tradizione questa figura con la sua predicazione, caratterizzandola però nello stesso tempo come negativa e demonica (cfr. Saindon 2003: 305).

"Gli *avatāra* svolgono complessivamente un ruolo positivo nell'assolvere la loro funzione soteriologica, mentre il Buddha *avatāra* ricorre a misure negative per ingannare gli eretici. In questo senso, le caratteristiche del Buddha *avatāra* si allontanano di molto da quelle degli altri *avatāra* di Viṣṇu. C'è inoltre fondato motivo che il Buddha *avatāra* debba essere guardato come un'interpolazione aggiunta alla lista degli *avatāra* di Viṣṇu in un periodo tardo. Laddove questo si verificò l'intenzione deve essere stata quella di ottenere un effetto di svalutazione del buddhismo" (Lee 2002: 158).

Questo poté avvenire solo in una fase di rinascita del brahmanesimo, allorché la predicazione del Buddha fu in qualche modo sottoposta a un fuoco multiplo da parte dei suoi detrattori e in particolare dei sostenitori della religiosità tradizionale. "Di fatto, la grande confusione intorno al Buddha e a Kalkin come *avatāra* suggerisce che il concetto di *avatāra*

<sup>37</sup> Il Buddha è detto *māyāmoha*, "colui che inganna attraverso la *māyā* (l'illusione)" (Saindon 2003: 304; Monier Williams 2008: 811).



è un'astuta macchinazione da parte dei brahmani per suscitare discredito nei confronti del buddhismo e dei buddhisti. Il fatto che il Buddha sia confuso con l'*avatāra* Kalkin indica che il *kaliyuga*, l'età della corruzione, inizia proprio con l'apparizione del buddhismo" (Lee 2002: 158). Nell'*Agnipurāṇa* si dice che Viṣṇu discese sulla terra come Buddha per diffondere una dottrina "eretica" così che, al termine del *kaliyuga*, Kalki potesse punire i barbari e gli infedeli (AgP 16.5-10. Lee 2002: 156. Saindon 2003: 302).

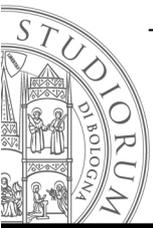
Infine si consideri che la diffusione del culto di Kṛṣṇa, ma anche di Balarāma, nella regione di Mathurā, luogo in cui il mito pone la nascita di Kṛṣṇa, può aver agito in modo imprevedibile sulla definizione della lista, conservando la figura di Balarāma più a lungo in alcune zone geografiche rispetto ad altre; bisogna però registrare come possibile anche l'ipotesi opposta per cui in questa zona Balarāma e Kṛṣṇa venivano intesi come un unico *avatāra*, sul modello di Rāma, Lakṣmaṇa, Bharata e Śatrughna, tutti *avatāra* di Viṣṇu anche se in parti diverse.<sup>38</sup>

La funzione del Buddha fu peraltro dipendente da quella di Kalki: l'elemento soteriologico nascosto in quest'ultima figura condizionò di certo la presenza del Buddha nell'elenco: "Questa confusione potrebbe essere sorta dall'assimilazione del Buddha alla funzione soteriologica di Kalkin che lo segue immediatamente. I due *avatāra* non sono quasi mai rappresentati separatamente, bensì appaiono nei rilievi dei dieci *avatāra* dal periodo *gupta* in poi" (Lee 2002: 158).<sup>39</sup>

La lista di Nandikeśvara presenta dunque due singolarità. Innanzitutto la mancanza del Buddha come *avatāra* di Viṣṇu, che in qualche modo allontana il testo da quel fenomeno di assimilazione e nello stesso tempo di aperta condanna del buddhismo da parte della cultura brahmanica; dall'altra parte invece, Balarāma e Kṛṣṇa convivono nella stessa lista, per cui il ruolo di "turbatore del *dharma*" è assegnato a Kṛṣṇa, come forse avveniva nelle epoche più antiche, e nello stesso tempo si segnala una maggior attenzione per queste due figure,

<sup>38</sup> Nel *Rāmāyaṇa* (1.16.27-28) la nascita dei quattro figli di Daśaratha è connessa all'assunzione da parte delle mogli di una bevanda all'interno della quale è contenuto lo spirito di Viṣṇu. Il re Daśaratha, ottenuta una straordinaria pozione in seguito a un sacrificio, offre metà della bevanda alla moglie Kausalyā, un quarto alla moglie Sumitrā e la metà del quarto restante a Kaikeyī: l'ultima porzione verrà offerta ancora a Sumitrā. Il succo divino contiene lo spirito di Viṣṇu che si incarna, secondo le diverse quantità di bevanda assunta, in ognuno dei quattro figli di Daśaratha, Rāma, Bharata, Lakṣmaṇa e Śatrughna. Cfr. VarP 15.9-18.

<sup>39</sup> La dinastia dei Gupta unificò quasi tutta la penisola indiana intorno al IV sec. d.C. (Wolpert 1985: 89).



come avveniva in alcune zone dell'India e in alcuni momenti dell'evoluzione del culto avatarico.

Come spiegare dunque la presenza di Balarāma e di Kṛṣṇa contestualmente nella medesima lista degli *avatāra* di Viṣṇu? È cioè possibile utilizzare questa lista per tentare di collocare il testo dell'*Abhinayadarpaṇa* dal punto di vista cronologico e magari anche da quello geografico?

La mancanza del Buddha tra gli *avatāra* citati da Nandikeśvara può quindi permettere di collocare a buon diritto il testo prima dell'inserimento del Buddha nella lista o almeno prima delle testimonianze che lo attestano?

Si tratta di suggestioni forti, ma che devono essere vagliate criticamente prima di poterle utilizzare da un punto di vista rigorosamente scientifico.

Innanzitutto il culto di Balarāma e la sua presenza nella lista si rintracciano in misura più corposa nel sud dell'India e nella zona di Mathurā: nel sud la presenza di Balarāma nella lista degli *avatāra* è più diffusa e duratura, mentre l'inserimento del Buddha pare essere più caratteristico del nord dell'India (Joshi 1979: 20; Nagaswamy 1978: 183).

Nell'area intorno a Mathurā il culto di Balarāma e di Kṛṣṇa fu più resistente rispetto ad altre zone, ma questo non impedì certo l'inclusione del Buddha nella lista perché Balarāma e Kṛṣṇa erano accomunati nella pratica devozionale e la diffusione del culto di Kṛṣṇa come suprema divinità fece sì che venisse espulso dal novero dei semplici *avatāra*. Il Buddha prese dunque il posto di Kṛṣṇa perché ne svolgeva le medesime funzioni. Certamente il Buddha comparve nella lista nei primi secoli dell'era volgare e questo fu in qualche modo sancito tra il V e il VI sec. d.C., secondo quanto esplicitano le testimonianze letterarie e iconografiche.

La lista di Nandikeśvara non si lascia incasellare del tutto in questi schemi e rivela una certa refrattarietà a ipotesi stabili: appare complicato collocarla con precisione in una di queste fasi. È comunque possibile che la lista dell'*Abhinayadarpaṇa* sia stata definita precedentemente la sostituzione di Kṛṣṇa con il Buddha. Dunque il testo potrebbe appartenere a una fase decisamente antica, prima che il Buddha venisse inserito come nono *avatāra* e prima che Kṛṣṇa fosse assunto a divinità suprema all'inizio dell'era cristiana. È certo possibile che la strutturazione della lista presente nell'*Abhinayadarpaṇa* sia di molto



precedente all'inserimento del Buddha.

La figura di Balarāma non è dunque originariamente in antitesi con la presenza del Buddha, ma con quella di Kṛṣṇa: "In altre parole, quando il Buddha compare nella lista dei dieci *avatāra* solitamente rimpiazza l'*avatāra* Kṛṣṇa" (Lee 2002: 156). La questione deve tener conto non solo di dati cronologici ma anche di dati geografici. La presenza di Balarāma nella lista degli *avatāra* si mantiene nel sud dell'India ben oltre il periodo indicato sopra. Inoltre, il culto di Balarāma nella zona di Mathurā potrebbe aver influenzato la lista nell'area circostante costituendo una significativa eccezione all'elenco comunemente accettato nell'India settentrionale: questo non è però possibile accertarlo con sicurezza senza ulteriori conferme.

Dopo questa breve indagine è comunque plausibile approdare a qualche risultato fondato: certamente la lista degli *avatāra* di Viṣṇu contenuta nell'*Abhinayadarpaṇa* si colloca prima che di questo elenco entrasse a far parte il Buddha e questo permetterebbe di collocare la redazione attuale dell'*Abhinayadarpaṇa* prima del VI sec. d.C. La versione del testo disponibile si definì quindi in un periodo che va dalla composizione della *Bhagavadgītā* (II sec. a.C. ca.) al 550 d.C. Un lasso di tempo di circa settecentocinquanta anni in cui è possibile situare la redazione dell'opera di Nandikeśvara. Inoltre la presenza di Kṛṣṇa come *avatāra* porta a pensare che la lista così come appare sia stata composta prima che Kṛṣṇa assumesse un ruolo particolare in certi ambienti religiosi, cioè prima che rivestisse il ruolo di divinità suprema del *pantheon hindū*, vale a dire nel *Bhāgavatapurāṇa* (Matchett 2009: 179).<sup>40</sup> Questo confermerebbe ulteriormente la data qui indicata restringendo il lasso di tempo verso i primi secoli dell'era volgare.

A questo è più difficile aggiungere notazioni di carattere geografico anche se è possibile che la lista con Balarāma faccia pensare a un'origine meridionale del testo, senza tuttavia escludere l'eventualità di un legame con Mathurā e con il persistere del culto di questa

<sup>40</sup> Kṛṣṇa è spesso identificato con il *brahman* e il *paramātman*, la manifestazione dello Spirito supremo. Nel *Bhāgavatapurāṇa* (1.3.28; 1.3.1) si dice che Kṛṣṇa assume forme umane. Questo fenomeno si lega all'avvento della *bhakti*, la prospettiva religiosa concentrata sulla devozione che si afferma a cavallo dell'era volgare in India (Matchett 2009: 190). Il processo di divinizzazione di Kṛṣṇa, caratteristico del fenomeno della *bhakti*, ebbe origine nei primi secoli dell'era volgare e si sviluppò nel corso del I millennio d.C. Il *Bhāgavatapurāṇa* è forse del IX-X sec. (sulla datazione vedasi Filliozat 1991: 79 sgg.). La datazione dei *purāṇa* è impresa ardua, e si può dire che presero forma nei primi secoli dell'era cristiana, tra il III e il V sec., almeno per quanto riguarda i nuclei originari delle opere. Il loro sviluppo riguarda tutto il I millennio d.C. (vedasi Pelissero 2007: 96-117).



figura nel cuore dell'Āryāvarta ("dimora degli arya"), la zona dell'India settentrionale in cui si colloca miticamente il cuore della cultura arya e brahmanica, a sud dell'Himālaya e a nord dei monti Vindhya, tra i fiumi Indo e Gange.

A tutto questo va aggiunta una considerazione in qualche modo scontata quando si ha a che fare con la letteratura indiana e con la tradizione letteraria in sanscrito, ma che è bene richiamare in questa sede, e cioè che la strutturazione e la circolazione del testo sono in gran parte legati alla trasmissione orale e a una dinamica fortemente autonoma del testo stesso. La definizione di una scienza, di un sapere o di una storia in un testo risponde a criteri in gran parte legati alla circolazione orale e alla possibilità di intervenire sul contenuto, come dimostrano le riflessioni di Stefano Piano sull'approccio filologico ai *purāṇa* (Piano 1982: 103-115).<sup>41</sup> Il testo nasce cioè spesso da un processo e non da una volontà autoriale come sovente accade in Occidente e in Europa. Anche l'*Abhinayadarpaṇa* potrà essersi sviluppato attraverso periodi diversi, in realtà geografiche e socio-culturali sparse, raccogliendo elementi diversi, inseriti nel testo a un certo momento della sua storia. Questo processo può essere ricostruito attraverso l'indagine filologica, ma il più delle volte è vicenda ingarbugliata che affonda le proprie origini nella stessa natura della letteratura indiana antica. Con questo non si vuole certamente cancellare con un colpo di spugna le riflessioni precedenti, bensì si ribadisce proprio l'importanza di vagliare criticamente le informazioni desunte e desumibili dal testo. La forma in cui noi possiamo leggere oggi il testo noto come *Abhinayadarpaṇa* è con tutta probabilità il frutto di uno sviluppo progressivo e complesso dipendente da una tradizione e da una scienza (o quantomeno un sapere) che si fissarono in una forma testuale. Le riflessioni fin qui svolte valgono dunque per quanto concerne la forma a noi pervenuta dell'*Abhinayadarpaṇa*, ma nello stesso tempo è necessario specificare che questa forma a noi nota è solo lo stadio finale di un percorso che può essere stato anche molto lungo e che conobbe necessariamente varie fasi. È complicato – nonché fuori dagli obiettivi del presente lavoro – accertare questa vicenda redazionale perché è il frutto della vita di un sapere attraverso il tempo e lo spazio, che diventa poi testo e che, ancora successivamente, viene messo per iscritto. La lista degli *avatāra*, così come altre sezioni dell'opera, di questa e di molti altri prodotti della letteratura

<sup>41</sup> Cfr. Conio 1972 e la recensione di Stefano Piano al suddetto volume pubblicata in «East and West», n. 1-2 del 1973.



indiana, ci dice essenzialmente di sé, rivelando il *background* cultural-religioso che ha contribuito a formarla e a fissarla, in se stessa prima, e poi nell'opera in questione. Il suo impiego per datare un'opera è valido solo a patto di considerare attentamente che la presenza di un elemento, qualsiasi esso sia, può essere indipendente dal progetto del testo, concetto che, in India, è ben più permeabile di quanto non sia e sia stato in Europa.<sup>42</sup>

L'utilizzo della lista delle *mudrā* per gli *avatāra* proposta da Nandikeśvara nell'*Abhinayadarpaṇa* per datare l'opera è ammissibile solo a patto di tener conto di tutte le considerazioni qui esposte.

---

<sup>42</sup> Ne è testimonianza il fatto, raccontato più volte da Stefano Piano durante lezioni, incontri e seminari, per cui i brahmani si disperavano davanti alle edizioni a stampa dei testi indiani pensati e realizzati da studiosi occidentali nel XIX sec.: mettere per iscritto il testo equivaleva a "ucciderlo", impedendogli di continuare a vivere e quindi (la conseguenza è tutta nostra) di modificarsi.



### Abbreviazioni

<i>Abhinayadarpaṇa</i>	=	AbhD
<i>Ṛgveda</i>	=	ṚV
<i>Bhāgavatapurāṇa</i>	=	BhP
<i>Varāhapurāṇa</i>	=	VarP
<i>Agnipurāṇa</i>	=	AgP

### Bibliografia

BANERJEA, JITENDRA NATH

1941 *The Development of Hindu Iconography*, University of Calcutta, Calcutta (1956/2).

BOTTO, OSCAR

1974 *Buddha e il Buddhismo*, Esperienze, Fossano.

CHIERICHETTI, PIETRO

2010 *Introduzione*, in Nandikeśvara, *Abhinayadarpaṇa*, Alfredo Ferrero Editore, Ivrea.

CONIO, CATERINA

1972 *Il pensiero indiano. Introduzione bibliografico-metodologica*, CELUC, Milano.

COOMARASWAMY, ANANDA KENTISH

1917 *Introduction*, in *The Mirror of gesture, being the Abhinaya Darpaṇa of Nandikeśvara*, Harvard University Press, Cambridge.

1943 *Hinduism and Buddhism*, Philosophical Library, New York (trad. it. *Induismo e buddismo*, SE, Milano 2005).

COOMARASWAMY, ANANDA KENTISH - Suor NIVEDITA (NOBLE, ELIZABETH MARGARET)

1967 *Myths of the Hindus & Buddhists*, Dover Publications, New York (trad. it. *Miti dell'India e del buddhismo*, Laterza, Roma-Bari 2007).

DALLAPICCOLA, ANNA

2002 *Dictionary of Hindu. Lore and legend*, Thames & Hudson Ltd, London (trad. it. *Induismo. Dizionario di storia, cultura, religione*, Bruno Mondadori, Milano 2005).

DELLA CASA, CARLO

1980 *Corso di sanscrito*, Edizioni Unicopli, Milano (1998/2).



DONIGER, WENDY

1976 *The origins of evil in Hindu mythology*, University of California Press, Berkeley (trad. it. *Le origini del male nella mitologia indù*, Adelphi, Milano 2002).

FILLIOZAT, JEAN

1991 *Religion, philosophy, Yoga: a selection of articles*, Motilal Banarsidass, Delhi.

FILORAMO, GIOVANNI

1996 *Religioni dell'India e dell'Estremo Oriente* [Vol. IV], in *Storia delle religioni*, Laterza, Roma-Bari.

1998 *Manuale di storia delle religioni*, Laterza, Roma-Bari (2005/10).

GHOSH, MANOMOHAN

1934 *Introduction*, in *Nandikeśvara's Abhinayadarpaṇam. A manual of gesture and posture used in ancient Indian dance and drama*, Manisha Granthalaya, Calcutta (1975/3).

GLUCKLICH, ARIEL

2008 *The strides of Vishnu: Hindu culture in historical perspective*, Oxford University Press, New York.

HACKER, PAUL - OBERHAMMER, GERHARD

1983 *Inklusivismus. Eine Indische Denkform*, Institut für indologie der Universität Wien, Wien.

HALBFASS, WILHELM

1990 *India and Europe: an Essay in Philosophical Understanding*, Motilal Banarsidass Publ., Delhi.

HAZRA, RAJENDRA CHANDRA

1940 *Studies in the Purāṇic Records on Hindu Rites and Customs*, The University, Dacca.

JOSHI, NILAKANTH PURUSHOTTAM

1979 *Iconography of Balarāma*, Abhinav Publications, New Delhi.

KANE, PANDURANG VAMAN

1962 *History of Dharmaśāstra*, Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona.

LEE, GEO-IYONG

2002 *On the Buddha as an Avatāra of Viṣṇu*, in «International Journal of Buddhist Thought & Culture», n. 1.

MAHAJAN, VIDYA DHAR

1960 *Ancient India*, Chand, Delhi (1968/4).



MATCHETT, FREDA

2009 *Avatāra? The relationship between Kṛṣṇa and Viṣṇu*, Curzon, Richmond.

MONIER WILLIAMS, MONIER

1899 *A Sanskrit-English dictionary, etymologically and philologically arranged with special reference to cognate Indo-European languages*, (versione digitale in <http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/indexcaller.php>; revisione 2008).

NAGASWAMY, RAMACHANDRAN

1978 *South Indian studies* [Vol. I], Society for Archaeological, Historical & Epigraphical Research, Madras.

PATTANAİK, DEVDUTT

1999 *Vishnu: an introduction*, Vakils, Feffer and Simons, Mumbai.

PELISSERO, ALBERTO

2007 *Letterature classiche dell'India*, Morcelliana, Brescia.

2011 *L'origine dei rājput tra storia e mito*, in *Il sacrificio alla base della costruzione dell'identità culturale indiana: due studi specifici*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

PIANO, STEFANO

1982 *Temi e orientamenti nel settore delle ricerche puraniche*, in «Atti del Primo Convegno Nazionale di Studi Sanscriti: Torino, 17 ottobre 1980», A.I.S.S., Torino.

1996 *Sanātana dharma. Un incontro con l'induismo*, San Paolo, Cinisello Balsamo.

PIANTELLI, MARIO

1996 *“Religione” e “religioni” nel mondo indiano; La “religione” vedica; Lo Hinduismo. Testi e dottrine; Il Buddhismo indiano*, in *Religioni dell'India e dell'Estremo Oriente* [Vol. IV]: *Storia delle religioni* (a cura di G. Filoramo), Laterza, Roma-Bari.

PRASAD, DURGA

1988 *History of the Andhras upto 1565 A.D.*, P. G. Publishers, Guntur.

PUECH, HENRY-CHARLES

1976 *Histoire des religions*, Gallimard, Paris (trad. it. *Storia del Buddhismo*, Laterza, Bari 1984).

ROY, JANMAJIT

2002 *Theory of Avatāra and Divinity of Chaitanya*, Atlantic, New Delhi.

SAINDON, MARCELLE

2003 *Le Buddha comme neuvième avatāra du dieu hindou Viṣṇu*, in «Studies in Religion / Sciences Religieuses», n. 32/3.



SCHLEBERGER, ECKARD

1986 *Die indische Götterwelt: Gestalt, Ausdruck und Sinnbild: ein Handbuch der hinduistischen Ikonographie*, E. Diederichs, Köln (trad. it. *Le divinità indiane. Aspetto, manifestazioni e simboli. Manuale di iconografia induista*, Mediterranee, Roma 1999).

SPONBERG, ALAN - HARDACRE, HELEN

1988 *Maitreya, the future Buddha*, Cambridge University Press, Cambridge.

THAKUR, MANOJ KUMAR

1998 *India in the age of Kanishka*, Oriental Book Center, Delhi.

WILKINS, WILLIAM JOSEPH

1900 *Hindu Mythology. Vedic and Puranic*, Dover Publications, Mineola N.Y. (2003/1).

WINTERNITZ, MORITZ

1963 *A history of Indian literature* [Vol. III], Motilal Banarsidass, Delhi.

WOLPERT, STANLEY

1977 *A new history of India*, Oxford University Press, New York (trad. it. *Storia dell'India dalle origini della cultura dell'Indo alla storia di oggi*, Bompiani, Milano 1985).

### Abstract – IT

Come per molte opere della letteratura indiana in sanscrito, anche per l'*Abhinayadarpaṇa* di Nandikeśvara è difficile proporre una datazione attendibile: nel suo contributo, l'autore cerca di utilizzare un elemento interno al testo per ipotizzare il periodo nel quale il testo potrebbe collocarsi. La citazione degli *avatāra* di Viṣṇu, esemplificati attraverso una serie di gesti delle mani, viene vagliata criticamente al fine di un suo possibile utilizzo per collocare l'opera dal punto di vista cronologico. L'*Abhinayadarpaṇa*, uno dei testi fondamentali del teatro-danza in India, viene in questo modo inserito nel panorama più ampio della vicenda religiosa dell'India antica e la storia della religione *hindū* fornisce a sua volta uno strumento interessante per la ricostruzione della storia del testo.

### Abstract – EN

As it often happens for many works of the Indian literature in Sanskrit, it is difficult to determine a possible dating of Nandikeśvara's *Abhinayadarpaṇa*: in his article, the author tries to assume an inner element of the text for a hypothesis about the period in which the work could be dated back to. The Viṣṇu's *avatāras*, quoted in the text through a series of hand gestures, are scientifically examined to define the work from a chronological point of view. The *Abhinayadarpaṇa*, one of the most important texts of the Indian Dance-Theatre, is put in the broader landscape of the Indian ancient religion and the *hindū* religion history becomes an interesting tool through which the text's history is reconstructed.

PIETRO CHIERICHETTI



Laureato in Lingua e letteratura sanscrita presso l'Università degli Studi di Torino, ha poi conseguito il titolo di dottore di ricerca completando il Dottorato in Studi Euro-Asiatici – Indirizzo indologico e tibetologico. Ha svolto periodi di studio e di ricerca all'estero, in particolare in Germania. Le sue ricerche si rivolgono alla ritualistica dell'India antica e alla religiosità vedica e *hindū*. Nel 2010 ha tradotto in italiano dall'originale sanscrito l'*Abhinayadarpaṇa* di Nandikeśvara.



ARTICOLO

## Theatricality before the theatre. The beginning of theatrical expression.

di Theodoros Grammatas

Drama genealogy and the start of the theatre have been the subject of research in various ways for more than a century, following the emblematic study of Sir James George Frazer «*The Golden Bough*» (1870). A number of approaches have since been applied and an equal number of answers have been given by anthropologists (Malinowski 1926, Van Gennep 1960, Eliade 1970), religiologists (Durkheim 1912, Eliade 1963, Callois 1959), philologists (Cornford 1914, Harrison 1913, Csapo-Miller 2007), historians of culture (Murray 1912) and other scientists (Ridgeway 1915), who tried to address the problem from the point of view of their own particular disciplines (Turner 1982, Schechner <sup>2</sup>2002). The theatre as perceived by the Western world, a product of certain historical, social and cultural conditions in Ancient Greece, is interpreted as the result of a centuries long developmental period, the start of which is traced in the prehistory of human civilisation and the rituals that took place at that time known as ritual (Kirby 1975, Efron 1941). In more recent years more interpretations have been added to the traditional ones connected to modern disciplines such as Neurophysiology (Lex 1979), Social Anthropology (Schechner 1985), Cultural Studies (Turner 1969), Theatrical Studies (Rosik 2002, Dupont 2007) and so on, which have shed light on and have interpreted this phenomenon in its many dimensions. Our own contribution lies on the fact that we address the questions in purely teatrological terms and conditions. We base our approach on ten fundamental points which, though common in both forms examined, the theatre and the primitive ritual, they are presented with their diverse contents and a different orientation, thus contributing to the widening and enrichment of the general scientific discussion on the genealogy of the theatre. In our effort to delve deeply into the issues raised and analyze the parameters of the theatre as a concept, we have to start with setting an initial framework and a determination of the contents, corresponding to the particular characteristics and special features of each category.

By “*theatre*” we mean the complex artistic and at the same time social incident, which,



based on the repetitive mimic function and role, that is the iconic representation of real of imaginary actions and situations, constitutes a meta-lingual communication as well as diachronic universal cultural phenomenon.

Although it is a consciously illusionist reality, for both those who realize it on stage (actors) and those who receive it at the stalls (audience) as its sole receivers and absolute critics, it is still perceived as real, within a constant mutually communicative game between sender and receiver, stage and stalls. This live projection and formulation of symbols with literal or metaphorical content takes place via speech and verbal communication amongst the actors, either in the form of dialogue, most commonly, or in the form of internal monologue. In every case there is always a real or potential receiver of the spoken word, either the actor or the viewer or both of them, who is the end receiver of the spectacle.

Within its multiplicity of semiotic potentialities, the “*theatre*” also means the actual acting and the role, the conscious and intentional transformation of a real person (or actor) into a dramatic persona (hero of the play), which takes place during the performance and only in front of the audience. It also means the open or closed space, the spacial building or structure in which the stage act takes place. Equally important is the parameter of the complex artistic event (performance) combining more artistic forms such as literature, painting, sculpture, music, design and video art.

Moreover, it is a social and societal phenomenon with a great cultural dimension which is concerns and is concerned with society in its entirety being a valuable educational good and a very special system of mutual interactive communication. Finally the “*Theatre*” can also mean the dramatic text itself as a particular category of literary text, which is addressed to the viewer and not the reader, comprising specific structural features (dialogue, action, conflict, dramatic situations), morphological features (description of persons, “teachings”) and stylistic features (open text with eleptic speech, gaps, silences which will be fulfilled in the performing process).

Its “*theatricality*”, in itself a basic ingredient of the theatre, although it can very well exist off stage, is a complex semiotic potentiality made up of aural-oral stimuli, of movements and physical actions, of place-time interchanges and kinetic alterations, which take place in front of the audience and constitute a proposal for a spectacle to be watched.



This is a complex picture comprising bodies and objects in the physical space classified according to multiple levels of meaning. The body on its own is a basic semiotic unit, which with its hidden potential motion and the correspondence between the real and the imaginary, tension and relaxation, it liberates all its hidden inner powers (Bernard 1976), gives meaning to space and from neutral put it into a synergy aiming at the creation of the intended message perceived by the viewer's conscience. Space exists only because it is filled with the motion of the bodies producing various stimuli, such as optical data and situations, acoustic incidents which all together constitute theatricality. The viewer is lying willingly thus entering via the senses the projected iconic space and is emerged into it without really touching it. In this meaning, theatricality acquires its own "poetics", expressing a multidimensional interpretation of the suggested picture, which, as a self-contained microcosmos, it enforces a thorough reading, with the help of which all its inner hidden potential is revealed.

It can thus be argued that "*theatricality*" is a complex communicative potentiality of optically representing a situation or a reality, which receives imagery mediated by the body and the movements of a physical actor, their expressions and postures consciously selected and suggested for viewing with the synergy of other communicative codes, such as dance and music. Consequently, "*theatricality*" exists and functions outside the text, beyond drama and literature, the narrative structure of speech and the sequence of its parts, within a broader dimension of iconic symbols and optical messages.

According to this view, the concept in question does not obey any kind of logical expression, is not part of a dialogue in its dramatic or narrative dimension. It therefore becomes synonym to "*spectacular*" to "*spatial*", to creating a picture out of an internal situation, an abstract idea or a theoretical conception of the subject, without the mediation of any kind of written or spoken word (Ubersfeld 1982: 19).

Equally powerful, the opposite view accepts that "*theatricality*" is contained in the text itself, it constitutes its primary "*performing mould*", which, in turn, additionally and consciously offers the possibility of the text formation and enforces its stage performance through speech ("*teachings*" dialogue, punctuation) (Barthes 1964: 41-42, Durand 1975: 117). In this case, "*theatricality*" means the possibility of experiential repetition of the author's written text



and its optical representation through the stage act, which is a projection in the world of the senses of images and situations constituting the internal obvious or elusive world of the play.

Although seeming opposite, both these interpretations are well founded and not necessarily contradictory, since they both seek to determine the potential of performance that can be realized either in a verbal/imaginary way or a performing/visual way (Ertel 1977: 127). Subsequently, “*theatricality*” can be meant not just on stage, during the dramatic performance, addressed at a particular audience, but out of it, in every day life, in friendly encounters, in festive or entertaining events, religious or social ceremonies, political gatherings, sports events, massive protests and generally wherever individual or collective human activity, intentionally projected for viewing by others (Burns 1972).

In all these occasions a kind of spectacle develops, transforming their role, mission and character from a primary literal to a secondary conceptualizing of the reality, resulting in the “*theatricality*” existing both within and outside the text, thus becoming a fundamental ingredient for the organization and structure of the category called “*Theatre*”.

Attempting an “*archaeology of knowledge*”, that is an effort to trace the beginnings of theatrical expression and the possible “*first performance*” we will soon see that our effort is not feasible and the issue in question a false dilemma. This is because the question about the origin of the theatre and tracing it in the prehistory of human civilization, is not convincingly answered in one single way, as attempted in the past by the “*Cambridge School*” Jane-Ellen Harrison, Gilbert Murray and Francis Cornford, but in many other ways both in tandem and in contradiction with each other (Csapo – Miller 2007: 2-3).

Essentially, it all starts with the tendency and the innate ability of the human being to mime and repeat the real and the imaginary, the existing and the dreamlike, the physical and metaphysical world, with the aid of body motion and expressions, dance and music, painting, sculpture, as these appear in the whole world in the prehistory of human civilization. For this to be achieved the ritual develops, as a magical-religious ritual with both religious and secular content, which dramatizes concepts and situations of metaphysical, social or entertaining character.

Starting with miming the voice, the posture and motion of an animal, intending on a



shamanic equalization which will help acquire its characteristics, this primitive instinctive mimicry develops into a ritual through which the primitive man attempts to communicate with the invisible world of the spirits and they supernatural powers which control their lives (Eliade 1970).

These ritual actions with the intense theatricality have been approached in very way up to now and have been analyzed by various disciplines (anthropology, religious studies, neurophysiology, history of civilization, theatrical anthropology) as conceptualizations and processes and experiences, as phenomena and functions, directly linked with the sacred and the secular (Moore – Mayerhoff 1977). They have also been seen as part of human evolution in relation to preceding forms of life, as structures with particular values and predetermined relationships, as symbolic systems and performing processes, as potential complex experiences comprising special codes of expression and communication (Schechner 1995: 228).

This primitive category of ritual activity, known as ritual in its religious, social and later aesthetic dimension, constitutes the triple categorization and conceptualization of the same original or developed need and ability of humans (Schechner 1995: 80-81). Consequently, theoretically, it can be argued that the “first performance” is but a human “condition” as a living organism and not at all a distinct genre or type of expression. It is derived from the need to “*see something happening*” for psychological, existential, social, metaphysical and religious reasons.

This repetitive mimic representation taking place with the direct participation of the actor's body brings about a total equation of the projected picture and its symbol, enabling the primitive human being to “*go out of the self*” and safely return to it. Go into somebody else's shoes, acquiring, even if it is for a very limited time, the capacities of the other, thus tasting experiences completely different and foreign to one's own. They are also given the right to overcome the place and time of their own presence, transferring the “*somewhere else some other time*” of invisible cosmic principles and powers to the “*here and now*” giving them a form and an entity even though temporary through their own body. This way, they are turned into mediums, they communicate the divine, they carry it into the real world and make it conceivable to those watching. Finally, through mime and role they try the previously



unknown experience of diversion, which can be presented to others, causing admiration, making an impression obtaining the respect and the recognition they need while they themselves “play” and enjoy themselves with the means of a relieving and risk-less “role play”, also offering joy and entertainment to those watching. Through these primary “theatrical” situations, the primitive human being becomes aware of their “identity” and the “otherness”, their presence in place and time, realizes the unity of nature and humans with the universal cosmic principle which provides an inner link to all, honours and worships gods and impersonal cosmic powers, becomes sociable, aware of the self, and entertains the self and the others (Turner 1982: 20-60).

These are known as rituals, magic-religious ceremonies which take place with an aim to bring about a wanted outcome: the liberating impact of the mythical past on the present and the restoration of the relationships of the particular group with the invisible powers ruling life and death, and reassuring and securing the continuity and cohesion of the particular community guaranteeing its future (Turner 1969). Theatrical rituals were used in a similar way in order to manipulate and settle possible conflicts regarding the position of the individual in social hierarchy and authority as well as to help individuals overcome critical moments of transition from a previous to a following phase of their lives, thus contributing to the sustaining and recording of the past (Van Gennep 1960).

Based on the desire for communication with ancestors and pleading for help from higher personal or impersonal forces, in pursuit of fertility and well being as well as the repulsion of the evil and finally entertainment and enjoyment this type of ritual express the mental, psychological and biological needs of the primitive man not as abstract ideas but as experiential realities. Gradually moving away from the magical content, they are transformed from shamanic ritual to a beneficial one, some kind of secular eucharist to the gods, with a mixture of religious and aesthetic contents (Schechner 2002: 87), which, in a historically determined period, leads to the detachment of the religious from the secular and to a gradual development of the concept we know as “theatre” (Schechner 1977).

An attempt to approach these primitive rituals in teatrological terms and to pinpoint their theatrical elements long before they were transformed into “*theatre*” will lead to the tracing



of the following particular characteristics:

### *i. place*

It is sacred, not common, “*totemic*”, not used for any other purpose but for the specific ritual. Even when this uniqueness is lost and it becomes a lot more common, it undergoes cleansing via a particular ritual so that it can acquire the required sacredness. The choice of place is determined by certain criteria of geodesy, cosmology and geography which match data and parameters of the magnetic and energy field of the area, its particular geophysical characteristics which make it unique and different, sufficiently supported by mythological narratives, always relevant to the ultimate “sacred” time of cosmic creation.

### *ii. time*

It is equally different, not everyday, “exceptional” in relation to the generally obscure picture the primitive human being had about the same notion, through the course of sun and moon, the alteration between day and night, the succession of seasons. Such not common time is that connected to astronomical and meteorological phenomena (course of planets, winter and spring solstice, moon phases) and other date immediately visible and perceived by the senses.

Equally different, however, is the “scenic” time, that is the duration of the action performed, as far as the objective time when the ritual actually takes place. It is a “timeless present”, that is bringing the nonexistent notion of time into being, which bares the primitive human being as an actor as well in a mythological hyper-reality beyond any objective dimension of time whatsoever.

### *iii. the aim*

It is a performance of a ceremony, a ritual with contents of catharsis and relief, for both those acting with their bodies and those viewing the action. The intention is healing, a shield against all evil, a correcting effect of whatever may harm the community, the pursuit of what is good and beneficial, the communication with the past and showing respect to ancestors and gods. The return to the initial sacred moment of creation («*illo tempore*»),



when it all occurred for the first time, representing the exclusiveness of meaning, which will never be repeated (Eliade 1963: 26-31). The primitive human being, when getting in contact with this initial source of creation via the myth and ritual, they acquire the ability to control these powers and use them creatively for their own best interest. Finally, it aims at teaching and creating role models capable of guaranteeing the continuation and cohesion of the community as well as pleasure, entertainment and enjoyment for all those participating in the ritual.

#### *iv. the character*

It is magic and religious. It stems from the belief in unity between the human being and nature, in the existence of one life-giving cosmic beginning which unites all animate and inanimate, plants, animals and humans, as member of the same unity. The actor can exit their own objectively measurable space and time and be transferred to the initial time of cosmic creation, when the incident performed occurred for the first time. This way the mythical heroes, known to the community, become current persons, directly approachable, whereas the impersonal cosmic powers are inscribed physically receiving a body, thus having a great catalytic impact on the whole community. At the same time, through disguise and role play, the primitive human being becomes capable of exiting the self, even if temporarily, embracing the "otherness" and act in a relieving way not only on a religious and metaphysical level but also on as social and psychological level. With this content, ritual obtains a teaching character, which affects the community bringing it closer to the sacredness of the initial cosmic energy and controls those participating and watching, transmitting knowledge and information necessary for its survival in a pleasant and entertaining manner.

#### *v. the theme*

It starts as magic and religious, later changing into mythological, differentiated and adapted each time according to the needs and requirements of the specific community at which it is addressed. The myth always provided the basic canvas on which action and representation of the narrative account develops as this is what those viewing share. This is



ted in to the contents, though, and remains within its ceremonial limits, unable to change and develop further, thus caging the ritual within the frame of a repetitive spectacle. Actors and action appear single dimensional, unable of inner change and elevation, permanently attached to the archetypal form and therefore not allowing the occurrence of anything unexpected or different, which are basic features of drama.

### *vi. the communication*

It is experiential, direct and collective. Both actors and viewers are at a completely identical conscience level with the action and the sacred past time to which it refers. This results in a virtual reality through which the intended outcome is achieved: developing a hyper-reality which will serve as a relief and will be beneficial for the current reality.

### *vii. the means*

It is a “*qualisign*” (“sinsign”) (Peirce 1958), the spectacle which is presented as the living representation of a certain action. It comprises an autonomous communication system, with no reference to the surrounding space, but, on the contrary, getting its meaning in relationship with it as it depends on it and is addressed at it. In this meaning it is understood that the projected picture lies within a complex audio-visual frame, inside which bodily motion and actions are classified at multiple levels of meaning. The human body fills the space with tension and relaxation, movement and expression, thus offering a multiplicity of stimuli, which, as a whole, comprise theatricality as the differentiating feature of the ritual. This in its turn changes into a complex communicative potentiality of visualizing a situation or a concept, which turns into a picture, mediated by the body of the acting subject, as well as other aiding codes, such as music and dance, impressive costumes and masks, which all build the audio-visual outcome so that it can be perceived and grasped by all viewers.

### *viii. the actors*

They are both participants and mediators in the communication with the unspeakable and metaphysical, bearers and manipulators of the message through very bodily existence, which becomes the content and the container at the same time. They act spontaneously



and instinctively, formulating the essence of the ritual with their action with no correcting interventions or aesthetic intentions. Therefore, bodily expression is extremely intense and motion is ceaseless and orgiastic, leading to ecstasy and bringing the actors to a state of transcendence.

Actors do not act the role, but experientially completely acquire the role performed. Aided by masks and costumes, strictly codified movements of a mimic and ceremonial nature they acquire the features and the very existence of the person they act as, getting into a state of total identification with them, this way achieving the realization of their actions. Hence the symbolic reality is not reproduced in a credible way, but even more than that the mythological past is formulated and by being repeatedly reproduced this past is reconstructed and recurs. The actors are transformed into “heroes” of the myth realizing their feats and actions, leading to the salvation and relief of the community.

### *ix. the technique*

It is expressed by the instinctive, innate ability appearing primarily on the part of the actor as imitation of sound, voice, posture and bodily movement responding directly to those of animals initially, other living beings later, specific mythological and real powers and persons finally, with which the person taking part in the action tries to identify. The intense bodily movement, dance, group utterances, codified movement, rhythmic music, comprise the various parts which consist of complex audio-visual stimuli, bodily actions, motional alterations and time-place alternations, which take the form of a spectacle to be watched by an audience which has gathered exactly for this reason. The actors put all their physical talents into good use, remaining strictly attached to the level of repeatedly imitating the same, which preserves the sacredness of the mission of the ritual and does justice to the fact that it is a ceremony with an unaltered content through time, weakening and rejecting any possibility of transformation and differentiation, which will lead unavoidably to the end of any former tradition.

Although theatricality is intense, through the extreme impact of expression and communication techniques and the aid of other audio-visual codes, the code of verbal communication and dialogue amongst the actors or between actors and audience are



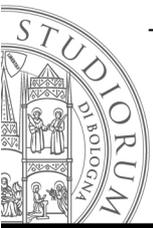
completely absent, which is the most essential differentiating element of the later developed form of drama.

### *x. the receivers*

They are the members of a community, who have a homogenous psychology and cosmic perception, have similar hopes and expectations and receive the spectacle presented in similar ways. They know the mythical story presented as well as the actors do, they expect but “the faithful response to the promised”, the materialization of what is meant to be through the specific ritual, in which they participate experientially, perfectly identifying themselves to the actors.

The reactions of the spectacle projected are similar and common, in perfect harmony with the action being represented. Surprises and unexpected actions are out of the question, giving their place to typical repetition of the same, which weakens any possibility of any subjective expression or individual judgement. There is no differentiation between actors and viewers. All, irrespective of their position in the community, share the same trust in the indisputable values and practices of the ritual system in which they participate with their defined role from which they cannot part. Consequently, what the audience expect is the complete adherence to the rules of the game, the completion of the roles which “have been announced” from the very beginning, as the real value only lies on the optical happening itself, responding to a direct reading which everybody can comprehend. The “*speech of the image*” is identical to what it signifies in a way that the purely pictorial message, the spectacularity of action, monopolizes the action and classifies any other category as a “mistake” or “not acceptable” Everybody recognizes the common actions and situations which take the form of spectacle in front of them and are equally relevant to all of them, developing a collective conscience which rejects any individuality. Any differentiation or rejection of the individual by the community automatically brings about exclusion and excommunication and carried a very heavy impact on the self on multiple levels (Turner 1982: 112).

### **From ritual to drama**



The “*Theatre*”, as known in the Western world, is a product of cultural conditions like the ones developed in ancient Greece in the 6<sup>th</sup> century B.C and are expressed through the Dionysian ritual and the Dithyramb. Still, long before Thespis and the Great Dionysea 534-533 B.C., a centuries long multiform tradition of dramatized events was in progress, preparing the conditions for the appearance of Drama. The basic characteristics mentioned in the former phase of the ritual continue to exist, equally comprising some of the theatre characteristics as well. Still, some of them develop and are re-defined, whereas others are restructured or completely rejected, giving their place to a new reality, which, in its own turn determines a novel cultural creation.

Avoiding any arguments for or against any of the views that have been supported over time regarding the origin and appearance of drama and theatre in ancient Greece, we can point out that the pre-existing genetic material cannot be placed in a straight line of development, but can be traced widespread in more forms and appearances directly or indirectly relating to the religious and the secular character of former tradition (Rosik 2002). For the first time, though, a qualitative differentiation can be observed, a structural evolution, which puts an end or supersedes the stereotypical repetitiveness of the ritual and transforms into a secular spectacle, closely related (via the mythical account) to the former culture creation analyzed as “*dromeno*” (ritual). But even if we accept a different origin of drama, not solely from Dionysean rituals, but also from other types of secular performing events, such as the narrative poetry of the rhapsody singers, the music and athletic competitions, the banquets and the comic accounts centered around mirth and wine (quite representatively depicted in the rich relevant vase painting and the corresponding mythological tradition), drama and theatre comprise unique cultural products of the ancient Greek intellect. The verified contribution of Arion in the transformation of the antique “*Dithyramb*” into the “*circular dance*” and from there to the drama chorus, which took place in Corinth, in the court of the tyrant Peisistratos at the end of the 7<sup>th</sup> century B.C., as well as the convincing argument about the “*komos*” and the “*komistes*”, which from the phallic dromena and the testimonies of Solon, Archilochos and Herodote, preceding the “*Poetics*”, lead to the satiric drama and from there to Drama in general, analyze the issue thoroughly and pinpoint its possible or real parameters (Csapo-Miller 2007:10-12). Still, beyond the problem of the historic origin of



drama and theatre, our research focuses on defining the differentiating characteristics of the concept which separate it from any other preceding form, whatever this may be called.

Expanding our thought on the very same ten axes as above, we can point out the following:

### *i. place*

It is the necessary condition for the theatre to exist. After all, initially, the etymological meaning of “*theatron*” denotes the means through which viewing (*thea*) is achieved. Consequently, the development of one performing outcome is not enough but this has to be performed in a specific place in public view, in front of an audience who have particularly gathered to watch it. Mass transfer to the place in question is not a duty or obligation derived from some kind of religious or other need, but it is the product of free personal choice, which meets with spontaneous response, this is why participation is so numerous. Its character continues to be not common, not everyday, but it loses the sacredness of the ritual, which remains as a distant echo, verified in the presence of an altar or sometimes a temple of Dionysus, as in the case of the homonymous Athenian theatre. The nature of the place also changes, since the natural space receiving the performance (a low hill) is transformed by human intervention and an architectural construction is created, with a massive volume and great capacity capable of receiving a great number of viewers. It has an aesthetic character as an autonomous building enriching its former mission with artistic elements of high aesthetic value, which turn it into a monumental structure, while technological prerequisites aim not only at the mere function of mass communication, but also at causing a sensory outcome (acoustics). There are well defined architectural features, (stage, proscenium, orchestra, tiers, seats), which comprise its physiognomy and do justice to its mission as common space of secular, social gathering with particular characteristics.

### *ii. time*

Though objectively located in a historic present, the “here” and “now” of the performance, it essentially defers from the primitive ceremony of the “*dromeno*” (ritual) and its relieving effect on those watching. It keeps the notion of “exceptional”, not everyday



event, linked directly to specific religious celebrations in honour of the god Dionysus, which, in turn, are closely related to crucial points of change and transformation of the cosmic time (season succession, survival of pagan customs), which eternalize its ritual character, referring to the prehistory of human civilization.

The dramatic time of the action performed remains to a great extent stuck in the mythological past, common property of the community, but the historic time of the viewers' experiential reality comes up quite strongly, especially in comedy, but sometimes in tragedy as well. This last bit happens to be the main difference between the "dromeno" and the theatre, as far as the parameter in question is concerned. This is due to the fact that the viewer's time does no longer refer to the cloudy "timeless present" of the preceding ritual, but to the historic present of objective reality, which is always present, either contextually or inscribed in the stage event and implied, or experientially perceived by all the the viewers who are watching. They, via internal participation ("*methexis*") in the staged action, they transcend to a time-wise nonexistent level of mythological reality, but aided by the conscious influence of the theatrical convention, they become aware of the illusion in such a way, that their presence in the "here" and "now" is never doubted.

### *iii. the aim*

It is greatly different than that of the ceremonial and relieving effect of the ritual in benefit of the community. Even if its religious character remains as a leftover or an elusive far back point of reference, the determining role it used to have gets gradually displaced, giving its place to elements of social, philosophical, existential and metaphysical thinking related to the general cosmology of the ancient Greek viewer. Its reference is still universally potential and concerns the collective, but at the same time it acquires an personalized content, which differentiates the perception of the very spectacle from the viewer's separate individualities. Everybody acquires education, culture and aesthetic pleasure through the performance, which brings about the ultimate outcome, the Aristotelian meaning of "*katharsis*" with the psychoanalytical, sociological, existential, metaphysical or any other content it may have.



#### *iv. the character*

Its social and secular, removed from religion. It is the result of the verbally inscribed speech of the author, which is filled with meaning and implication, which the citizen/viewer is called to decode and interpret based on the psycho-spiritual background and a suitable theatrical education. Through the play, and most importantly its staged performance, the world of values of Greek antiquity, with its diachronic universal notions are projected, becoming points of reference and giving meaning not only for the viewers of the 5<sup>th</sup> century B.C., but for every viewer in any period.

#### *v. the theme*

Its the human being as an individual existence and a social entity, in their relationships with the transcendental and the impersonal cosmic powers controlling and directing life (“heimarmene”, “moira”) but also their attitude toward the others within a culturally defined environment.

Moreover, it is the notion of a moral entity and behaviour, free will and personal responsibility, contrary to any form of internal or external oppression and compelling, which may lead the human being to their greatness or their destruction, the transcendence or obedience.

The bearers of the action, the people or heroes, their actions and their impact, are derived from known mythological narratives, which comprise the common possession of the viewers. Nevertheless, although their expectations are predetermined and the end is known, there is no stereotypical repetition of the same, as it appears in the ritual. On the contrary, every instance, based on a text written by a particular individual author (the dramatic poet) it is never identical to some other, even if it has the same theme and the heroes are the same. The author's creative conscience intervenes and reformulates the basic canvas or the play, based of course on the generic characteristics of drama, such as dialogue and action, plot and conflict, dramatic situations and characters.

This way and with not only teaching and exemplification as the ultimate goal, but also pleasure and aesthetic enjoyment, drama is produced with its multiplicity of potential significations and the unfolding of the hero's personality. Emphasis is placed on the



development of speech and verbal communication amongst the acting characters, leading to the uniqueness and exclusivity of the character, who becomes a symbol and archetype in later creations.

### *vi. communication*

It is conventional and illusionist. This is the essential difference between “dromeno” (ritual) and drama, since the indisputable identification and experiential participation of the actors (and those watching them as well) in the represented action ceases to exist. The identification of the actor with the action performed by the hero (role) on stage still functions. But its relationship as a real person with the stage persona is imitative and not experiential. In the theatre a conscious acceptance of the fact that what is being performed is not real develops. In fact it is perceived as such by both the actors performing the roles and those watching them.

This differentiating factor of the “theatrical convention” provided the theatre with the uniqueness that no other communication system has and allows the development of a reciprocal and interactive relationship between stage and stalls, actors and audience, which functions as a schema of constant feedback. Because the actors transmitting their message from stage at the same time they receive the response from the stalls, subsequently being transformed into receivers and so readjusting themselves according to the intensity and the quality of the stimuli they get from the audience. At the same time, the audience are not passive receivers, but respond to the challenges coming from the stage and are transformed into transmitters sending signals to the actors. This way, as a unique and unrepeatable medium, the theatrical performance becomes an extraordinary illusionist phenomenon and theatrical communication a once only incident.

### *vii. the medium*

It is the stage act with all its set structured and strict hierarchy, which comprises a complex communication code comprehensible and interpretable by the audience. This code depends on the particular play performed each time and is the content of the stage act and the separate communicative elements such as the actor, acting, costumes, space structure,



relationship between protagonists and members of the chorus, the stereotypical entrance and exit of the stage characters. They all have a functional autonomy and an aesthetic target, which, in combination with the communicated signals, make the theatre an artistic product of high value with a particular educational mission. Movement, physical expression, masks, rhythm, dance, music, all ingredients of the dromeno, still exist in the theatre. However, not only do they develop and acquire characteristics of an autonomous artistic expression, but they also combine in units of special semiotic significance, allowing unimpeded communication of the viewers with a highly complex spectacle.

Distinguishing between stage and orchestra and the defined position of the participants, the codified entrance and exit, the structured sections combining lyric and dramatic parts, are products of essential transformation and development of civilisation, which never before and under no circumstances had they appeared.

### *viii. the actors*

They are conscious mediators in order for the authors word to reach the audience as its final receiver. They are real people, who, through acting, they abandon their own personality and adopt the theatrical role, transforming into “*dramatic personas*”, heroes of the specific play.

Although they appear to identify with their role and give the audience the impression that they participate experientially in the action they formulate on stage, essentially they know that they are but mediums and bearers of signals, which differentiates them greatly from the actors in the pre-theatre forms of ritual. Therefore, the physical part of their expression never reaches the height and exaggeration of the previous case, but it becomes effective via subtle acting codes, leading to an artistic outcome, clearly codified and semantically predetermined based on principles governing the particular type of art (acting codes).

### *ix. the technique*

It is a developed form of expression, as it evolved through suitable preparation preceding the performance (rehearsal) and aims on the one hand at the best possible representation of the “role”, based not only on internal qualitative features of the character



played by the actor and on the other at the image projected to the audience.

Elements of the contextually inscribed elements of theatricality, that is codes of the drama activated on stage, such as verbal exchanges, first person speech, plot and dramatic situations, as well as the scenic development of action formulated by the three actors on stage and the chorus on the orchestra lead to this end.

This is exactly the novelty and differentiation of drama from all pre-theatre forms of expression. Actors do not limit communication between themselves and the audience only to their physical acting, but exchange verbal utterances and engage in dialogue, which in turn makes it possible for the heroes to develop thoughts and ideas allowing the characters to evolve into multi-dimensional autonomous entities with individualized archetypal content. This way, although many of the elements comprising the theatricality of acting continue to exist and form the link between the theatre and the “*dromeno*” (ritual), the innovations established bring about a qualitative transformation, which allows us to speak of a “new genre”, a new form of performing art and expression.

### *x. the receivers*

The theatre comes into being at an instance when a separation between actors on stage and viewers watching the action takes place. Viewers are free to participate or not in the action that is being represented in front of them. They can be carried away by it or not. The theatre as a concept and situation does not change and is not transformed in any sort of way. On the contrary, during the ritual, the experiential participation in the ceremony represented comprises an obligatory condition for those watching. In case one stays away from the action or differentiates themselves from the likewise perception of the spectacle, they automatically get rejected by the group and is expelled from it as a whole.

As a result, a completely different communication relationship evolves in the theatre. The viewer participates in the performance looking at everything with a critical mind. The projected outcome is assessed both subjectively and objectively. Based on the “theatrical convention” the viewer knows that what happens on stage is illusionist and unreal, therefore they pursue a creative assessment rather than an instinctive identification. Collective perception is naturally indisputable. Individuality of communication, nevertheless, comprises



and undoubted point of reference of the spectacle. This lack of a homogenous audience, which gives rise to different psycho-spiritual and historic-social expectations, is to a great extent the particularity of the cultural creation called “theatre”. Starting from the citizen/viewer of the city-state, it reaches in our times the viewer/consumer of the globalized metropolis.

It is thus concluded that the theatre is a product of a long course of development, the stages of which are not always distinct and cannot be restored for the current viewer of scholar, since the time distance and the consequent mental, psychological and sociological deviations hinder the formation of a complete and clear picture. Nonetheless, its relationship with magic, ritual, religion and other forms of representation expressed by human beings in prehistory as well as in the history of civilization is indisputable and expresses the entirety of a globalized cultural heritage going beyond the limits of “*West*” and “*East*”.



### Bibliography

BERNARD, MICHEL

1976 *L'expressivité du corps: Recherches sur les fondements de la théâtralité*, J.I. Delange, Paris.

BRUNEL, PIERRE

1992 *Mythocritique. Théorie et parcours*, Puf, Col. «écriture», Paris.

BURNS, ELIZABETH

1972 *Theatricality: a Study of Convention in Theatre and Social Life*, Harper and Row, New York.

CAILLOIS, ROGER

1959 *Man and the Sacred*, Glencoe: The Free Press.

CSAPO, ERIC and- MILLER, MARGARET C.

2007 *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, University Press, Cambridge.

CORNFORD, FRANCIS

1914 *The Origin of Attic Comedy*, Edward Arnold, London.

DURAND, RÉGIS

1975 *Problèmes d'analyse structural et sémiotique de la forme théâtrale*, in «Sémiologie de la représentation», éd. Complexe, Bruxelles.

DURKHEIM, ÉMILE

1912 *Les forms élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en australie*, Librairie Félix Alcan, Paris.

EFRON, DAVID

1941 *Gesture, Race and Culture*, Mouton, The Hague.

ELIADE, MIRCEA

1963 *Aspects du mythe*, Gallimard, col. «Idées», Paris.

1970 *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton University Press, Princeton.

ERTEL, EVELINE

1977 *Éléments pour une sémiologie du théâtre*, in «Travail Théâtral» 28-29, Éditions La Cité, Lausanne.

HARRISON, JANE ELLEN

1913 *Art and Ritual*, Henry Holt, New York.



KIRBY, ERNEST THEODORE

1975 *Ur-Drama :The Origins of Theatre*, New York University Press, New York.

LEX, BARBARA

1979 *The neurobiology of ritual trance*, in D'Aquili, Eugene (et.al.) *The Spectrum of Ritual*, Columbia University Press, New York.

MALINOWSKI, BRONISŁAW

1926 *Myth in primitive psychology*, Norton, London.

MURRAY, GILBERT

1912 *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge.

PEIRCE, CHARLES SANDERS

1958 *Collected Papers*, University Press, Harvard.

RIDGEWAY, WILLIAM

1915 *The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races*, Cambridge, Cambridge University Press.

ROSIK, ELI

2002 *The roots of Theatre: Rethinking Ritual and other theories of origin*, University of Iowa Press, Ames.

SCHECHNER, RICHARD

1977 *Ritual, Play and Performance*, The Seabury Press, New York.

1985 *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

1995 *The Future of Ritual Writings on Culture and Performance*, Routledge, London/New York.

<sup>2</sup>2002 *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, London/New York.

TURNER, VICTOR

1969 *The Ritual Process: Structure and Anti- Structure*, Aldine, Chicago.

1982 *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of play*, PAJ Publications, New York.

UBERSFELD, ANNE

1982 *Lire le théâtre*, éd. Sociales, Paris.

VAN GENNEP, ARNOLD

1960 *The Rites of Passage*, Routledge, London.



ARTICOLO

## Ipotesi per l'attore del futuro

di Marco Galignano

Bisogna ricreare l'uomo totale,  
e questo uomo può essere l'attore<sup>1</sup>.

Leo De Berardinis

La storiografia contemporanea dello spettacolo dal vivo ha cercato, in questi ultimi anni, di comprendere e definire la nozione di *attore post-novecentesco*<sup>2</sup>. Il presente intervento s'inserisce in tale contesto: punto di partenza è la dimensione odierna dell'essere umano in quanto appartenente alla sfera sociale. Insieme a una prospettiva metodologica che guarda alla nuova teatrologia, verranno adottate griglie interpretative di ordine antropologico convinti che – come rivela Fabietti - “l'antropologia deve fornire gli strumenti critici per una lettura della realtà contemporanea”<sup>3</sup> e pertanto può aprirsi alla vita di tutti i giorni, alla realtà effettiva che viviamo nel privato e nel sociale.

"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

<sup>1</sup> Tratto da Marco De Marinis, *Leo de Berardinis artista-teorico*: "Dagli appunti raccolti dagli attori durante le prove di *King Lear n. 1*, alla data 27 ottobre 1996 (in *King Lear*. Sul *King Lear n. 1* con un'appendice di scritti di Leo de Berardinis, Bologna, Edizioni Spazio della Memoria, 1997, in *Annali Online dell'Università di Ferrara – lettere*, Vol. 2 (2008) 292/294, s.i.p.). L'appunto da cui cito è di Valentina Capone". Molti preziosi scritti di Leo De Berardinis sono contenuti in «Culture Teatrali», n. 1, 1999 e in *Scritti d'intervento*, in «Culture Teatrali», n. 2/3, 2000. Il termine *uomo totale* è qui usato nella sua accezione positiva, come modello olistico di rinata vitalità naturale e istintiva, inoltre sviluppato attraverso la cultura, nel considerare la cernita dell'ideologica che porta al benessere (Cfr. Degler e Ziolkowski 2005). La problematizzazione del termine *uomo totale*, invece, nel XX secolo, rielaborando teorie precedenti (presocratici, Bruno, Nietzsche, fino a Durkheim, Mauss, ecc.), ha attraversato svariate correnti sociologiche e filosofiche, e ha posto in essere diversi punti di prospettiva, tra il recupero dell'animalità organica dell'essere e la condizione, presunta superiore, delle élites culturali e sociali.

<sup>2</sup> Il presente articolo prende spunto da uno studio di gruppo, diretto da Marco De Marinis, che ha portato alla redazione di un numero monografico di «Culture Teatrali». AA.VV., *Seminario sull'attore*, «Culture Teatrali», n° 13, autunno 2005.

<sup>3</sup> Romaniello 2011: 2.



disparità e diseguaglianze che in qualche modo avviliscono in maniera palese la dignità umana".<sup>4</sup>

Pertanto, il presente testo non è - in senso stretto - uno scritto teorico sul teatro, ma vuole invece essere un'apertura volta a connettere gli studi teatrali con la quotidianità sociale<sup>5</sup> e personale: una traiettoria che si dipana tra arte e vita.

### *I - Verso l'identificazione del nuovo attore post-novecentesco: l'uomo comune*

Chi è il *nuovo attore post-novecentesco*?

Nel cercare una risposta, inizio con una provocazione che vuole essere anche una speranza, principio fuori moda in questi tempi di ripensamento del teatro. Il nuovo attore è *l'uomo comune*, l'essere umano sano che ama la vita, la celebra, la sostiene, perché imposta un'esistenza responsabile e positiva. Ciò significa pensare a un'esistenza libera dai pregiudizi, evoluta attraverso gli insegnamenti filosofici e tecnici dei padri del teatro occidentale del Novecento, in un viversi che considera e suggella la sapienza della salute organica, ma non elude la possibile esaltazione personale, propria della specie umana, proveniente dalla sfera mentale e onirica. Un essere che guarda, spera e vibra nel presente-futuro gioioso prospiciente al benessere. Soprattutto, *l'attore/uomo comune* è colui che ha compreso e incarna una verità evidente: la vita è, in sé, il movimento subatomico della materia; è, inoltre, il movimento stesso del corpo.

Il movimento della vita, che troviamo in ogni forma di esistenza - dalle microfibre delle piante alla rotazione dei pianeti (Tomatis 1995) - quando diventa cosciente e viene investito da una poetica nell'essere umano, si fa arte (Laban 1950); arte della recitazione e arte coreografica nello specifico caso che mi accingo a discutere.

Muoversi, agire, creare. Muoversi internamente, a livello cellulare e attraverso la psiche; muoversi esternamente, con muscoli, attenzioni concentrate e organi di senso, muovere le emozioni. E agire la cultura.

Vorrei così indicare, con ingenua maliziosità, il *movimento* a fondamento della riscoperta di noi stessi (Feldenkrais 1991), oltre che rinnovato futuro per l'arte dello spettacolo.

<sup>4</sup> Ivi.

<sup>5</sup> Cfr. Gobbi e Zanetti 2011.



Proporrò, infatti, in chiusura di questo breve scritto, l'individuazione di una seconda ipotesi, oltre a quella del *nuovo attore come uomo di tutti i giorni*: si tratta di formulare una via nuova per il rinnovamento del teatro di parola attraverso l'integrazione, letterale e carnale, sulla scena, degli aspetti coreografici del movimento corporeo, in un nuovo teatro-danza. Si tratta di delineare il profilo di una poetica che compenetri la coreutica a servizio o in simbiosi con la vocalità comunicante, la prosodia: un rinnovamento in parte già in atto.

Procediamo con ordine e cerchiamo di dare un fondamento alla provocazione posta in apertura di questo articolo.

### *II - Uomo comune versus attore.*

Partiamo dal presupposto che il nuovo attore post-novecentesco sia l'*uomo comune*. È una visione, un azzardo<sup>6</sup>: "l'essere umano e l'essere attore", un gioco di parole che, come un gioco di specchi, di sguardi e di reciproche conoscenze e integrazioni, segna il futuro umano a venire, positivo, "catartizzato" ed efficiente (guerre permettendo). L'essere attore della vita e l'essere attore nel gioco artistico di "fingere la vita", o rifarla. Un gioco volto a mantenere l'integrità di coscienza e sostenere il delicato equilibrio psicofisico della nostra natura<sup>7</sup> in un'epoca in cui le conoscenze, gli strumenti, i canali di comunicazione, le acquisizioni culturali e scientifiche sono oramai a disposizione di tutti, o almeno di quell'umanità d'occidente, spesso pigra, cui appartiene la cosiddetta "gente di cultura" che indaga, "capisce", e può permettersi di star bene<sup>8</sup>. Basta decidere.

Se proviamo ad esaminare la nostra vita con spietata lucidità, riusciamo a comprendere che, il più delle volte, se viviamo dei problemi, se sentiamo dei malumori, se patiamo indisposizioni o subiamo dei malanni, la responsabilità è nostra e delle nostre scelte di vita: le cause sono da rintracciarsi nella nostra disattenzione, o nella nostra inesperienza, o ancora nell'instabilità del nostro sistema cuore/cervello, corruttibile. Più passano gli anni di vita, più diventiamo delicati, accumuliamo stress, contratture, restrizioni, incapacità di

<sup>6</sup> In tale azzardo, per avere un campo teatrale di riferimento, possiamo concepire un nesso con le intuizioni visionarie proprie di Antonine Artaud e il suo *Teatro della Crudeltà*. Cfr. Artaud 1974.

<sup>7</sup> Cfr. Ruggeri 2002 e Lowen 1994.

<sup>8</sup> L'idea richiama gli studi di Frederick Matthias Alexander, il suo concetto chiave: se impariamo la teoria del funzionamento di qualcosa, nel corpo, avremo la disponibilità cerebrale, fisica e sensoriale necessarie per convertire repentinamente le acquisizioni teoriche in funzionamento reale, in agire organico. Cfr. Alexander 1923.



mantenere fluida e in vita la mente, il corpo e i liquidi del corpo. Abbassiamo il vigore delle difese immunitarie, diventiamo ricettacoli di malattie, veniamo puntellati da traumi ricorrenti, aiutati in questo dalla naturale degenerazione organica dei tessuti, la quale dovrebbe invece essere un leggero ed armonico scorrere verso la *fine*, e non una guerra sul campo dell'invecchiamento.

Insomma, i motivi del nostro *vivere male* sono invischiati nella nostra inconsapevolezza, nelle nostre nefande abitudini e nei nostri smodati desideri - illegittimi talvolta - in un mondo contemporaneo strabordante, meschino e spesso violento, un mondo sociale in cui è facile perdere la retta via: conseguenza, appunto, delle spropositate ambizioni della razza umana. L'era del consumismo e della società che ha eletto la *comodità* e la *facilità* come modelli della consuetudine continuano a stimolarci al "di più", in cerca di una vibrazione superiore: con la velocizzazione degli scambi commerciali, epistolari e relazionali, reali o virtuali; con la miserabile incontrollata riproposizione di banali e conturbanti stimoli mentali o alimentari da fagocitare; con il proporre la dipendenza da una pulsione ancestrale dell'essere umano, proprio seguendo quel "volere umano" di ora e di sempre, spesso tema delle tragedie antiche, che al giorno d'oggi è emancipato, impazzito, consumato futilmente o analizzato in ambiti di psicologia. Una tendenza istintiva che tanto tempo fa, nel modello culturale dei tempi antichi, veniva punita dagli dei e che poi, con l'avvento delle religioni monoteistiche, viene punita da Dio. Il tutto protratto fino a trovare compiaciuta questa pulsione al "di più", una volta coinvolta l'umanità nella deflagrazione valoriale e comportamentale di oggi. Una pulsione appagata superficialmente o sprofondata nella voragine della dipendenza e delle sue innumerevoli sfumature: *physical addiction*, tossicomania dell'anima, ipocondria cerebrale, psicosi multiple, nevrosi temporanee, ignavia. È in tale contesto che il paradigma artistico, in particolare nella figura dell'attore performer, potrebbe facilitare un rinnovamento profondo: dovremmo imparare a sfruttare l'arte *nella vita*.

Parlo dell'attore performer in generale, ma in particolare degli strumenti tecnici e poetici di quell'*artista performer sacralizzato* che vorrebbe essere sacerdote della vita, da Grotowski a Manfredini per fare degli esempi (Maravić 2009, Manghi 2003). Basterebbe scegliere: capire, accettare, selezionare e vivere il benessere contemporaneo, a disposizione di tutti. Aiutando i meno abbienti, per completare l'opera. Ovvero, insegnando, proponendo,



instillando l'arte dell'espressione, della salute e del benessere, da bilanciare con i necessari sfoghi dell'aggressività naturale, nelle classi di allievi e nelle produzioni di spettacolo: attraverso il dispiegamento della finzione artistica o al contrario, grazie all'ausilio del lavoro teatrale sull'autenticità dell'essere.

Quindi, tramite l'arte dell'attore e grazie all'implemento dell'attività artistica, il tessuto sociale potrebbe rinnovarsi, impostando uno scambio ininterrotto tra teatro e vita, e viceversa: l'attore dell'*arte viva* del teatro può permettersi di stare meglio nella vita privata e sociale, grazie alle sue conoscenze professionali; l'essere umano può così riuscire a rinnovare in positivo la propria esistenza, attraverso l'interessamento agli studi teatrali e grazie a una pratica costante del training psicofisico dell'attore.

Per ottimizzare tale pratica non è indispensabile essere ricchi: basterebbe un po' d'intelligenza, *acquisibilissima*, ed un po' di responsabilità verso sé stessi<sup>9</sup>. Ma per quanto la ricchezza non sia indispensabile, tutto ciò diventa molto più difficile quando si è poveri: "la sfortuna non esiste, è un concetto che è stato inventato dai deboli... e dai poveri", dice Toni Servillo nel film "Le conseguenze dell'amore".

### *III – Razionalizzazione. Breve osservazione del reale*

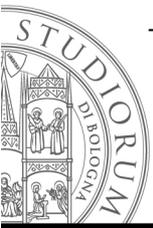
In questo quadro, l'*essere-umano-attore*, responsabile e sapiente, è il modello umano per un futuro migliore, per integrare la cultura nella nostra vita (Taviani 1994), per il benessere voluto e cercato da tutti: l'attore come fondatore, realizzatore, politico e celebratore del bene personale e collettivo, modello per una polis libera e sana<sup>10</sup>. Questo come continuazione, emancipazione e progresso delle teorie e dell'agire dei maestri del Novecento Teatrale, da Stanislavskij a Leo De Berardinis<sup>11</sup>, senza dimenticare l'evidente ricongiunzione, oggi giorno da molti occidentali già impostata nella pratica, con la filosofia e l'arte dell'Oriente<sup>12</sup>. Utopia? Guardiamo cosa accade attualmente nelle scuole pubbliche e private, fin dalle elementari: il teatro è ovunque, anche se, purtroppo, le cose stanno nuovamente cambiando dati i tagli

<sup>9</sup> Un agile e funzionale volume per l'emancipazione del corpo in relazione alla mente è il volume di Kurtz e Prester, *Il corpo rivela*, 1976.

<sup>10</sup> Un pioniere in tal senso, nella sua pratica concreta che legava gestualità ed emozioni, è Francois Alexandre Nicolas Chéri Delsarte, insegnante di canto, recitazione e oratoria, secondo la sua intima speranza di rinnovare l'insegnamento delle arti sceniche nel XIX secolo. Cfr. Randi 1993.

<sup>11</sup> Cfr. Stanislawski 1991; Ruffini 2009; Meldolesi 2010.

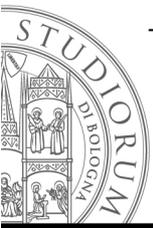
<sup>12</sup> Per una attenta analisi di molti generi teatrali orientali cfr. Azzaroni 1998, 2000, 2003, 2006; Azzaroni e Casari 2011.



finanziari alla cultura imposti dalla crisi economica. Eppure, in questi ultimi anni, forse non è esistita scuola che non abbia avuto il suo corso di teatro, cosa impensabile fino a vent'anni fa. Certo non possiamo non considerare che, a volte, in ambito scolastico, ci si lascia condurre da stili e proposte teatrali poco funzionali; tuttavia il desiderio di teatro, in genere, la visione superficiale del suo essere esistenza nel sogno, sembra indiscutibilmente sussistere. Inoltre, se analizziamo dal basso l'humus sociale, il bisogno intimo di re-citare, di ri-vivere e più in generale di esprimersi con il corpo, sembra serpeggiare o svolazzare nella maggior parte degli spiriti persi, de-spiritualizzati e confusi degli esseri umani contemporanei, ma anche, a volte, nel muoversi delle istituzioni extrascolastiche e nei programmi ufficiali e ufficiosi di adulti e ragazzi<sup>13</sup>. "Vogliamo vivere!" sembra voler gridare l'umanità, ma non lo fa, spaventata, ignorante, pigra o appagata che sia; meglio stare in poltrona il più delle volte, al riparo dal mondo informe e cattivo. O, al contrario, sfogarsi nella *violenza da stadio*, nelle manifestazioni legate alla vita politica della Nazione. Insomma, quel *qualcosa* che si muove dentro è innegabile, almeno per molti.

Sarà questo il risultato del *mondo-cinema* che ha travolto il Novecento? In un tempo di trapasso lungo un secolo in cui il movimento, visto in uno schermo gigante, è paradossalmente risultato più autentico che nell'arte del teatro, la ricezione cinematografica ha mobilitato la mente e lo spirito dell'umanità, si è insediata nella psicologia comune: vuoi per le tematiche, vastissime ma in genere alla stregua del potere politico vigente, vuoi per il modello stesso di condizionamento ricettivo che è stato veicolato. Al cinema, infatti, la vita che viene fruita risulta infine più intima, non solo perché si è più soli durante la ricezione, ma anche perché il coinvolgimento psico-audio-visivo è specificabile in dettagli video di

<sup>13</sup> Un'analisi utile di un contesto particolare, di un osservatorio privilegiato in Italia come è il *Premio Scenario*, nei vent'anni che arrivano fino al 2005, si trova in Bortoletti 2005: 42 - 50. Francesca Bortoletti, accostandosi in questo caso alle definizioni di De Marinis "identità frantumata" e "identità esplosa" dell'attore, parla di "identità moltiplicata, aperta e potenziata" e, sempre riguardo alle giovani compagnie del *Premio Scenario*, specifica: «Proseguendo il discorso sui 'generi' oltre alle categorie prevalenti del teatro d'attore e del teatro di testo, si registra inoltre una distribuzione intorno all'11% del teatro civile e del teatro di narrazione, e subito a seguire del teatro-immagine (10%), del teatro-danza (8%), e del teatro-disagio (6%). Nettamente inferiore è poi la percentuale (appena del 2%) del teatro ragazzi, del teatro di figura e del *nouveau cirque*, quindi della danza (1%). C'è infine un 8% di progetti che ha indicato anche altre categorie di genere, in cui ricorrono maggiormente quelle generiche del "teatro di ricerca" e del "teatro-musica", ma anche della "performance sperimentale" e della "video-istallazione", del "teatro coreografico", del "cine-teatro", "teatro comico", "teatro-popolare" ecc. Ad ogni modo, tutti, davvero tutti i gruppi, hanno utilizzato più di una categoria di "genere" per definire il rispettivo progetto», ivi, p. 49.



potenza organolettica e di vicinanza del volto. Inoltre, la ricezione della scena unica centrale, con l'orchestrazione di una catena di emozioni strutturata e definita, non è compromessa dalla necessità della ripetizione in presenza, come in genere accade a teatro. In seguito, l'avvento della televisione ha rappresentato un altro cambiamento epocale, con l'accentuazione del fenomeno avvenuto con il cinema attraverso il depotenziamento della sfera emotiva, dato il ridotto schermo rettangolare.

Infine, l'avvento dell'era internet e delle nuove tecnologie digitali: uno sconvolgimento socio-esistenziale ancora da metabolizzare, che comunque nutre innegabilmente la virtualizzazione del vivere ed ha inferto, a mio parere, un nuovo colpo all'organicità semovente degli umani, nutrendone la sedentarietà.

Tutto questo mentre il teatro e il suo attore si cercavano, si scoprivano, entravano in crisi, si scarmigliavano e si trasmutavano in svariati modi.

Sembra che, col passare di un secolo, sia successo questo: si guardava il cinema, o il video, e nel frattempo - istintivamente, inconsapevolmente o meno - si bramava il teatro. Si sognava e si sogna ancora l'atto vero e vissuto al presente, nel corpo, ora che un "attore" sembra voler vivere in molti di noi: un attore come effigie di carne del *movimento significante*, ovvero sia del gesto teatrale che realizza un significato. Attore come modello del *corpo-mente* e del rinnovamento ontologico nell'epoca della *cultura della visibilità*. Una cultura che ha scalzato brutalmente, nell'immaginario collettivo, i sogni di una volta: il ritorno all'infanzia, le favole, la poesia, la *pittura di un sogno*. In quei tempi lontani dentro di noi viveva un bambino innocente e pieno di energia, pieno di desiderio di vivere, educato da un sentire più semplice e genuino, nel vivere una sensibilità che nel tempo di mezzo secolo è cresciuta spasmodicamente e adesso, forse incoscientemente, diventa pulsione di perdizione o desiderio di guardare o di *fare arte* in uno schermo<sup>14</sup>, in qualche modo. Per vivere di più. Per questo, il teatro, o meglio, la recitazione, il ri-vivere, il rimpossessarsi delle proprie emozioni e del proprio corpo, con l'adattarsi di metodologie interpretative e di poetiche contemporanee, potrebbero essere uno dei possibili orizzonti di svolta del bene futuro.

<sup>14</sup> Dalla *mimesi* aristotelica ai neuroni specchio dell'équipe di Giacomo Rizzolatti la teoria è confermata: fare, imitare, guardare, vivere il movimento dentro di noi, sono una rete di interconnessioni d'esistenza complementari o, nel cervello, convertibili.



Perché ciò è benefico, catartico, se è vero che l'etica comune si vuole muovere verso il bene e verso la pace di tutti<sup>15</sup>, e anche perché, sembra, qualcosa di immaginifico o di profondamente in fibrillazione scorre "sotto banco", anzi proprio tra i banchi di scuola. Una forza incontrollata, grezza, adolescenziale, che spesso diviene perdizione o infine si plasma, si acquieta, nel linguaggio volgare o nel vivere le dipendenze menzionate. Una specie di instabilità sofferta che investe il popolo dei ragazzi e degli adulti, fino a creare una società di persone avvilita o frustrata, le quali, desiderando l'azione, l'atto vivo, si muovono meno. Però muovono la mente, vogliono e si fermano: pertanto, spesso, non trovano altro che guardare quei programmi televisivi stupidi o di valore, interessanti o meno, che mostrano le aspirazioni artistico-spettacolari: *Saranno famosi*, *Ballando*, *Match di improvvisazione teatrale*, *Amici*, *X-Factor*, ecc. Non parlo di teatro in questo caso, ma di recitazione in senso generale e di "spettacolarizzazione".

Qualcosa di profondamente necessario si sta muovendo sotto la patina caleidoscopica della giovane e meno giovane società occidentale, qualcosa si muove: è la vita stessa dell'essere, probabilmente, che vuole "rifarsi", spinge e trova spazio nell'arte dell'attore, del danzatore, o in chi li guarda, in chi ne parla<sup>16</sup>. L'esigenza c'è, la spinta propulsiva passionale ed esistenziale anche. Certo, tutto è confuso, tutto è mischiato alla riduttiva e spesso inane, per non dire nociva, cultura di massa. Tutto si sforma, o si perde. Ma qualcosa intanto esiste, resiste, spira.

#### *IV - Congiunzioni: antropologia contemporanea e studi teatrali*

Faccio qui convogliare, in un'unica visione antropologica critica e aperta a nuove argomentazioni, l'essere umano contemporaneo e l'attore post-novecentesco, i quali, idealmente integrati, cavalcano insieme pedagogia e arte, tra professionismo e non-professionismo, insieme per un futuro migliore.

Le strade sono la reciproca conoscenza e la conciliazione tra arte e vita; il rischio, enorme, è di confondere poi l'arte con la vita. A tale riguardo Leo De Berardinis ci suggerisce di non

<sup>15</sup> But maybe it is this the real "question", "To be or not to be?" – *Amleto*, William Shakespeare.

<sup>16</sup> Un esempio di pregio, riferito alla vibrazione del corpo in connessione con la sfera culturale ed estetica, è stata la vita e l'opera del gesuita e antropologo francese Marcel Jousse, fondatore di una disciplina del gesto e del ritmo asserviti all'elevazione della conoscenza, della memoria e dell'espressione umana. Cfr. Colimberti 2005.



confondere “il diritto di esprimersi con il dovere di sapersi esprimere”. E nello stesso saggio da cui la potente frase appena citata è tratta, il maestro prosegue:

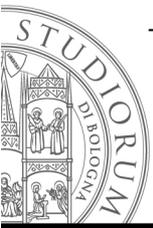
"Bisogna essere democratici nella vita ed aristocratici nell'arte, come diceva Arturo Toscanini. Il diritto all'espressione è un diritto sacro e democratico che può essere esercitato in diversi modi nella vita senza bisogno di salire su di un palcoscenico. Se proprio si sente l'esigenza di esprimersi artisticamente e, in senso specifico, teatralmente, basterebbe togliersi di dosso la vanità ed il personalismo per essere in consonanza con l'artista: ci si può esprimere anche ascoltando. Chiunque può fare teatro, ma in scena bisogna che ci vada chi ha vocazione ed abilità, perché ci si deve rapportare con la forza di una collettività intera" (De Berardinis 1995).

Queste parole sembrano “fuori dal tempo”, pur risalendo appena al 1995. Oggi il “mondo dell'attore” è in ridefinizione e nell'arte, purtroppo, pare prevalere “il diritto di esprimersi” più che “il dovere di sapersi esprimere”. In effetti, il pericolo più grande riguarda “la progressiva caduta della distinzione netta esistente in passato fra professionismo e non-professionismo” (De Marinis 2005: 8): in questo senso, il proliferare incontrollato del dilettantismo teatrale, seppur benefico per l'umanità (l'uso del corpo, dell'intelligenza e dello spirito, la catarsi, l'acculturazione generale, la comunicazione interpersonale, ecc.), risulta alla fine un *fare* dispersivo, dunque distruttivo, della vera arte del teatro. Un fenomeno che contribuisce a sviare l'integrità dell'ipotetica, quanto spesso invocata, formazione del “nuovo spettatore”: vivo, libero dai pregiudizi, responsabile, attento, anche spensierato o *infantile*, ma all'occorrenza intransigente.

Tuttavia, il fenomeno di dispersione appena indicato è al momento in continua e incontrollata evoluzione, svolgendosi tra la passione innata delle persone che vogliono recitare, “tradizionalmente” o cinematograficamente, la formazione aleatoria del nuovo spettatore, e i pensieri dei teorici d'avanguardia che vedono l'arte teatrale nella spersonalizzazione dell'attore, fino all'annullamento o de-soggettivazione della figura umana nello spettacolo dove si avverte, non troppo lontano, l'eco delle teorie sul teatro di Edward Gordon Craig<sup>17</sup>.

Dunque, in tale contesto, la mia provocazione è un “salto”, un gentile scacco ad una delle

<sup>17</sup> Cfr. Gordon Craig 1971; Maymone Siniscalchi 1980.



più evidenti ed avanguardistiche tendenze del nuovissimo teatro italiano e d'oltralpe, dove l'attore è uno dei tanti *oggetti* della scena: tendenza in cui la teoresi dello spettacolo, con le dovute differenze relative ad ogni studioso, osserva e cerca di definire l'"attore-figura" o l'"attore-immagine". Quest'ultima è una disposizione reale, in effetti, perché diluita nella tempra di produzione delle nuove generazioni e dei gruppi teatrali più rinomati. In tal senso, Enrico Pitozzi, a sostegno di tale posizione, ha contribuito ad analizzare il passaggio tra il concetto di corpo dell'attore e la *corporeità* della contemporanea e futura, da lui ipotizzata, estetica digitale:

"[...] sulla scena contemporanea il performer non *rappresenta* più qualcosa o qualcuno, presenta invece sé stesso nella sua radicale alterità. Sono qui in gioco caratteri che riguardano una serie di passaggi che investono la soggettività, la costruzione della corporeità performativa e la sua esposizione" (Pitozzi 2005: 79).

Perché, continua Pitozzi:

"I sensi non si limitano solamente a registrare il reale, ma partecipano attivamente alla sua costruzione attraverso una serie d'indicazioni captate e rielaborate di volta in volta. La corporeità designa così il funzionamento materiale reticolare del nostro sistema sensoriale. In questa ottica ciò che si espone con lo spettacolo, non è più una pretesa realtà anatomica, sempre uguale a se stessa, ma una costellazione di potenzialità, di virtualità, mobili e multisensoriali" (Pitozzi 2005: 80).

E ora, con un altro salto della mente, pensiamo ad un distinto fenomeno della scena attuale, un fenomeno ancora presente, imprescindibile, nonostante l'intersecarsi delle nuove generazioni di artisti e di teorici: l'attore "parlante" della scena teatrale tradizionale. Una scena ancora in vita, pur nella commistione tra il teatro naturalista novecentesco e le sperimentazioni in veste nuova di detto teatro, con l'ausilio dei microfoni e della registrazione vocale (voci fuori campo), con l'utilizzo della musica, del video e di altre tecnologie, o di particolari espedienti stranianti di regia. In base a quanto detto finora sull'attore post-novecentesco, dovremmo vedere sotto una nuova luce anche il teatro classico "degli abbonati". In questo frangente, la mia ipotesi provocatoria assume le

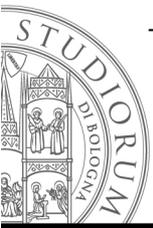


sembianze di una specie di affronto allo statuto ideale, ma non sempre reale, di questo teatro: un teatro nel quale la salute degli attori e la qualità dei loro movimenti, l'uso del corpo e della voce, dovrebbero essere inequivocabili, secondo una scala di valori che pone tale specie teatrale come detentrica privilegiata di un mercato dominante. Ma la trasformazione - la trasmutazione, com'è stato detto - di tutti e di tutto è in corso, ed è una trasmutazione che suona come una speranza, dato il discredito in cui sta scivolando il teatro in Italia.

In tale contesto, un po' confuso e in divenire, tra gli estremi dell'attore comune ipotizzato e dell'attore del teatro classico di oggi, mi posso permettere di parlare, in generale, di un vero e proprio "attore che non c'è": quello virtuoso, il mattatore di matrice ottocentesca, l'attore che, solo, trascinava il suo pubblico. Nel pensare a tale definizione e guardando al teatro contemporaneo, possiamo chiederci: quando la parola "virtuoso", aggettivazione del sostantivo "virtù", ha svoltato l'angolo dello spregio diventando sinonimo negativo di attore egocentrico, o di attore presuntuoso? Non lo sappiamo, eppure l'espressione "virtuoso", per l'attore in questo caso e nella sua accezione più completa, nel parafrasare varie voci enciclopediche, significherebbe: esecutore tecnico impeccabile ma immerso nella sua sentita e vibratile sensibilità, volto al bene e pronto a "togliere", pronto a scarmigliare, raffinare, addolcire, alleggerire, sensibilizzare, o lasciarsi essere.

Ed eccolo, l'attore virtuoso propriamente detto, che dovrebbe aver capito una cosa determinante: nella nuova società, da solo, in maniera egotista, non può più avere molto successo. Forse persino lui, oggi, vorrebbe una vita più normale, perlomeno per non soffrire più di solitudine. Proprio nel momento in cui, nel valicare il nuovo millennio, egli si è perso, si perde o si confonde col nuovo trasmutante attore post-novecentesco. Il tutto attraverso il fondamentale passaggio novecentesco del teatro di regia, dei registi pedagoghi (Cruciani 1995), in un tempo storico in cui l'attore è stato assoggettato al volere del regista, il quale è diventato il vero centro trainante dello spettacolo (Meldolesi 2008). Una storiografia, quest'ultima, ben conclamata.

Anche la storia dell'attore di teatro segue, probabilmente in maniera non lineare, un



rinnovamento benefico e necessario: dall'*attore performer* all'*attore meticcio* passando per l'*attore narratore* e l'*attore sociale*, secondo le preziose indicazioni liberamente tassonomiche di De Marinis (De Marinis 2005: 7-28). In tale situazione, non possiamo affermare che l'attore accentratore e solista non esista più: gli esempi in questo senso potrebbero essere diversi. Ma possiamo proiettarci in una visione che concerne la realtà presente, e la moltiplicazione delle categorie d'attore, come un difficile adattamento del classico attore del teatro di parola alla realtà contemporanea di generale dispersione della categoria. Una realtà originata, nel bene e nel male, dal nuovo statuto della fruizione artistica moderna: competente, professionale, disinteressata o appassionata. È qui che cogliamo la criticità etica del teatro dell'attore come unico dominatore della scena: non perché egli debba fallire, smettere di esistere, ma perché pare necessaria una sua ridefinizione, nel porsi come esempio positivo o dichiaratamente negativo. Perché egli mostri al pubblico la via migliore d'esistenza, per sfogare i mali comuni o mostrarli per quello che sono - come dovrebbe essere normale per lo statuto dell'attore - nel mescolarsi concretamente con l'umanità.

È qui che si apre alla fantasia l'utopica speranza della futura esistenza dell'attore virtuoso moderno, così come da me proposto: l'uomo comune. In una visione in cui l'essere umano e l'attore s'immischiano, l'attore perde la sua unicità nominativa, il nome proprio, mentre l'essere umano acquista virtù psicofisica d'attore, fino a un fondersi indistinto. Nel mondo a venire, forse, mentre immagino che l'arte ancora una volta anticipi la realtà, ci sarà sempre meno spazio per il "nome" proprio, anche se ora questa dinamica è al suo apogeo, pronta o meno che sia per perdersi nello spazio del passato.

Perché non scommettere anche su questo, allora? Almeno come ideale. L'attore virtuoso ma in veste moderna, virtuoso ma diverso dal passato: l'*attore comune virtuoso* moderno. Non per forza solitario, ma allo stesso modo non per forza promiscuo, libero di essere.

Non sto più parlando di teatro, non solo, né di cinema, ma della vita che li comprende entrambi. Penso agli attori e a tutti gli esseri umani che consapevolmente possono diventare migliori, nella vita e in quell'inamovibile specchio della vita che da sempre è l'arte della recitazione, sia astringendo ad una forma perseguibile di efficienza psicofisica sia,



come accennato, riconsegnando alla parola “virtuoso” la sua propria e prima accezione di “essere disposto a fare il bene”, come precisa e benefica volontà morale che agisca nella direzione del bello e del giusto, del gusto.

È questa la risposta, oltre che la proposta e la spiegazione, alla domanda iniziale: una provocazione e una speranza. L’arte e l’arte dell’attore a servizio dell’umano, lontano dagli ambiti di spettacolo, non l’umano a servizio dell’arte. Come già intuiva Antonin Artaud nel primo Novecento e come, nel concreto della moltitudine di persone che ha trasformato realmente (non solo in teoria), è riuscito a fare Jerzy Grotowski nella seconda metà del Novecento.

Sia ben chiaro, non si tratta di rifare le bellissime teorie sull’organicità, sull’arte del movimento, sulla tecnica dell’attore, sull’emancipazione psicofisica o biomeccanica dell’umano cercate e praticate dai maestri del Novecento Teatrale; si tratta, invece, di usarle, adattandole al presente, conformandole in veste nuova e integrandole con le nuove conoscenze scientifiche. Si tratta di implementarne le procedure nel mondo civile e nella scuola pubblica, integrare tali conoscenze teorico-pratiche trasversalmente nei molti settori disciplinari dell’Università, per la formazione dei docenti e dei discenti o, in tutt’altro campo, per la formazione continua nelle aziende. Dunque innestare le tecniche migliori dell’attore nel sostrato privato del vivere comunitario, per nutrire un mondo sociale e renderlo migliore. Le parole chiave sono: arte e poesia, movimento e salute, espressione del potenziale e benessere, recitazione. L’arte dello spettacolo le contempla tutte.

Utilizzare gli strumenti dell’arte dell’attore, un’arte che oggi ha raggiunto un livello scientifico, per *rinvigorire di grazia* e nel profondo la società.

Certo, in questa visione va esclusa la boria, la vuota ambizione, l’alterigia dei presunti vanagloriosi “grandi attori” che aspirano esclusivamente al successo personale, i quali rischiano, in un prossimo domani, di confrontarsi con lo sfacelo di un certo tipo di mercato teatrale a cui già oggi stiamo assistendo. E vanno esclusi, non considerati, ridicolizzati o trascesi, gli inutili pettegolezzi, snob o studenteschi dei circoli chiusi degli “ambienti” del teatro di ricerca, o classico che sia. Dunque va attuata un’umile, sana, vera ed efficiente cooperazione intergenerazionale e interdisciplinare, perché l’importanza del teatro, come del resto è avvenuto in altre epoche, è in pericolo di ulteriore deflessione.



Per di più, su un altro versante e senza in alcun modo voler sminuire l'importanza delle specializzazioni di settore, specializzazioni imprescindibili, va sradicata l'incapacità di guardarsi intorno e di cooperare con il "vicino di studio": psicologia, medicina, scienze motorie, scienze della formazione, della comunicazione, tecnologia, ecc. I bandi europei o ministeriali sono pieni di parole che promuovono l'integrazione dei saperi<sup>18</sup>.

In questo senso, senza voler sminuire in alcun modo le altre fondamentali discipline, quella artistico-performativa, teorica e pratica, ha una marcia in più: può essere strumento di reale arricchimento biologico e intellettuale per tutti.

### *V - Le diversificazioni dell'attore, i suoi teatri, le istanze che pone*

Nel frattempo la storia del teatro si confonde, si complica, si smembra, si nasconde; il lavoro dello storico diventa sempre più arduo e accattivante: si raffina attraverso inevitabili competenze e visioni scientifiche, tecniche e filosofiche al fine di scegliere bene la storia, nel senso antimeccanicista che ci ha insegnato Walter Benjamin<sup>19</sup>.

L'auspicio è che la storia dello spettacolo possa continuare ad esistere differenziando virtù, tematiche, filosofie, intenti e produzioni spettacolari, sempre che queste ultime funzionino efficacemente, o perlomeno che siano piacevolmente fruibili, o alla peggio che siano protette all'interno di particolari liberi mercati come quelli delle scuole. Il tutto secondo una catena umana che cerca la qualità sensibile e tecnica, in cui vanno iscritti tanti attori come Vittorio Gassman, Dario Fo, Carmelo Bene, Roberto Benigni, Carlo Cecchi, Franca Nuti, Virgilio Gazzolo e tanti, tanti altri, ai quali si potrebbero aggiungere personalità più giovani, che incentrano il loro lavoro di attori sull'artigianato della parola e del corpo: da Marco Baliani ad Alessandro Bergonzoni, da Maria Luisa Abate a Marco Sgroso, da Sandro Lombardi a Ermanna Montanari, fino ad arrivare a Fabrizio Gifuni, Matteo Belli, Filippo Timi, Ascanio Celestini o Marco Foschi. Quest'ultimo, guarda caso quasi mai da solo in scena, è spesso membro integrato di un gruppo di attori, nell'intensa poetica logocentrica proposta

<sup>18</sup> La realtà (le persone in sé), invece, è ben lungi dal permettere l'integrazione: invidie, giochi di potere, antipatie, inavvedutezze, bilanci di struttura da far quadrare, competizione economica tra settori disciplinari. Questa è la realtà di ora, con la speranza che i tempi siano maturi per cambiare. Cooperare per fare e avere di più, per attirare attenzioni e risorse umane e finanziarie in Italia.

<sup>19</sup> Cfr. Benjamin 1997.



dalle regie di Antonio Latella a cavallo del passaggio di millennio. E ancora, a questi artisti-individui se ne potrebbero aggiungere altri, forse meno conosciuti o completamente *sconosciuti*, dove prende forza la speranza per l'insediarsi di un "nuovo modo" di essere attori. Un essere attori che, allo stesso tempo, mantenga tutte le diversità della trasmutazione in corso e, soprattutto, non escluda la parte più "diversa" e poetica del virtuosismo che qui proponiamo: ovvero quello che permea e appartiene di diritto a ciò che è stato chiamato "il teatro delle diversità". Teatro dell'ignoto, dell'inusuale, teatro malato, pazzo, teatro disabile, (Valenti 2003: 40 – 47) e che De Marinis ha definito teatro dell'alterità (De Marinis 2011). Qui, anche, si nascondono alcuni dei più nobili esempi di attore virtuoso. È per me un attore virtuoso, oltre che regista di genio, Danio Manfredini, con il suo lavoro centellinato ed estenuante alla ricerca di un *barlume enorme* di poesia, tra l'altro in mezzo allo scandalo folle e alterato (appunto) di chi sta ai margini, o meglio, sensibilmente al di fuori della società conformista. Ed è un esempio di performer virtuoso, secondo le sue possibilità, il grande Bobò della compagnia di Pippo Delbono: è emozionante vederlo, prima degli spettacoli, mentre svolge, solitario e concentrato, il suo personale training di attore, virtuoso appunto.

E quanti altri? Pensiamo ai danzatori non vedenti della Compagnia Damasco Corner, che si pongono alla ricerca dello spazio dentro e fuori di loro: "Grazie all'apprezzamento del gesto poetico – agito, osservato, descritto e partecipato – un'esperienza densa, di notevole portata etica e d'alto valore artistico" (Germanà 2012: 126).

Insomma, indico il nuovo attore post-novecentesco, o il performer in genere, investendolo di una carica di virtù, senza volerlo individuare, ma riprendendo, credendo e sperando in un antico e sempre magnifico proverbio: "il lavoro nobilita l'uomo" e, di conseguenza, l'attore. Ma che sia un lavoro di qualità, di connessione all'organico da una parte e, dall'altra parte, alla sfera intellettuale, per facilitare la gestione di quella emotiva oltre alle contingenze d'azione. Il tutto immergendo le nostre teorie riguardo il presente e il futuro del teatro in quella metamorfosi continua ed esistenziale che è la vita: il *teatro degli esseri*, verrebbe da ripetere con Fabio Acca (Acca 2005: 32-35), seguendo una preziosa intuizione e definizione di Gerardo Guccini (Guccini 2001: 24).

Proviamo a riflettere più a fondo in questa direzione. Tutto cambia: le poetiche, le ideologie,



le mode, i modi di vivere civili. Cambiano le generazioni di attori e cambia il pubblico, cambiano le persone del mondo, gli attori, i registi e gli spettatori.

In questo senso, come ho già ampiamente suggerito e in vista di capire eziologicamente il presente e i suoi possibili sviluppi, una riflessione ben condotta sulla contemporanea arte del teatro (e sull'arte in genere) non può che correlarsi simbioticamente al mondo sociale e privato in cui l'arte vive: mondo di persone, di società, di comunità, di innovazioni tecnologiche e scientifiche, di questioni etiche e di nuovi modi ideologico-razziali (Giacché 1999). Dovremmo dunque scoprire e spiegare il nostro nuovo e miscelaneo mondo prima di indagare le radici e i possibili sviluppi dell'attore post-novecentesco.

Chiaramente si tratta di un compito impossibile: mi limito, infatti, a un discorso generale sull'attore, che inviti ad aprire la nostra visione teatrale sul mondo occidentale di tutti i giorni, uno sguardo sulla quotidianità che vuole essere al contempo uno stimolo e una speranza.

Il teatro stesso, d'altronde, ha già vissuto tale spaesamento, per non dire il contrario, "accasamento" nella vita di tutti i giorni: "il teatro esce dal teatro" è stato detto, e affolla le strade, si nasconde nei luoghi del privato o si evidenzia negli spazi pubblici (happenings, events, teatro di strada, ecc.). Una storia che comincia in America a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta del Novecento, con le "letture di inquietudine" della generazione "beat", prima a San Francisco con i "beatniks", con Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Mort Sahl, e a seguire con il primo happening a New York nel 1959 del pittore Allan Kaprow; a cavallo dei decenni cinquanta/sessanta il fenomeno prendeva slancio, confondeva, sommuoveva, fino a traversare l'oceano e arrivare in Europa (dove già agivano le sperimentazioni di Grotowski, Kantor, Bene, Quartucci) negli anni sessanta, con l'esistenzialismo dei caffè parigini e tutte le altre sperimentazioni della "scena", intese come arte spettacolare in generale (De Marinis 1987).

Ma ancora prima, ci dice la storia, tra diciannovesimo e ventesimo secolo, il mutamento iniziava in una forma ideologica e teorico-pratica legata al "fare teatro" e non allo "spazio dove si fa teatro". Anche allora il vortice spiritual-culturale, esploso poi nel Novecento Teatrale, ha stravolto i parametri artistici del teatro, che si è provato a realizzare o si è trovato inconsapevolmente altrove: nell'arte figurativa, nelle correnti letterarie, nelle altre arti performative.



Fino a quando il Living Theatre, dal 1948 - anno della sua fondazione - ha cominciato a insegnare la musica del vivere *il teatro oltre il teatro*, portando il teatro nelle case private, in spazi naturali, stazioni ferroviarie, e poi fabbriche, ospedali, metropolitane, supermercati: ovunque ci sia l'umano ci può essere il teatro.

Pensiamo ancora ai padri fondatori della regia, della pedagogia e della produzione teatrale, all'estro che ci hanno lasciato in eredità: l'interdisciplinarietà, la socializzazione teatro/vita o l'extraquotidianità come rivolta contro le regole canoniche, l'attenzione alla nuova filosofia dell'uomo libero post-romantico, riprendendo Schopenhauer, Nietzsche e poi la fenomenologia di Husserl o, ancora, Bergam, James, ecc.

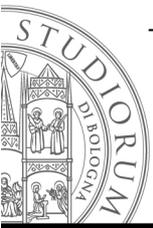
Per l'attore, nel Novecento, come indica Adele Cacciagrano, avviene la prima completa liberazione dalla dipendenza al testo del poeta/drammaturgo. Questo porta l'attore a rimpossessarsi della qualità creativa, attraverso la ricongiunzione del corpo con la mente, nel proprio "sé".

"E non basta far riferimento a Stanislavskij, ad Artaud o a Grotowski: l'*éidos* dell'attore liberato si è staccato dalla bocca di chi ne ha partorito l'avvento per continuare a fecondare la pratica e l'immaginario del teatro del nuovo millennio e rifrangersi nei rivoli delle sue mille possibilità d'essere" (Cacciagrano 2005: 55).

Il mondo è cambiato, lo sappiamo, e nel nuovo secolo ancora sta cambiando, moltissimo. Con l'iniziare del nuovo millennio sembra non potersi più distinguere quale siano i fatti che rinviano saldamente a quella che chiamiamo "realtà", oberata dal dilagare dell'informazione via web: esagerata, vera e falsa, da capire. Il mondo deflagra, si sminuzza, si perde, "non vede", e il mondo del teatro di conseguenza.

Non resta che interrogarci, fare domande, tante, ancora una volta: chi è oggi l'attore? Dove andremo a cercarlo fra qualche anno (o decennio che sia)? Quali sono e saranno i parametri tecnici, stilistici e umani in cui si potrà muovere la storiografia dello spettacolo? Quale ruolo rivestirà l'attore? Potremo ancora "cercarlo"<sup>20</sup>? E in quale delle branche pedagogico-artistiche individuarlo? Ascoltare le nuove tendenze anti-logocentriche? Aspettare che il teatro tradizionale riacquisti slancio, nel confrontarsi con la

<sup>20</sup> Il riferimento è al titolo del libro di M. De Marinis, *In Cerca dell'Attore. Bilancio del Novecento teatrale*, 2000.



contemporaneità, adattandosi o rafforzandosi per mezzo di una nuova - futura e auspicata - drammaturgia, di cui si sente tanto l'esigenza? O forse rispolverare, rinnovare e implementare le teorie formatesi a partire dal primo Novecento con i padri della pedagogia d'attore? Ma non hanno già provato le scuole di teatro a far questo? Con scarso successo spesso, almeno in Italia. Davvero siamo "in troppi" e non sappiamo più ascoltarci? Cosa fare? Dove guardare? Con chi parlare?

Un po' non lo sappiamo, un po' abbiamo paura, o pudore, o non consideriamo la possibilità di integrare due mondi distanti come quello di teorici e storici e quello degli artisti, almeno in Italia. Chi si prenderebbe la responsabilità scientifica ed economica di ripensare questa integrazione? Nel concreto della produzione artistica, nel crescere insieme una rinnovata e teoricamente fondata arte dello spettacolo. Sulla scorta di un modello storico di plurime personalità professionali come è quello di Eugenio Barba, teorico e regista dell'Odin Teatret, ad esempio, ma anche di Romeo Castellucci della Societas Raffaello Sanzio, e molti altri. Eppure sono tutti esempi "in prima persona", artisti e teorici. Esistono però anche i puri teorici del teatro, preparati e attenti. Non molti artisti ne hanno sfruttato appieno le potenzialità, non molti lo stanno facendo sul campo<sup>21</sup>. Ma allo stesso tempo il cavillo eccitante della storiografia e delle teoresi teatrali stimolano entrambe le parti, i teorici e gli artisti, in un mondo dell'arte dove ogni ipotesi sembra sfuggire al dettaglio, dove ogni constatazione sembra smembrarsi nel mare magnum della contemporaneità: tradizione, sperimentazione, "pubblico degli abbonati", nuovo pubblico, pubblico che non c'è, drammaturgia storicizzata<sup>22</sup> e nuovi modi registici, dispersione poetica, "testi spettacolari" e attuanti non pronti, teorie di teatro sopraffine e pratica distratta, preparatissimi attori dilettanti e disastri finanziari. E, ricordiamo, tra tutto questo ménage persistono le contaminazioni con gli altri generi artistici: la musica in prima battuta, la danza, il circo, la

<sup>21</sup> In tal senso, come apertura disciplinare, si sono mosse le esperienze di quattro studiose di teatro, Lucia Amara, Adele Cacciagrano, Piersandra Di Matteo e Tihana Maravić a *Vie Scena Contemporanea Festival* di Modena del 2011, nel progetto *Overground*, concernente una mostra del fotografo Luca Del Pia. La mostra fotografica ha ospitato quattro azioni teorico/performative: Eleonora Sedioli-Masque/Piersandra Di Matteo, Francesca Proia/Adele Cacciagrano, MK/Tihana Maravić e Cristina Rizzo/Lucia Amara. Il progetto, che ha coinvolto gli artisti Barokthegreat, Helen Cerina, Silvia Costa, MK, Orthographe, Annika Pannitto, Pathosformel, Francesca Proia, Cristina Rizzo, Eleonora Sedioli, è stata accompagnata dall'edizione di un volume: Amara, Cacciagrano, Del Pia, Di Matteo, Maravić 2011.

<sup>22</sup> Un excursus a riguardo, per la drammaturgia del secolo scorso, si trova nel volume *Tra moderno e postmoderno. La drammaturgia del Novecento*, Longhi 2001.



videoregistrazione e la tecno-arte, la pittura, l'arte orientale e altri.

### *VI - Due ipotesi per l'attore del futuro*

Di fronte a tutto questo orizzonte di senso, dov'è l'attore? Chi è, quali le sue caratteristiche distintive? Da un lato azzardo una possibile risposta, dall'altro provo ad ottimizzare il pensiero.

Trovo due strade, nelle quali non nascondo personali desideri e speranze, più che ostentare una teoretica previsione di ciò che accadrà:

1. La prima strada formalizza la provocazione iniziale. L'attore cui guardare sarà l'*attore comune virtuoso*: l'essere umano che impara le virtù del vivere bene attraverso gli strumenti dell'arte dello spettacolo dal vivo, al di fuori degli ambienti dello spettacolo.
2. La seconda strada vede fondersi l'attore e il danzatore, categorie già ampiamente in ri-definizione nel teatro-danza che, perlomeno in Italia, ufficialmente ancora stenta ad esistere: ricordiamo le molte apparizioni di pregio in compagnie storiche come la Valdoca, grazie soprattutto al contributo di Silvia Lodi e di Catia Dalla Muta, e infine di Raffaella Giordano; o nella compagnia Abbondanza-Bertoni, o nel gruppo Impasto di Alessandro Berti e Michela Lucenti, la quale, infine, con un gruppo separato, ha fondato il Balletto Civile. O, ancora, pensiamo al lavoro di Pepe Robledo e di Claudio Gasparotto nella Compagnia di Pippo Delbono, o a quello di Sabino Civillieri, l'attore/animale di *Scimia*, nella compagnia Sud Costa Occidentale. Ma è anche nelle ricerche, spesso di pregio e purtroppo non ancora sufficientemente conosciute, delle nuovissime generazioni teatrali non professioniste che si può appurare la *voglia di danza* nel teatro.

Per sostenere tali ipotesi, concentriamo l'attenzione sui due parametri fondanti dell'essere attore: la scuola (o l'esperienza, la scuola sul campo) e il mercato (il pubblico). Ovvero, da una parte la pedagogia artistica, esperienziale o accademica che sia; dall'altra la produttività artistica, quella offerta e valutata dal pubblico, in relazione alla sua fruibilità.



1. Della prima ipotesi ho già parlato. Qui rilancio valutando in maniera comparata l'ipotizzato *attore comune virtuoso* e l'aspetto formativo delle scuole di teatro che finalmente, per lo meno alcune, offrono l'apertura ideale ai nuovi approcci olistici della medicina *complementare* e della nuova psicologia. La scuola romana di Maria Giovanna Rosati Hansen per esempio, e il suo centro di formazione sull'Art Theatre Consulting (Rosati Hansen 2008). O, con presupposti diversi, possiamo riferirci ai particolari percorsi autogestiti (Marino 2004) o a quelli anti-scuola di alcune delle compagnie più in vista del teatro di ricerca: la Non-scuola del Teatro delle Albe, la Stoa della Societas Raffaello Sanzio e l'Officina Valdoca. O ancora, in questo senso, possiamo pensare ai percorsi interdisciplinari *superiori* per attore proposti da Emilia Romagna Teatro. Mentre i migliori attori già affermati - penso qui agli attori di cinema più che altro - già da tempo sperimentano tale innovativa via integrata, allargata, sperimentale, di approfondimento degli aspetti culturali insieme a quelli organici. Per quanto riguarda il mercato teatrale avviene qualcosa di simile, con la definizione e la formazione del nuovo spettatore: il pubblico non teatrale contemporaneo chiede con insistenza qualità, ricreativa o salutare, psicofisica, che sia nascosta o no nella forma concreta di un evento spettacolare. Questo perché la moltiplicazione dei saperi e la svolta mediatica contemporanea forniscono il necessario per far sì che le persone si informino, acquistino coscienza e potere di critica personale, nel volere una vita migliore, più attiva, o più profonda. E siccome tutto questo dal "vecchio teatro" non sempre viene fornito, lo spettatore se ne va al cinema, o ai concerti, o agli spettacoli di danza.

In tal senso ho già considerato il coinvolgimento onirico permesso dal cinema, mentre della potenza della musica in scena e nei concerti è forse scontato parlare, schierandomi con chi pensa la musica maestra di tutte le arti: principio matematico di gestazione artistica e pura pulsione armonica di coinvolgimento empatico per l'ascoltatore. Invece, del fondo di necessaria disciplina fisica presente negli spettacoli di danza si può parlare in questa sede come di *quel qualcosa* che permette una vibrazione organica superiore, reciproca, con lo spettatore: il sentire e rivivere il movimento del corpo che tutti gli spettatori, più o meno



coscientemente, desiderano e vivono in loro. Questa è la forza della danza, quando la danza è al suo miglior grado, una forza cruda e diretta.

La vocalità dell'attore si staglia oggi su altri piani di ricezione, non più fono-diretti, il più delle volte non carichi di nuda e semplice corporalità, ma coadiuvati dalle protesi tecnologiche che, se da un lato potenziano terribilmente, raffinano delicatamente, approfondiscono i parametri della poetica interpretativa, dall'altra parte facilitano, smorzano e depotenziano l'atto comunicativo organico, nel suo essere evento vibrazionale nello spazio, nel suo essere epifania d'interposizione adronica<sup>23</sup>.

Senza dimenticare, in questa visione, lo sviluppo della pratica teatrale come luogo privilegiato di un auspicato miglioramento esistenziale per tutti, oltre che laboratorio di miglioramento o di rinascita psicofisica, e di integrazione sociale, delle cosiddette diversità.

2. *Un'idea per un nuovo teatro-danza.* Fino ad ora, contestualizzando gli studi teatrali nella contemporaneità sociale e umana, ho parlato dell'illusione di un mondo lontano o, nel guardare da un altro punto di vista, ho rivalutato alcuni desideri costruttivi di una parte della società che non aspetta altro che rinnovarsi, magari fra pochi anni, per liberare, sormontare, servirsi, vitalizzare la *noosfera*. La visionarietà è dichiarata, evidente, eppure la voglia di crescita esistenziale è insita nel muoversi della materia organica, una biologia su cui cercherò di richiamare l'attenzione. In questo ultimo paragrafo interseco altre fibre della maglia che conforma la vita con l'arte dello spettacolo: vorrei qui creare lo spunto per una particolare teoria d'integrazione che pone il teatro-danza a fondamento del campo teatrale, come rivolgimento organico. La necessità che proietta il teatro-danza nel nuovo, e che ne è al contempo fondamento, è il movimento. Movimento ideale: commistione di generi artistici e movimento intrinseco dell'azione degli attuanti. Il teatro-danza può essere il correlativo liberato di un bisogno fondamentale, spesso celato, dell'essere umano, connaturato nel corpo internamente sempre in movimento: il bisogno di muoversi.

<sup>23</sup> Il discosto qui accennato è un fulmine non indifferente, che richiede uno studio dettagliato e una definizione non semplice, per cui è necessaria una ricerca specifica ed un elaborato scientifico autonomo. In quanto la ricerca coinvolgerebbe il campo aperto della fisica quantistica, la quale può permettere, e sono convinto che permetterà in futuro, la spiegazione di molti assunti che fino ad ora, negli studi teatrali, non hanno potuto trovare chiara formulazione. Penso ai concetti di *energia, presenza, empatia, sintonia, talento*.



Bisogno snaturato dalla società moderna, bisogno di muoversi fisicamente e bisogno di cambiare spesso d'ambito: musica, recitazione, ballo, canto, poesia. Teatro-danza pensato quindi come libero movimento esterno ed interno, teorico ed agito. Ciò significa rivendicare il movimento della vita a servizio dello spettacolo, in un movimento naturale, ambivalente, fatto di pulsioni ritmate, scandito da diastole e sistole continue, da metamorfosi metaboliche e mentali, plasmato da ordine e apparente confusione. L'idea in sé è semplice, la sua realizzazione al contrario necessita di un impegno artistico di ordine superiore: tempo, attenzione, allenamento. Un impegno indefesso, al limite dell'utopia, per servire una specie di nuovo *Teatro della Crudeltà* (Artaud è precursore, genio d'intenti), realizzato da ogni singolo elemento del gruppo di lavoro: sulla scena però, e non solo come impostazione registica.

Per gli attuanti dello spettacolo si tratta di fondere insieme il virtuosismo d'attore, quello illustrato in precedenza, e il virtuosismo del danzatore liberato dai codici canonici del passato: l'*abilità furente* del movimento naturale che troviamo nella danza contemporanea di origine fiamminga (Alen Platel, Win Vandekeybus / Iñaki Azpillaga, Jan Fabre, ecc.) o, in altra forma, negli spettacoli del Cirque du Soleil. Ma anche, con una tradizione totalmente diversa, negli spettacoli dei Monaci Shaolin.

Per avvicinarsi concretamente alla realizzazione di tale visione, non si può che partire dal principio, dalla filosofia e dalla pedagogia: pensare, teorizzare e accompagnare alla crescita personale gli aspiranti attori, prima di tutto. Dunque, oltre che portare grandi esempi di teatro-danza in Italia, bisognerebbe fondare un percorso di studio e di avvicinamento alla creatività integrata, per creare una nuova disciplina d'insieme: preparazione del corpo e, congiuntamente, studio della voce e della prosodia, dell'arte dell'eloquio, per dar forma ad una tecnica psicofisica che permetta di scavalcare il terribile impasse, che sempre sfiora il ridicolo, quando cerchiamo di accostare la voce parlata e il movimento coreografico del corpo. Questa è una visione - scritta e intuibile - non estendibile alla sua reale possibilità di esistere se non nella sua realizzazione effettiva; di conseguenza non sufficientemente argomentabile almeno finché non ci saranno esempi concreti di scena. Inoltre si tratta di



un'impresa non realizzabile se non attraverso un lungo percorso di avvicinamento alla pratica, tramite l'instaurarsi e l'incarnarsi di una nuova filosofia d'integrazione. Servirebbe creare una nuova cultura teorico-artistica che contempra la liberazione del movimento del corpo nell'atto vocale, e viceversa; soprattutto servirebbe l'azione demiurgica di formatori preparati, completi e creativi. Allora, ancora prima, servirebbe formarli, cosicché le prossime generazioni di aspiranti performer abbiano la possibilità di studiare fin da subito al di là delle categorie artistiche conosciute. A questo, alla preparazione dei soggetti vivi dello spettacolo, si dovrebbe aggiungere poi una strada (finanziaria) che dia la possibilità di realizzare produzioni artistiche in cui, realmente, vengano fuse tecnica psicofisica e tecnologia, poesia e innovazione, per sostenere nuove idee registiche.

Sommare due alte qualità performative, nel concreto dei corpi degli attanti, e poi sommarne un'altra registica, per fondare qualcosa di efficace e produrre un evento forte di spettacolo, nel connaturare la vibrazione eloquente con il sommovimento empatico del muoversi dei corpi nella danza. Creare oltre il conosciuto, ma solo a raggiungimento delle abilità necessarie. Senza sfide all'impossibile, senza chissà quale ambizione: *to play*.

Arte d'integrazione, un'arte semplice, in fondo, anche umile. Nel puntare a far "vibrare" il pubblico in teatro come a un concerto rock, come nello sport, magari estremo, quando è al miglior grado.

Esiste, come rappresentazione mentale, o cinematografica, la possibilità di fondere insieme voce e corpo, parola e movimento, significato e pulsione, ma è un fare estremamente difficile per l'arte teatrale: il fiato si spezza, il corpo non regge, la voce si sfascia, o la mente si perde. Purtroppo i tempi attuali delle produzioni professionali di spettacolo non permettono l'elaborazione di un simile costrutto poetico, per non parlare delle condizioni precarie in cui lavorano gli aspiranti professionisti o i gruppi giovani di teatro che, loro malgrado, si pongono all'inseguimento di un mercato pressoché inesistente, impossibilitati, invischiati o bloccati nel lavoro di ricerca, senza poterne fare prima tavolo autoptico di formazione. Per scelta o per cultura, o, purtroppo, per mancanza di sussistenza. Eppure la possibilità ideale esiste. Dunque la danza, espressione massima di attività del corpo umano, e la recitazione, espressione massima di significato artistico contestuale, sono o dovrebbero essere in simbiosi nella nuova forma di teatro-danza, così da emancipare,



costruire o raffinare l'espressività umana. Per concepire che, in un unico tempo artistico, ci muoviamo quando parliamo, cantiamo danzando le parole, danziamo muovendo il corpo. Per creare un significato superiore, e vivere di più. Il movimento sta nel linguaggio, nel suo essere e nel suo dirsi, e fonda ciò che è danza, attraverso il corpo. Il movimento, dicevo in apertura di questo scritto, come scontata riscoperta di noi stessi e dell'attore.

Si tratta, in definitiva, di tracciare il profilo del nuovo attore: un attore emancipato, colto, agile, espressivo *nella complessità del suo essere*, noncurante del maligno chiacchiericcio sociale, perché troppo impegnato, incantato, nella danza. Un attore che danza la vita, le lettere, i sentimenti, gli organi, i suoni, la musica e la musica della cultura. Sogno, baratro d'incoscienza, o mai fondato esicasmò.



### Bibliografia

ACCA, FABIO

2005 *L'attore e il suo dopo*, in «Culture Teatrali», Seminario sull'attore, n° 13, autunno, pp. 29-35.

ALEXANDER, FREDERICK MATTHIAS

1923 *Constructive Conscious Control of the Individual*, STAT Books, London (Tr. it. P. Olivieri, *Il Controllo Cosciente e Costruttivo di Se Stessi*, Astrolabio, Roma, 1994).

AMARA, L. — CACCIAGRANO, A. — DEL PIA, L. — DI MATTEO, P. — MARAVIĆ, T.

2011 *Overground. Visioni della scena performativa italiana*, Boiler Corporation, Milano.

ARTAUD, ANTONINE

1974 *Œuvres complete*, voll. III, V, VIII e X, Editions Gallimard (Tr. it. Enrico Badellino, lettere tratte da *Vivere è superare se stessi. Lettere a Jean-Louis Barrault 1935 – 1945*, Archinto, Milano, 2000).

ATTISANI, ANTONIO

2003 *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma.

AZZARONI, GIOVANNI

1999 *Teatro in Asia (1), Malaysia, Indonesia, Filippine, Giappone*, CLUEB, Bologna.

2000 *Teatro in Asia (2), Myanmar, Thailandia, Laos, Kampuchea, Viêt Nam*, CLUEB, Bologna.

2003 *Teatro in Asia (3), Tibet, Cina, Mongolia, Corea*, CLUEB, Bologna.

2006 *Teatro in Asia (4), Nepal, Bhutan, India, Sri Lanka*, CLUEB, Bologna

AZZARONI, GIOVANNI — CASARI, MATTEO

201 *Asia. Il teatro che danza*, Le Lettere, Firenze.

BENJAMIN, WALTER

1997 *Sul concetto di storia*, (Tr. it. Gianfranco Bonola, Michele Ranchetti), Einaudi, Milano.

BORTOLETTI, FRANCESCA

2005 *L'attore post-novecentesco come segno di contraddizione*, in «Culture Teatrali», n. 13, autunno, pp. 42 – 50.

CACCIAGRANO, ADELE

2005 *Frammenti d'attore*, in «Culture Teatrali», Seminario sull'attore, n° 13, autunno, pp. 50-57.

CASINI ROPA, EUGENIA (a cura di)

1990 *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino.



CECHOV, MICHAÏL

1991 *On the technique of acting*, curated by Mala Powers (Tr. it. di Roberto Cruciani, *La tecnica dell'attore. Come lavorare sul personaggio*, a cura di Clelia Falletti e Roberto Cruciani, Dino Audino Editore, Roma, 2001 – 2006).

COLIMBERTI, ANTONELLO

2005 *Marcel Jousse: un'estetica fisiologica*, Ed. Sc. Italiane, Napoli.

CRUCIANI, FABRIZIO

1995 *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Editori & Associati, Roma.

DE BERARDINIS, LEO

1995 *Teatro e sperimentazione*. In «Culture Teatrali», n° 2-3, primavera-autunno, pp. 56–59.

DEGLER, JUNUSZ — ZIOLKOWSKI, GRZEGORZ

2005 *Essere un uomo totale: autori polacchi su Grotowski: l'ultimo decennio*, Titivillus Edizioni, Corazzano (PI).

DE MARINIS, MARCO

1987 *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano.

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

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

DE MARINIS, MARCO (a cura di)

1999 «Culture Teatrali», n. 1.

2000 *Scritti d'intervento*, in «Culture Teatrali», n. 2/3.

2001 *Arti della scena, arti della vita*, in «Culture Teatrali», n° 5, autunno.

2005 *“Della poesia nel teatro il tremito”*. Per Giuliano Scabia, in «Culture Teatrali», n° 12, primavera.

2005 *Seminario sull'attore*, in «Culture Teatrali», n° 13, autunno.

FELDENKRAIS, MOSHE

1991 *Il Metodo Feldenkrais. Conoscere se stessi attraverso il movimento*. Ed. Red, Como.

GERMANÀ, GAIA

2012 *In ascolto. Verso un Atlante del bianco. Nuovi danzatori*, in «Danza e Ricerca», anno IV, n° 1, dicembre.

GIACCHÉ, PIERGIORGIO

1999 *Il Teatro come 'attore' del terzo sistema*, in "In Compagnia. Materiali per la costruzione di un quadro di riferimento per lo sviluppo dell'occupazione degli operatori e degli artisti teatrali: il teatro come strumento di crescita sociale", Stampa TEM, Modena.



GOBBI, LAURA — ZANETTI, FEDERICA (a cura di)

2011 *Teatri "re-esistenti". Confronti su teatro e cittadinanze*, Titivillus Edizioni, Corazzano (PI).

GORDON CRAIG, EDWARD

1971 *Il mio teatro: l'arte del teatro; Per un nuovo teatro; Scena*, introduzione e cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano.

GUCCINI, GERARDO

2001 *Verso un teatro degli esseri*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1.

2006 *...della stessa materia della vita...*, in *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e Gaetano Ventriglia*, Titivillus Edizioni, Corazzano (PI).

KURTZ, RON — PRESTERA, HECTOR,

1976 *The body reveals* (Tr. it. Marina Bianchi, *Il corpo rivela, guida illustrata alla psicologia del corpo*, Sugarco Edizioni, Milano, 1978).

LABAN, RUDLF

1950 *L'arte del movimento*, Edizioni EpheMeria, Macerata, 1999.

LONGHI, CLAUDIO

2001 *Tra moderno e postmoderno. La drammaturgia del Novecento*, Pacini, Pisa.

LOWEN, ALEXANDER

1994 *Joy: the Surrender to the Body*, MacMillan, New York (Tr. it. Luciana Baldacchini, *Arrendersi al corpo, il processo dell'analisi bioenergetica*, Astrolabio Ed., Roma, 1994).

MANGHI, LUCIA

2003 *Piuma di Piombo. Il teatro di Danio Manfredini*, Il Principe Costante, 2003.

MANGO, LORENZO

2003 *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.

MARAVIĆ, TIHANA

2009 *L'esichia dell'attore. Grotowski e l'esicasmò*, in «Culture Teatrali», *Intorno a Grotowski*, n° 9, autunno, pp. 37–62.

MARINO, MASSIMO

2004 *Asini per scelta. La formazione teatrale fuori dalle scuole*, in «Histrio», n. 4.

MAYMONE SINISCALCHI, MARINA (a cura di)

1980 *Il trionfo della marionetta: testi e materiali inediti di Edward Gordon Craig*, Officina, Roma.



MELDOLESI, CLAUDIO

2008 *Fondamenti del teatro italiano, La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma.

MELDOLESI, CLAUDIO (a cura di)

2010 *La terza vita di Leo*, Titivillus Edizioni, Corazzano (PI).

MOLINARI, CESARE

1992 *L'attore e la recitazione*, Laterza, Roma-Bari.

PITTOZZI, ENRICO

2005 *La "figura" oltre l'attore. Verso una estetica digitale*, in «Culture Teatrali», n. 13, autunno, pp. 78–88.

RANDI, ELENA (a cura di)

1993 *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Roma, Bulzoni.

ROMANIELLO, ALFONSO

2011 *Ritorno al futuro: memorie, orizzonti e riflessioni dell'antropologia. Intervista a Ugo Fabietti*, in «Teatro e Antropologia», n° 2.

ROSATI HANSEN, MARIA GIOVANNA

2008 *L'arte dell'attore e art theatre counseling*, EdUP Edizioni, Roma.

RUFFINI, FRANCO

2009 *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato di invenzione*, Laterza, Roma.

RUGGERI, VEZIO

2002 *L'identità in psicologia e teatro. Analisi psicofisiologica della struttura dell'io*, Edizioni Scientifiche Ma.Gi., Roma.

STANISLAWSKIJ, KOSTANTIN SERGEEVIČ

1991 *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Roma-Bari.

TAVIANI, FERDINANDO

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

TOMATIS, ALFRED

1995 *Écouter l'univers*, Éditions Robert Laffont, S.A., Paris (Tr. it. L. Merletti, *Ascoltare l'Universo*, Baldini&Castoldi, Milano, 1998).

VALENTI, CRISTINA

2003 *Dall'animazione ai teatri delle disabilità*, in «Art'ò», n. 14, pp. 40-47.



### Abstract – IT

Il teatro è in subbuglio perché il mondo tutto è in subbuglio. Ciclicità probabilmente, nel presente difficile. Crisi. Storiografia, società, umanità, nuove forme di teatro, scontro/incontro di etnologie, scienza nuova in fermento (biologia, fisica, chimica, tecnologia, astronomia), nuovi orizzonti di conoscenza, attori che si cercano, contaminazioni artistiche di genere, pedagogie da rifare. Caos. Tradizioni sconvolte e nuove necessità. Economia allo spasmo. Eppure esiste una strada positiva, attuabile nella sfera del privato, del personale. La salute, intesa come scopo di esistenza; la poesia, in connessione con il mistero ontologico; l'arte, specchio e riflesso della vita, potrebbero essere i capisaldi di una nuova integrazione, psicofisica, volta alla riscoperta del *naturale*, del benessere umano. Si cerca qui di proporre delle strade che vadano in questa direzione. Ipotesi di vita, per il teatro, per l'attore. Per l'essere umano nel nuovo millennio. Ipotesi su come possano fondersi le conoscenze più avanzate sulla salute organica dell'essere umano, recuperando la sapienza antica a volte incomprensibilmente dimenticata; la parte più aulica, nel senso di elevata, raffinata e funzionale dell'arte dello spettacolo.

### Abstract – EN

Theatre is in a turmoil, because the whole world is in a turmoil. Cyclical pattern, perhaps, in a difficult present time. Crisis. Historiography, society, humankind, new ways of making theatre, ethnological encounter and clashing, new science in a state of ferment (biology, physics, chemistry, technology, astronomy), new horizons of knowledge, actors in search of each other, artistic gender contamination, science of education to be built anew. Chaos. Upset tradition and new needs. Suffering economy. Nevertheless, a positive way does exist and it's workable in your own personal environment. Health meant as a goal of existence, poetry connected with ontological mystery and art as a mirror and reflection of life could actually be the foundation of a new psychophysical integration oriented to the rediscovery of the *natural* way and of human wellbeing. Here we attempt to suggest paths that lead in this direction. Hypotheses for life, for the theatre, for the actor and for the human being in the new millennium. Hypotheses on how all forms of cutting edge knowledge on organic human health can be combined, while recovering ancient knowledge, sometimes inexplicably lost; the most sacred (meaning the most elevated, refined - and useful) part of the theatrical art.

## MARCO GALIGNANO

Responsabile del Progetto d'Ateneo *La Voce del Corpo* (2008 – 2012), Alma Mater Studiorum, Università di Bologna. Autore, regista, attore e pedagogo. Dottore di ricerca con una specializzazione sui diversificati aspetti della vocalità in funzione terapeutica, civile o artistica. Laureato con una tesi sul metodo di medicina fisiatrice complementare di Ida Rolf *Integrazione Strutturale del corpo*. Membro del comitato di redazione della rivista "Culture Teatrali". Ha insegnato recitazione, arte scenica, teatro-danza, eloquenza e potenziamento vocale in diverse realtà accademiche e Istituti di ricerca. Relatore in alcuni convegni (Ausl Ravenna, 2003, Accademia della Crusca – ASLI, 2006). Autore di *Arte, Pedagogia e Scienza della Voce* (di prossima pubblicazione), introduzione di Franco Fussi, Omega Edizioni, 2012.



ARTICOLO

## La *granitula* de la *Santa* du Niolu

di Davia Benedetti

«Le symbolisme ne peut être ni neutre, ni totalement adéquat, d'abord parce qu'il ne peut pas prendre ses signes n'importe où, ni n'importe quels signes» (Castoriadis 1975: 180).

Les danses<sup>1</sup> s'articulent sur la cognition du monde de ceux qui la pratiquent. A partir du 17<sup>e</sup> siècle en Europe, le pouvoir religieux rejoint au 18<sup>e</sup> par le pouvoir intellectuel puis celui politique – en France notamment –, veut imposer la pratique d'une vision dualiste et déterritorialisée de l'être humain, possesseur d'un corps individuant, l'isolant de son environnement. L'actualisation progressive de cette cognition influe sur les pratiques. Dans la société corse, peu à peu le corps ne danse plus sa sociabilité: seules des danses populaires traversières y sont adoptées<sup>2</sup>; les danses hautes sont boudées; les danses

<sup>1</sup> Les danses sont appréhendées dans cet article à partir de la définition de la danse établie par Judith Lynne Hanna dans *Anthropologie de la danse*, ouvrage collectif codirigé par Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore. La pratique dansée est conçue «comme un comportement humain constitué – depuis la perspective du danseur – de séquences 1) intentionnelles et 2) consciemment rythmiques» – avec ou sans musique, selon la musicalité du danseur – produite pour un spectateur perceptible ou non par les sens et «fait appel à la perception visuelle et kinesthésique» (Hanna in Grau – Wierre-Gore 2005: 3) «de mouvements corporels [...]» – incluant des immobilités – «4a) culturellement modélisés» avec des variations de temps, d'espace, d'énergie, avec ou sans agents verbaux, «4b) distincts des activités motrices ordinaires, 4c) le mouvement dansé possédant une valeur «esthétique inhérente». (Le terme d' «esthétique» recouvre ici des notions de justesse et de compétence qui guident les actions du danseur et sont garanties par le groupe culturel auquel il appartient). Pour pouvoir être qualifié de «danse», un comportement humain doit remplir les quatre critères mentionnés ci-dessus. Chacun d'eux est nécessaire et leur ensemble suffit à définir une conduite de danse, mais l'importance accordée à leur signification respective peut varier en fonction du contexte socioculturel» (Hanna in Grau – Wierre-Gore, 2005 : 117. Citant D. Williams, thèse de doctorat: 3).

<sup>2</sup> Sont pratiquées au 19<sup>e</sup> siècle, des danses traversières conviviales – valse, mazurka, *scottish*, quadrille, *aghjalesa*, *zilimbrina*, *manfarina*, *giardiniera* – attestées par la mémoire vivante, ainsi que la *marsigliana*, la *tarentella*, le *ballo de la spalla* et le *ballo del ladro*, danses mentionnées par l'écrivain Niccolò Tommaseo en 1841 dans *Canti popolari*. Celles-ci sont dansées à l'occasion de fêtes et soirées mondaines auxquelles fait référence Clémentine Limperani relatant sa vie à Bastia et mentionnant des bals (Savreux 1999: 119, 133, 138). La transmission orale fait état de bals populaires «sur les places publiques» pour lesquels on employait les expressions «*arrizzà un ballu*» (littéralement: lever un bal) ou «*armà un ballu*» (littéralement: armer un bal) (expressions rapportées par l'informateur Petru Casanova en 2007) pour dire organiser un bal. Aussi de nombreux récits sur la Corse et des témoignages de voyageurs font état de la pratique de bals tels les écrits de Ferdinand Gregorovius (1854), ou les *Souvenirs de la Corse, de 1852 à 1867* de Casimir de L'Église de Félix dans la partie *Bals masqués. Episode d'un Bouquet: «heureusement pour lui que l'impresario donne les bals masqués où court Ajaccio. Vous n'y trouvez pas le riche janissaire, la*



rituelles – particulièrement celles funéraires du *caracolu* – interdites par l’Eglise<sup>3</sup> ne sont plus pratiquées hormis les *granitule*<sup>4</sup>. Celles-ci sont des danses de type agraire et/ou funéraire provenant d’un ensemble culturel protohistorique (Mancini 1992: résumé). Quelle sociabilité fonde aujourd’hui la pratique actualisée de ces danses rituelles antechrétiennes qui ont perduré par delà les contraintes macrosociales du pouvoir ?

Les *granitule* sont caractérisées par leur chorégraphie spiralée. Leur nom est aussi en langue corse celui d’un coquillage à volutes trouvé sur les bords de mer; sa coquille hélicoïdale a pu servir de point de départ naturel à l’élaboration symbolique de la figure dansée (Mancini 1992: 43). Plus que par des variantes du mouvement en spirale, ces danses se diversifient par les modalités de leur présentation. Les *granitule* sont incluses aujourd’hui en Corse dans des célébrations rituelles chrétiennes du Jeudi Saint et Vendredi Saint, de la Nativité de la Vierge.

Ce texte étudie la sociabilité au fondement de la *granitula*<sup>5</sup> exécutée annuellement à la fête de la *Santa* le 8 septembre à Casamaccioli dans le Niolu<sup>6</sup>. Contrairement à l’ensemble des *granitule* pascales elle est diurne et dansée le visage nu.

### *La granitula dans son contexte*

La fête de la *Santa di u Niolu* (Sainte du Niolu), communément appelée de façon elliptique la *Santa*, se déroule sur trois jours à Casamaccioli. Elle est présentée surtout comme un pèlerinage en l’honneur de la nativité de la Vierge, commémorée le 8 septembre. Elle a la

---

*marquise à panier, le brillant mousquetaire*». Consulté le 10 mai 2012 de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35039t/f2.image.r=souvenirs+de+la+corse+de+1852+%C3%A0+1867.langFR>.

<sup>3</sup> La danse funéraire *caracolu* est «ancrée dans la logique gentilice (anti-individuelle) et anti-absolue (limitée à l’idéologie clanique) et visant à rendre éternelle la continuité familiale» (Mancini 1992: 51-52). Elle situe le rapport avec l’au-delà dans la sphère privée, la chorégraphie étant réalisée par les parents du mort. «Les pleureuses chargées du *caracolu* sont des femmes dépourvues de toute investiture par une Eglise qui condamne au contraire la pratique. Leur autorité dépend des normes coutumières qui font des femmes les dépositaires et les gardiennes des deuils familiaux en tant que titulaires du pouvoir de production du lignage» (Mancini 1992: 50-51). Le *caracolu* lance un double défi l’un au pouvoir temporel de l’Eglise, l’autre à la croyance que celle-ci véhicule.

<sup>4</sup> Il faut attendre les années 1980 pour qu’avec la naissance du courant de danse contemporaine, la motricité dansée jusqu’alors contenue explose en Corse.

<sup>5</sup> *Granitula* est le singulier de *granitule*.

<sup>6</sup> Cette analyse est consécutive à une observation participante menée les 8 septembre 2005, 2007, 2008, 2009, 2010.



préférence populaire<sup>7</sup> sur les cérémonies mariales, célébrées en Corse le même jour, à Pancheraccia, à l'ouest d'Aleria sur la côte Est et à Lavasina, en bord de mer à 7 km au nord de Bastia – villages pourtant plus aisément accessibles que ceux du Niolu –. La *Santa* est un pèlerinage fondé sur le récit légendaire suivant: au 15<sup>e</sup> siècle, le port maritime qui desservait le Niolu était celui de Galeria, sur la côte ouest de la Corse à l'embouchure du fleuve du Fango, le long duquel les bergers descendaient pour arriver en plaine. Sur leur parcours se trouvait le couvent de la Selva, fondé en 1230 par un adepte de saint François d'Assise, le bienheureux François dei Maleficii, d'après la transmission orale relayée entre autres par des confrères, les organisateurs de la foire et les villageois. Or, au cours du 15<sup>e</sup> siècle, alors que près de Galeria, un navire se trouvait en perdition au cœur d'une tempête, son capitaine pria l'étoile des marins. Aussitôt une étoile très brillante lui apparut dans la direction du couvent de la Selva et peu après, la tempête se calma et le navire fut sauvé. En témoignage de sa reconnaissance, le capitaine offrit au couvent une statue de la Vierge Marie. Dès ce jour le couvent fut connu sous le nom de *Santa Maria di a stella* (Sainte Marie de l'étoile). «La Madone» du couvent devint le centre d'un pèlerinage de toute la population des alentours. Mais par la suite les pirates ravagèrent la région et détruisirent le couvent (Franzini 2005: 632, 667). Les moines, avant de fuir, chargèrent la statue de la Vierge sur une mule qu'ils firent déguerpir en direction du Niolu, région montagneuse et fermée, inaccessible aux assaillants venus de la mer. La mule s'y arrêta dans le village de Casamaccioli où depuis au moins le 17<sup>e</sup> siècle, une statue dite de la *Santa*<sup>8</sup> fait l'objet d'une vénération et d'un pèlerinage. Celle vénérée aujourd'hui est celle d'une Vierge montrant la voie de la main droite; elle mesure un mètre douze de hauteur et tient l'enfant Jésus de son bras gauche<sup>9</sup>. Elle représente une jeune mère vêtue d'une robe pourpre (couleur, signe chrétien de divinité et royauté) recouverte en partie d'une étoffe drapée bleue outremer (couleur, signe chrétien de création) et parsemée d'étoiles or «en mémoire de l'étoile

<sup>7</sup> Cet engouement populaire peut s'expliquer par son couplage à une foire et par le fait qu'il s'agit d'une fête «*pièvane*» selon un ancien découpage territorial en pièves (du latin *plebs*: peuple) autour d'une église, maintenu jusque sous la monarchie française.

<sup>8</sup> *Santa* est l'adjectif substantivé, tiré de l'expression *a Santa Vergine* (la Sainte Vierge).

<sup>9</sup> Au 12<sup>e</sup> siècle les Vierges représentées en statue tenaient encore l'enfant Jésus en majesté sur les genoux, comme sur le trône de la sagesse. La représentation matérielle d'un bras porteur indique une date postérieure au 12<sup>e</sup> siècle et la statue actuelle concorde avec l'imagerie du 15<sup>e</sup> siècle (voir œuvres du musée national du Moyen Âge, place Paul Painlevé à Paris).



apparue au marin» disent certains confrères et un prospectus vendu à la foire, par delà la symbolique syriaque de virginité. Une longue cape en tissu, blanche à franges or ou de couleur dorée, habille la statue.

Reconnue officiellement depuis 1835 par ordonnance royale, confirmée dans un arrêté préfectoral en 1850, une foire artisanale et commerciale est associée à la cérémonie religieuse de la *Santa* avec vente de produits locaux, activités ludiques, consommation de boissons et nourriture dans des baraques en bois montées pour l'occasion. Les journées de la *Santa* suscitent ainsi une affluence hétérogène<sup>10</sup>. Poètes et «*militants culturels*»<sup>11</sup> de l'identité corse vouent à cette manifestation un attachement certain et en ont fait tout au long du 20<sup>e</sup> siècle un moment d'affirmation identitaire et linguistique. De fait la *Santa* est un temps et lieu de vie sociale, culturelle et festive, exceptionnels en Corse. Sa symbolique dépasse la seule dévotion religieuse et revêt une efficience sociétale large. Nous en cherchons la clé dans l'imaginaire collectif qu'expose la *granitula* exécutée le 8 septembre au matin, à l'issue de la messe catholique, en plein air sur le champ de foire, par diverses confréries insulaires<sup>12</sup>, chacune avec son habit. Cette danse consiste en une marche spiralée et scandée par les confrères l'exécutant, chantant a capella un cantique liturgique, *u cantu di a Madonna* (le chant de la Madone), sur un rythme binaire sans contretemps. Répété chaque année à l'identique ce mouvement collectif est conduit par un confrère de Casamaccioli, le massier qui tient en main un *mazzolu* (maillet) et est dépositaire du savoir-faire chorégraphique<sup>13</sup>. Devant le porteur d'un crucifix il entraîne les confrères, tous laïcs,

<sup>10</sup> Depuis 2000, près de 10 000 personnes participent chaque année, aux journées de la *Santa* sur les trois jours (selon Jean-Félix Acquaviva, organisateur). Une personne peut être comptée trois fois.

<sup>11</sup> Expression tirée des propos de personnes enquêtées.

<sup>12</sup> Confrérie: "Assemblée de frères, une communauté de laïcs [...]. A partir du 13<sup>e</sup> siècle, les confréries se multiplient jusqu'au 15<sup>e</sup> siècle. Influencées dans l'île par l'ordre franciscain, i capucini, elles s'occupent à la fois de secourir spirituellement et matériellement les membres de la communauté, mais aussi de gérer les différents conflits politiques au sein du village. [...] Le fonctionnement des confréries se fait sur quatre axes: la piété, la vie liturgique, la charité, la sociabilité. [...] des fêtes et rituels [...] interdits dans l'île par le concile de Trente 1543/1563 ont été maintenus par la volonté populaire et le pouvoir indépendant qu'exerçaient les confréries" (Bartolini 2004: 518). Depuis les années 1970 les confréries connaissent un large renouveau en Corse (Olivesi 2010).

<sup>13</sup> Jean-Baptiste Castellani membre de la *Cunfraterna di a Santa di u Niolu* (Confrérie de la Sainte du Niolu), depuis soixante ans, "a conduit pour la trentième année consécutive la *granitula* du 8 septembre 2010 à l'âge de 83 ans". Propos recueillis sur le journal *Corse-Matin* du 9 septembre 2010, consulté de <http://www.corsematin.com/article/corse/la-santa-di-u-niolu-porteuse-dun-message-despoir-et-de-paix.138653.html>.



disposés au départ sur un rang à la périphérie du champ, dans une circonvolution spiralée. Portée par quatre d'entre eux, la statue de la *Santa* ferme la marche<sup>14</sup>. Ces protagonistes, environ une centaine, s'enroulent sur au moins trois rangs concentriques dans le sens opposé des aiguilles d'une montre jusqu'à former un groupe compact que le chef de file déroule en direction inverse sur un parcours correspondant avec un décalage à celui de l'enroulement. A l'issue de cette marche rythmée en double spirale alternée, le vicaire général, jusque là spectateur comme l'évêque et les notables parmi les pèlerins, procède en avant de la statue, à une bénédiction apotropaïque contre les risques naturels et pour une prospérité agricole:

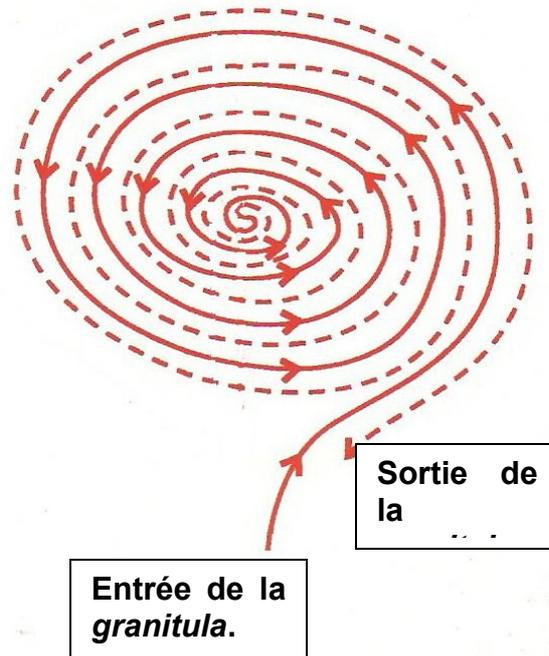
"De la foudre et des tempêtes, délivre-nous seigneur. Des tremblements de terre, délivre nous seigneur. Des calamités, de la faim et de la guerre, délivre-nous seigneur. Bénis et conserve les fruits de la terre. De grâce écoute-nous."

Il l'effectue selon quatre prières alors que sous les directives du massier, la statue de la Vierge est successivement tournée et élevée par ses porteurs vers les quatre points cardinaux. A la fin de la bénédiction, la Vierge est élevée trois fois à bout de bras par ses quatre porteurs toujours sous les directives du massier. Puis les cierges tenus par quelques confrères sont allumés, les chants reprennent et enfin le public après avoir applaudi la cérémonie, se disperse sur le champ de foire ou raccompagne les confrères chantant jusque sur le parvis de l'église ; la statue y reste exposée à la dévotion des *santaghjoli* (pèlerins de la *Santa*) et la mairesse (en 2007) y fait un discours de valorisation de la foire remerciant les participants de "respecter la tradition" et d'être "fidèles comme chaque année à ce rendez-vous incontournable de la fin de l'été [...] moment de rencontre, d'échange et de convivialité». Elle souligne la venue de l'évêque et des élus locaux et profite de leur présence pour leur demander de «faire quelque chose pour que notre communauté puisse revivre". Elle aborde le thème du tourisme durable et de la revalorisation des terres de l'intérieur déserté à cause d'un fort exode rural.

<sup>14</sup> Selon plusieurs informateurs, cette intégration de la statue de la Vierge à la *granitula* ne serait pas traditionnelle mais une modification récente du rituel.

### *Une danse scénique*

#### Schéma de la *granitula*



L'enroulement se fait sur au moins trois rangs (Benedetti 2011: 206)

Dans les conversations courantes, la *granitula* est fréquemment désignée comme une procession et dans les entretiens d'enquête, aucune personne l'exécutant ne s'est présentée comme danseur. Maintes d'entre elles la qualifient cependant de danse:

"[...] pour s'élever [...] comme un derviche tourneur. [...] on danse forcément je dirai on, on bouge dans un espace. [...] une danse c'est une chorégraphie, c'est être en mouvement, et exprimer quelque chose, c'est tout à fait le cas. On est en mouvement et on exprime quelque chose. [...] C'est une chorégraphie"<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Propos de Franque Castellani, prier de la *Cunfraterna di a Santa di u Niolu*.



La *granitula* entre effectivement, sans équivoque, dans le cadre de la définition de la danse de Judith Lynne Hanna<sup>16</sup>. Elle est un «comportement humain constitué – depuis la perspective» des confrères "– de séquences 1) intentionnelles et 2) consciemment rythmiques" (suivant les chants de louanges à la Vierge scandant les pas de la marche) "3) de mouvements corporels [...] en marche spiralée «4a) culturellement modélisées» par la transmission d'un savoir-faire (Hanna in Grau – Wierre-Gore 2005: 117). Celui-ci pourrait, d'après Silvia Mancini (1992), provenir de la danse de *geranos* ou danse de la grue, exécutée dans la Grèce antique<sup>17</sup>. Selon la mythologie elle aurait été "inventée par Dédale et enseignée par lui à Thésée en souvenir de son aventure. Elle mimait le chemin parcouru pour entrer dans le labyrinthe et en sortir" (Mancini 1992: 41). Dans la *granitula* c'est le massier, qui détient la connaissance du parcours et tient l'extrémité du fil d'Ariane<sup>18</sup> permettant à l'ensemble des exécutants de ne pas se perdre dans le labyrinthe et d'en trouver l'issue. Il guide le groupe dans les circonvolutions selon une voie unique, passant d'un espace ouvert à un espace fermé lorsque la figure se resserre et inversement lorsqu'elle se déroule. Chaque confrère a le devoir de maintenir son espace par rapport à tout partenaire, à celui devant et à celui derrière ainsi qu'à celui latéral en sens inverse : le but est de maintenir le mouvement d'une spirale régulière et uniforme et de ne pas la laisser se disloquer; "la réussite de l'opération dépend uniquement de la discipline des suiveurs qui doivent marcher scrupuleusement dans les pas de l'homme de tête" (Ettori *et al.* 1992: 151)<sup>19</sup>. L'énergie marchée, fluide et homogène du groupe garde l'unité cohérente de la forme spiralée. Les mouvements des pas sont ainsi "4b) distincts des activités motrices ordinaires" puisque régis pour chacun par des règles de relation au temps, à l'espace, à l'énergie, pour former une figure chorégraphique spiraliforme. Ce mouvement dansé possède "4c) une valeur esthétique inhérente" approuvée par la communauté spectatrice et attestée par la compétence du massier dépositaire d'un savoir faire transmis (Hanna in

<sup>16</sup> Vu en note 1.

<sup>17</sup> Cfr. 1.: le cratère attique à volutes, à figures noires dit «Vase François», 570-565 av. J.-C., Florence, Museo Archeologico Etrusco: il présente quatorze jeunes gens et jeunes filles se tenant la main et dansant avec Ariane et Thésée. – Cfr. 2.: Zozie Papadopoulou (2004).

<sup>18</sup> Référence métaphorique au mythe de Thésée et du Minotaure avec la spirale comme symbole du labyrinthe.

<sup>19</sup> Rennie Pecqueux-Barboni, *Le calendrier des fêtes*. pp. 148-157, in chap. *Ethnographie*. pp. 59-209, in Pecqueux-Barboni, Rennie, & Ravis-Giordani, Georges (1992).



Grau — Wierre-Gore 2005: 117). En tant que danse, la *granitula* peut, de plus, être qualifiée de scénique. Elle est mise en scène pour un public rassemblé sur le champ de foire autour de la spirale, circonscrivant l'espace scénique chorégraphique; elle est œuvrée pour être donnée à voir en spectacle aux *santaghjoli* et elle nécessite une formation préalable des confrères l'exécutant. Ces derniers majoritairement les mêmes une année sur l'autre assurent sa répétition annuelle. La danse *granitula* relève du champ de l'ethnoscénologie (Jean Michel Pradier, 2001) "l'étude dans le contexte, dans les contextes [...]des pratiques performatives humaines"<sup>20</sup>. Sa mise en scène est une mise en corps.

### *Les figures de la granitula*

Pour traduire leur manière propre d'appréhender et donner du sens au monde, différentes sociétés utilisent la figure du labyrinthe et son adaptation dansée en spirale. Silvia Mancini (Mancini, 1992) les mentionne dans l'aire méditerranéenne antique<sup>21</sup> ainsi que dans l'occident chrétien médiéval<sup>22</sup>. La figure spiralée se retrouve dansée à toute époque, dispersée sur tous les continents<sup>23</sup>. De plus, les danses répandues du serpent, à figure sinusoïde, sont souvent classées dans les danses à figure spiralée du fait de mouvements ondulatoires et alternés avec enroulement et déroulement simulant les mouvements reptiliens du serpent premier. Celui-ci est considéré à l'origine du monde dans les croyances des sociétés adoptant ce type de danse<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Définition extraite des propos de Jean Michel Pradier recueillis par Federica Bertelli (1999). Consultés le 15 avril 2012 de <http://www.lesperipheriques.org/ancien-site/journal/12/fr1226.html>.

<sup>21</sup> En Grèce, en Crète, en Egypte et en Mésopotamie.

<sup>22</sup> Homère décrit, gravée sur le bouclier d'Achille, la danse spiralée de la grue, à la fin du chapitre XVIII de l'Illiade (Homère, [-850\ -750] 2000). Plutarque la présente au chapitre XXI de son œuvre *Thésée* (Plutarque 1567).

<sup>23</sup> Marcel Granet a recensé le Pas de Yu comme danse labyrinthe similaire dans la Chine ancienne (Granet 1926). Au cours des cérémonies d'initiation Walungari dans le Nord-Ouest de l'Australie une ligne d'hommes et une de femmes tournent en sens inverse pour ensuite se rencontrer et s'associer deux à deux (Glowczewski 2004, et Moizo 1991). Les indiens zunis du Nouveau Mexique pratiquent la danse en spirale pour célébrer le solstice d'hiver (Muller 1962: 292). En Sardaigne, à Fonni, lors du carnaval du Mardi Gras, des hommes habillés de peaux de bêtes et grimés en sombre dansent à la poursuite d'un personnage à tête de bouc ou de bélier aux cornes spiralées, qu'ils feignent de tuer. Ils dansent alors autour du cadavre «dans une ronde prenant peu à peu une forme de spirale» (Rogliano 2009).

<sup>24</sup> Les indiens hopis dansent ainsi la danse du serpent et celle de la foudre. Les jeunes-filles vendas d'Afrique du Sud actualisent le mythe de la création en dansant le *Dumba venda* qui mime les mouvements du python (Roumégère-Eberhardt, 1985: 121). De même, les dogons du Mali exécutent tous les soixante ans, lors des fêtes du Sigi, la danse du serpent Yougousserou, le premier ancêtre, selon une longue file sinueuse, spiralée et ondulante. En Orient, lors des cultes à Shiva, la danse du serpent figure l'enroulement du serpent Kundalini autour de la colonne vertébrale du danseur pour symboliser l'énergie



Cette prégnance transculturelle de la spirale comme figure dansée autorise à la considérer comme une figuration dansée archétypique. De plus, "les études sur les civilisations archaïques ont démontré que la spirale pouvait être interprétée comme le symbole du labyrinthe. Ses représentations les plus anciennes remontent au III<sup>e</sup> millénaire et proviennent de la Mésopotamie" (Mancini 1992: 37)<sup>25</sup>. L'analyse ci-dessous des données d'enquête et particulièrement des entretiens avec les protagonistes de la *granitula* de la *Santa*, intègre la dimension transculturelle archétypique de la spirale et du labyrinthe et s'appuie sur leurs interprétations symboliques en méditerranée.

Dans une perspective cognitive des travaux de G. Lakoff et M. Johnson (1986), les figures diffusées par la danse sont considérées dans cette étude comme les métaphores conceptuelles des constructions sociétales: la pensée fonctionne de façon métaphorique; les métaphores élaborent la conception du monde et permettent de le structurer; elles sont une mise en relation identificatrice entre un ou des domaine(s) conceptuel(s) source et un domaine conceptuel cible.

La figure labyrinthique en spirale serait le signifiant des passages initiatiques, de la renaissance succédant à la mort (Moreau 1992). Elle présente une symétrie rattachée à un centre commun qui serait le pivot du retournement, du changement social. Ce centre signifierait d'après les confrères interviewés "le un, "la source du juste", le point de réintégration dans l'origine sacrale, naturelle, sociale, le point d'anéantissement de l'humain. Le cortège l'approche au plus près et l'évite en effectuant le retour avec un léger décalage par rapport à l'aller, créant un écart entre les deux cordons symétriques de danseurs. Cet intervalle serait la zone de l'incertain, de l'égarement, de la perte, l'espace à éviter. Le mouvement de la *granitula* qui annuellement à l'équinoxe d'automne laisse le repère de son empreinte mnésique au pied des estives délaissées, serait ainsi un mode de communication de l'extérieur vers l'intérieur et vice versa, entre le profane et le sacré, entre le multiple et le un, le cosmique et le terrien, avec la certitude que l'axe de gravitation de la spirale donne toujours une issue au mouvement interne. Si chaque danseur respecte

---

vitale.

<sup>25</sup> Un tracé de labyrinthe a été découvert dans une tombe sibérienne datant du paléolithique: sept circonvolutions et quatre doubles spirales gravées sur un morceau d'ivoire de mammoth (Attali 1996: 38).



l’empreinte de celui qui le devance, si comme le "fil d’Ariane" le cordon spiralé n’est pas coupé, alors le cortège est assuré de sa sortie du labyrinthe. "Si elle (la *granitula*) se déroule mal" dit le président-prieur de la confrérie de Casamaccioli "alors on craint pour la communauté et ça s’est produit" dit-il "lors des deux guerres mondiales". Si la *granitula* ne reproduit pas la spirale à l’aller et au retour en respectant leur décalage, si des confrères ne suivent pas leur ligne et interfèrent sur celle des autres, alors c’est l’errance dans le malheur, le mal, la misère.

La figure de l’origine serait dans le pôle de la spirale, point de pivotement de la courbe. Elle se repère aussi dans la vénération de la statue de la *Santa* sous la bienveillance de laquelle se déroule la danse. Comme dans les *granitule* effectuées lors de la semaine sainte en Corse, le confrère suivant le massier porte un crucifix signifiant la résurrection via la souffrance et la mort. L’intégration d’une Vierge à l’enfant en fin du cortège<sup>26</sup> de la *granitula* rituelle de la *Santa* traduit la prégnance de l’imaginaire de l’origine. Le choix de le symboliser par la représentation de la maternité pourrait signifier un désir de matrice, de renaissance familiale et associative, de refondation du groupe, attesté par les discours des confrères où reviennent les mots *rinnovu* (renouveau), *riacquistu* (réacquisition) comme sur les affiches et programmes des journées de la *Santa*. L’affiche réalisée en 1974 par Tony Casalonga mentionne déjà: *a santa ferma a santa*<sup>27</sup> / *a fiera si rinnova* (la *santa* reste la *santa* / la foire se renouvelle) (Ravis Giordani 2001: 339, fig. 82). Si la maternité et la naissance traduisent la recherche d’une origine naturelle, alors le lieu de mise en scène de la *granitula*, champêtre et lové au creux des montagnes, ancienne aire de battage du blé, ne contredit pas mais renforce ce désir matriciel. Casamaccioli fait partie du Parc naturel de la Corse et se situe au cœur de la vallée du Niolu entourée de hauts sommets, de lacs de montagne et de *pozzi*, pelouses vertes morcelées de trous d’eau, estives privilégiées pour le bétail. Il n’est pas aisé de dissocier cette nature et l’activité pastorale. Par delà l’indéniable désertification de cette région, les quelques bergers qui y exercent leur activité aujourd’hui sont, comme ceux d’hier, intégrés à leur espace. La nature renvoie ainsi à la

<sup>26</sup> Certaines années elle aurait été portée en tête du cortège (dire de personnes tenant un stand et une buvette à la foire).

<sup>27</sup> Sur l’affiche *Santa* est contrairement à l’usage écrit sans majuscule.

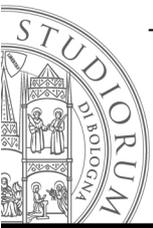


mémoire de la transhumance et de la vie agro-sylvo-pastorale d'hier, réunissant comme actuellement à la *Santa* ceux de la montagne et de la plaine, ceux du Niolu et ceux de l'extérieur, les notables et le peuple. La même *granitula* affirmait en ce même endroit le corps social. A l'instar de celui actuel qui vit les rapports sociaux générés par l'exode rural et la postmodernité (Lyotard 2009 [1979]) celui d'il y a quelques dizaines d'années vivait ceux produits par la transhumance et la modernité<sup>28</sup>.

La figure du même est inhérente à la spirale et s'impose dans la *granitula* à chaque instant et dans sa durée: même est le confrère marchant dans le même sens; double, bien que différent est le confrère latéral que soi même va devenir. Cette figure du même supporte cependant une dynamique des contraires. Pendant la circonvolution le confrère devant, le double, le même qui chemine dans le même sens et trace la voie s'oppose au même latéral qui chemine en sens inverse. Ainsi, soi même maintenant à l'aller s'oppose à soi même plus tard au retour, comme, inversement, soi même au retour s'oppose à soi même avant à l'aller. Juste après la *granitula* le confrère se détachant de la figure chorégraphique spiralée se pose en contraste à celui-la même qu'il était avant de l'entreprendre mais aussi à celui qu'il sera devenu avant de reproduire la même pratique dansée, l'an prochain. De manière corollaire, avant d'entreprendre la marche spiralée tout confrère a en vis en vis son double différent et pourtant lui-même, au sortir de la *granitula* de l'an passé et de celle dans laquelle il s'engage.

Seule une conception spiralée du temps, synthétisant le temps cyclique et le temps linéaire historique, permet d'assumer concrètement cette omniprésence du double et du même-différent, et leur dynamique. Elle donne un sens au changement. La figure du même construit la chorégraphie et s'impose tout le long de son exécution. Elle manifeste la cohérence sociale par delà la désertification du Niolu, l'exode rural, la dispersion de la communauté et les bouleversements technologiques faisant délaisser les savoir-faire traditionnels. Les deux mouvements fluides et continus de sens contraires d'enroulement et déroulement de la spirale créent une dynamique engendrant la réunion des opposés. Celle-ci est concrètement représentée par l'espace autour duquel le massier fait pivoter la file des

<sup>28</sup> A la *Santa* lors de la descente des estives, se réunissaient les moutonniers et les chevriers transhumant les uns et les autres dans des zones et régions de plaine aux pâturages adaptés à leur bétail. Les bergers rencontraient dans la convivialité les agriculteurs auxquels ils se heurtaient pour les parcours du bétail. Les loueurs de terres négociaient avec les propriétaires (Ravis Giordani 1988: 333-340).



confrères engagés dans la *granitula*. Ce centre signifierait l'incorporation de la naissance et de la mort, de la vie et de la finitude. Il serait aussi symbolique de l'unification dans le corps social des contraires et des différences par delà les clivages sociaux. A la *Santa* des *citadini*<sup>29</sup> (citadins) retrouvent des *paisani* (ruraux) restés au village à ménager le lieu originel dont ils se sont éloignés et sont souvent nostalgiques. Ces ruraux sont aussi des *muntagnoli* (montagnards de haute et moyenne altitude) qui côtoient les *piaghjinchi* (non montagnards) ruraux ou non qui rêvent et parlent de la revitalisation du Niolu et de l'intérieur montagneux de la Corse. Alors que les activités intellectuelles et manuelles sont opposées dans la société corse, les *paisani* (paysans) villageois traités souvent de *manuali* (manuels) sont sources et références pour les culturels corses qualifiés d'*intellettuali* (intellectuels). La logique du lien qui se déploie tout au long de la *granitula* traduit celle des journées de la *Santa* qui réunit en un lieu concret de référence identitaire une population représentative de la communauté corse d'aujourd'hui, *niulinca* (nioline) et *frustera* (non nioline).

### *Lecture sociétale de la granitula*

La norme officielle catholique tolère la *granitula* en l'assortissant d'un discours centré "sur une figure divine dont l'histoire assume une dimension universelle et absolue", sur une eschatologie selon "le modèle chrétien à la fois individuelle (le salut de chaque homme) et absolue (la préservation de tous les maux possibles)" (Mancini 1992: 51-52). La double spirale alternative est présentée par le vicaire général Ange Michel Valery comme la figuration de la dialectique finitude/résurrection et "le dépassement de la mort de chacun et de la fin du monde". Ainsi la *granitula* pratiquée par une institution publique (la confrérie) est cadrée par un discours normatif de l'ordre religieux qui veut en garder le contrôle. Le point de vue sociétal est cependant décentré par rapport à cette eschatologie individualiste à portée universelle. Pour les enquêtés, la spirale affirme une unité communautaire dans une double relation aux ancêtres et à la terre : leurs propos expriment une vénération à la terre du Niolu, à ses bergers et à la Corse. C'est en se référant au corps social corse que le Président de l'Assemblée de Corse, Camille de Rocca Serra, a choisi de représenter sa

<sup>29</sup> Ce mot et les suivants écrits en langue corse n'ont pas de traduction véritablement adéquate en langue française et sont à appréhender sur le terrain, dans leur contexte.



candidature en 2009 à "a Santa di Niolu, (la Santa du Niolu) lieu et moment qui incarnent la Corse profonde". Par delà l'exode rural, "*u biotu di l'invernu*" (le vide de l'hiver) précise F.S. âgé de 80 ans<sup>30</sup>, chacun à la *Santa* ressent la communauté corse<sup>31</sup> et s'y ressent en faire partie alors que le pèlerinage dans son ensemble et particulièrement la *granitula* en renvoient l'image à ceux là même qui la constituent. Sans en occulter la dimension religieuse et cultuelle, la *granitula* de la *Santa* consiste en l'affirmation de l'unité d'un corps social. Elle est un «point de cristallisation d'une spécificité culturelle» et un "lieu de construction et de revendication des identités" (Gibert 2003: 117). Les direx des confrères l'exécutant se recourent pour exprimer un ressenti communautaire: regroupés au centre, "*strinti*" (serrés – au double sens de physiquement et affectivement –), ils sont "*add-uniti, fratelli*" (ré-unis, frères) dit le prieur de la *a cunfraterna di a Santa di u Niolu* (la confrérie de la Sainte du Niolu), de Casamaccioli. La *granitula* symbolise le corps social corse en tenant compte de la diversité territoriale insulaire. Ses exécutants se différencient par confrérie selon l'habit et la désignation des confréries dans la société corse est territorialisée à un village ou un quartier. Les confrères portent une aube blanche avec une cape sur les épaules retombant à mi-bras ou à hauteur d'avant-bras, boutonnée ou nouée dans le cou, ornée ou non d'une collerette, souvent galonnée ou festonnée et dont la couleur distingue les confréries: celle de Casamaccioli est bleu outremer galonnée d'or. Cette confrérie est l'organisatrice et la meneuse de la *granitula* dont elle était à l'origine la seule exécutante. Elle considère que la danse cultuelle et plus largement la *Santa* est la prérogative du Niolu et particulièrement de leur village. Pour participer à la *granitula* des

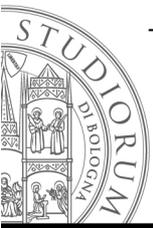
"gens de Lozzi<sup>32</sup> qui souvent viennent mais avec un statut un peu bâtard, mettent leur habit, mais attention! ils n'ont pas la petite ventiletta, ils n'ont pas la cape [...] tu restes à ta place parce que nous on a notre cape et on est ceux de Casamaccioli" (Franque Castellani, Prieur).

Ainsi la *granitula* est traversée par des sentiments d'appartenance régionale et villageoise. Cependant l'extension de la conscience communautaire générale de nioline à corse s'est

<sup>30</sup> Lors de l'enquête de terrain en 2007.

<sup>31</sup> L'expression communauté corse signifie l'entité collective, consciente d'exister en Corse en tant que communauté historique et culturelle.

<sup>32</sup> Lozzi est l'un des cinq villages constitutifs du Niolu et la confrérie de Casamaccioli est la seule de la région.



accentuée ces trois dernières décennies et l'ouverture de la *granitula* aux autres confréries insulaires, depuis plusieurs années, la réifie. Cet élargissement autorise la pratique de la *granitula* aux femmes à travers certaines confréries alors que *a cunfraterna di a Santa di u Niolu* est strictement masculine. Ainsi, une confrérie féminine<sup>33</sup> venant d'Ajaccio participe régulièrement depuis 2007 – consécutivement à l'émancipation de la femme en Corse dans le dernier quart du 20<sup>e</sup> siècle – à l'ensemble de la cérémonie religieuse. Elle effectue aussi la *granitula*. Ce changement dans la tradition avec valorisation de la communication et de l'échange et cette prise en compte de différences expriment l'acceptation du pluralisme et de sa visée d'un équilibre des rapports de force sociaux: "la communauté n'est pas une entité abstraite dans laquelle tous les membres seraient égaux. C'est en corps qu'elle agit, mais en corps organisé et hiérarchisé" (Ravis Giordani 2001: 121).

Les confrères participant à la danse rituelle en spirale exposent, de plus, leur singularité en présentant leur visage nu, contrairement à ceux encagoulés de la *granitula* du Vendredi Saint en Castagniccia<sup>34</sup> et dans le Fiumorbu<sup>35</sup>. Cette "nudité qui crie son étrangeté au monde" écrit Lévinas dans la préface de *Totalité et Infini* (1990 [1961]) car propre à chacun, provoque au cœur de la figure du même l'expérience de l'altérité.

Le corps social représenté dans la *granitula* s'oppose à sa propre finitude, à la désertification de son lieu de vie référentiel et fête la naissance de la *Santa* reconnue en mère procréatrice. C'est un corps social vivant. Il déploie une force populaire et associative face au Pouvoir: les notables politiques, religieux, institutionnels restent debout, spectateurs de la danse scénique et n'en sont pas ses directeurs ou acteurs. Cette force sociétale anime les journées de la *Santa* en incitant à l'organisation de débats entre institutionnels, syndicats et socioprofessionnels sur les perspectives du développement durable de la région et sur la langue et culture corses; elle assure, dans le cadre d'une mise en valeur d'une production identitaire et de qualité, l'exposition-vente des produits de plus d'une centaine d'artisans; elle organise la présence sur le champ de foire de stands de maintes

<sup>33</sup> Les confréries sont traditionnellement masculines. Cependant certaines comme celle de Saint Erasme à Ajaccio sont mixtes depuis au moins près de deux siècles; les femmes y étaient cantonnées "à l'impediti" (associées) et ne pouvaient accéder comme les hommes au statut «*di frequenza*» (actifs assidus) et à ses privilèges selon le règlement de la "*Confraternità di Sant'Erasmo*" de 1859 actualisant les statuts de 1812.

<sup>34</sup> Région du nord est de la Corse.

<sup>35</sup> Région médiane à l'est de la Corse.



associations dont depuis plusieurs années celles de soutien aux prisonniers en raison de la Lutte corse de Libération Nationale; elle coordonne des activités culturelles comme les traditionnels *chjam'è rispondi*<sup>36</sup> (j'appelle et tu répons), d'autres sportives avec des animations équestres, des présentations d'animaux tels des chiens de berger, des ateliers de savoir-faire traditionnels. Les liens sociaux et identitaires se manifestent aussi à travers des pratiques festives qui réciproquement renforcent le sentiment communautaire. Faire la fête ensemble parmi une cinquantaine de buvettes c'est réifier et faire vivre concrètement la communauté nioline et corse. A l'instar des libations à la bière de manioc décrites par Philippe Descola chez les Jivaro-Ashuar (Descola: 2006), les *santaghjoli* se livrent selon les termes écrits par l'office du tourisme, à une "animation nocturne conviviale dans les baraques en bois". Une forte consommation collective d'alcool avec la levée des inhibitions y est libératoire. Elle permet, sur le territoire du Niolu et en ce temps de la *Santa* attendu depuis un an, d'éprouver la jouissance du ressourcement figuré dans la *granitula* avec une grande place donnée aux chants corses. Elle crée une modification de la conscience avec un déni transitoire de la désertification rurale et une concentration momentanée du temps.

### Conclusion

La *granitula* de la *Santa* réifie un imaginaire collectif résistant aux contraintes macrosociales non pas à travers l'émancipation de l'individu mais par la mise en avant des solidarités communautaires. Mise en scène au sein d'une foire conviviale, cette danse donne à lire une communauté tournée résolument vers un avenir postmoderne prenant en compte son pluralisme. La spirale chorégraphique symbolise le lieu de ressourcement originel. Figuration de l'origine et du même, du *Un* selon l'expression du vicaire général et de confrères exécutants, elle est, en deçà de la symbolique de corps mystique et des visées œcuméniques de l'Eglise, la métaphore totalisante d'une communauté corse appréhendée dans sa diversité. La *granitula* est du point de vue extra religieux de ses acteurs et des organisateurs de la *Santa*, la figure métonymique de la Corse, "lieu anthropologique [...] identitaire, relationnel et historique" (Augé 1992: 68-69). Il est conféré à ce lieu une fonction d'enracinement et de production d'identité qui se concrétise dans le foisonnement actuel

<sup>36</sup> Joute verbale chantée a capella sur un schéma mélodique précis et dans laquelle se mêlent poésie et improvisation soutenues par un esprit critique sur les autres et la société.



des associations identitaires animant la foire de la *Santa* avec la volonté déclarée de s'opposer au consumérisme postmoderne de masse. La *granitula* avec le double mouvement inversé de sa spirale indique, dans le sillage des rites d'initiation, que toute situation, tout statut contient une possibilité de retournement, que la communauté corse – en symbiose avec la nature et son climat montagnard méditerranéen très contrasté – est fondée sur le principe de "l'instabilité des hiérarchies qui sur le plan économique et politique ne sont jamais définitives" (Ravis Giordani 1988: 814). Les exécutants de la *granitula* réunis dans une marche dansée, symbolique et confraternelle entrent en cohésion avec la communauté corse. Ils font corps avec elle pour projeter dans le vivre ensemble sociétal leur assurance de la sortie de tout labyrinthe par une pratique des solidarités, un resserrement des liens communautaires et une adaptation identitaire aux changements.



### **Bibliographie**

ATTALI, JACQUES

1996 *Chemins de sagesse – traité du labyrinthe*, Fayard, Paris.

AUGÉ, MARC

1992 *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, Seuil, Paris.

BARTOLINI, CORINNE

2004 *Confrérie*, in «Encyclopaedia Corsicae», Dumane, Millau Ajaccio, vol. 2, pp. 518-527.

BENEDETTI, DAVIA

2011 *Danser en Corse entre identité et postmodernité*. Thèse de doctorat. Université de Corse.

BERTELLI, FEDERICA

1999 *La perception ethnoscénologique*, de la revue «Les Périphériques vous parlent», n.12, pp. 26-35.

CASIMIR DE L'ÉGLISE DE FÉLIX

1868 *Souvenirs de la Corse, de 1852 à 1867 : poème pittoresque dédié à la Corse, Partie Bals masqués. Episode d'un Bouquet*, imprimerie d'Ollagnier, Bastia. Consulté sur *Voyages en Corse*, site internet *Gallica*, le 10 mai 2012 de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35039t/f2.image.r=souvenirs+de+la+corse+de+1852+%C3%A0+1867.langFR>

CASTORIADIS, CORNELIUS

1975 *L'institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris.

DESCOLA, PHILIPPE

2006 *Les lances du crépuscule. Avec les Indiens Jivaros de haute Amazonie*, Terre Humaine poche, Pocket, Paris.

ETTORI, F. – PECQUEUX-BARBONI, R. – POMPONI, F. – RAVIS-GIORDANI, G. – SIMI, P. – RENUCCI, J.

1992 *Corse – Cadre culturel, Historique, Art, Littérature, Langue, Economie, Traditions populaires*, Christine Bonneton, Paris.

FRANZINI, ANTOINE

2005 *La Corse du XV<sup>e</sup> siècle – Politique et société 1433-1483*, Alain Piazzola, Ajaccio.



GIBERT, MARIE-PIERRE

2003 *Du rituel à l'événement identitaire : le Henné chez les Juifs yéménites en Israël*, in «Cahiers de Littérature Orale» n. 53-54, pp. 95-122.

GLOWCZEWSKI, BARBARA

2004 *Rêves en colère avec les aborigènes australiens*, Plon, coll. Terre humaine, Paris.

GREGOROVIVUS, FERDINAND

1854 *Corsica*, Société des sciences historiques et naturelles de la Corse, Bastia (Lacour, Rediviva, vol. 2, Nîmes, 1997).

GRANET, MARCEL

1926 *Danses et légendes de la Chine ancienne*, PUF, Paris. Consulté le 21 mars 2012 de <http://www.scribd.com/doc/34675591/Marcel-Granet-DANSES-ET-LEGENDES-DE-LA-CHINE-ANCIENNE>

GRAU, ANDRÉE – WIERRE-GORE, GEORGIANA (DIR.)

2005 *Anthropologie de la danse – Genèse et construction d'une discipline*, Centre National de la Danse, Pantin.

HOMÈRE

2000 *Iliade – Odyssée*, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, Paris.

JOHNSON, MARK – LAKOFF, GEORGES

1986 *Les méthaphores dans la vie quotidienne*, (Traduit de l'anglais par Fornel, Michel en col. avec Lecercle, Jean-Jacques), Paris, Editions de Minuit.

LEVINAS, EMMANUEL

1990 [1961] *Totalité et infini*, LGF, Paris.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS

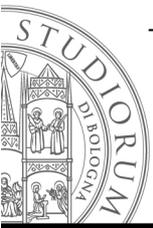
2009 [1979] *La condition Postmoderne*, Editions de minuit, Paris.

MANCINI, SILVIA

1992 *Le rituel du labyrinthe dans l'idéologie de la mort en Corse*, in «Revue de l'histoire des religions», t. 209, n. 1, pp. 23-53. Consulté le 27 mai 2008 de [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr\\_0035-1423\\_1992\\_num\\_209\\_1\\_1626](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1992_num_209_1_1626)

MOIZO, BERNARD R.

1991 *We all one mob but different groups, grouping and identity in a Kimberley aboriginal village*, Thèse de doctorat mention philosophie, Australian National University. Consulté le 10 février 2011 de [http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins\\_textes/doc34-08/37790.pdf](http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/doc34-08/37790.pdf)



MOREAU, ALAIN (DIR.)

1992 *L'initiation*, in «L'acquisition d'un savoir ou d'un pouvoir. Le lieu initiatique. Parodies et perspectives», t. 2, Actes du colloque international de Montpellier 11-14 avril 1991, Montpellier 3, Université Paul Valéry.

MULLER, WERNER

1962 *Les religions des indiens d'Amérique du Nord*, in *Les religions amérindiennes*, (Traduit de l'allemand par L. Jospin), Fayot, Paris.

OLIVESI, JEAN-MARC (DIR.)

2010 *Les confréries de Corse*, Albiana, Ajaccio, Musée de la Corse.

PAPADOPOULOU, ZOZIE

2004 *Les origines cycladiques de la geranos: sur un pendentif en pierre du Délion de Paros*, In *Kernos* n. 17. Consulté le 07 mai 2012 de <http://kernos.revues.org/1408>; DOI: 10.4000/kernos.1408

PLUTARQUE

1567 *Vies parallèles : Thésée*, Traduction d'Amyot, ed. Vasconsan. Consulté le 12 décembre 2010 de [http://www.ac-nancy-metz.fr/enseign/lettres/languesanciennes/ariane/fichierstextes\\_anc/plutarque.htm](http://www.ac-nancy-metz.fr/enseign/lettres/languesanciennes/ariane/fichierstextes_anc/plutarque.htm)

PRADIER, JEAN-MARIE

2001 *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Colston Symposium, Bristol, Max Niemeyer Verlag, ed. Günter Berghaus, Tübingen, pp. 61-81.

RAVIS GIORDANI, GEORGES

2001 *Bergers corses, les communautés villageoises du Niolu*, Ajaccio, Albiana.

RAVIS GIORDANI, GEORGES

1988 *Organisation sociale et représentations fantasmatiques du travail et des conflits dans le cadre de la transhumance corse*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», t. 100, n. 2, pp. 803-820. Consulté le 10 octobre 2009 de [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr\\_0223-5110\\_1988\\_num\\_100\\_2\\_2989](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_0223-5110_1988_num_100_2_2989).

ROGLIANO, AGNÈS

2009 *Imaginaire du conte: le carnaval et les masques, Corse et Méditerranée*, in *Loxias*. Consulté le 20 mai 2012 de <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2697>.

ROUMÉGUÈRE-EBERHARDT JACQUELINE

1985 *Mythes et croyances de l'Afrique australe*, in Akoun, André (dir.) «Mythes et croyances du monde entier», Paris, Lidis-Brepols, vol. 3, pp. 116-121.



SAVREUX, CHANTAL

1999 *Clémentine Limperani, une correspondance familiale au 19<sup>e</sup> siècle*, Maxence Fabiani, Toulouse.

TOMMASEO, NICCOLÒ

1841 *Canti popolari*, Girolamo Tasso, Venise.

Abstract – FR

Quelle sociabilité fonde la pratique d'une danse rituelle antechrétienne, la *granitula*, lors de la fête annuelle de la Santa dans le Niolu, en Corse? Cette danse y perdure dans le cadre d'un pèlerinage établi sur un récit légendaire, en commémoration de la nativité de la Vierge. Elle est associée à une cérémonie religieuse catholique et à une foire. Elle consiste en une marche spirale à double sens, scandée par des chants et exécutée par les membres des confréries. La *granitula* relève du champ de l'ethnoscénologie avec une mise en corps des figures du labyrinthe, de l'origine et du même. Elle symbolise le corps social corse et ses sentiments d'appartenance régionale et villageoise. Ses exécutants entrent en cohésion avec la communauté corse. Ils font corps avec elle pour projeter dans le vivre ensemble sociétal leur assurance de la sortie de tout labyrinthe par une pratique des solidarités, un resserrement des liens communautaires et une adaptation identitaire aux changements.

Abstract – IT

Quale modalità sociale fonda la pratica di una danza rituale pre-cristiana, la *granitula*, in occasione della festa annuale della Santa nel Niolo, in Corsica? Questa danza vi perdura nel quadro di un pellegrinaggio istituito sulla base di un racconto leggendario, in commemorazione della natività della Vergine. Essa è associata a una cerimonia religiosa e a una fiera. Consiste in una marcia a spirale a doppio senso, scandita da canti e condotta dai membri delle confraternite. La *granitula* ha rilievo nel campo etno-scenologico con la trasposizione corporea di immagini del labirinto, dell'origine e del sé. Simboleggia il corpo sociale corso e il suo senso d'appartenenza regionale e paesana. Coloro che la eseguono entrano in coesione con la comunità corsa. Fanno corpo con essa per proiettare nel vivere comune della società la loro assicurazione di uscita da ogni labirinto grazie a una prassi solidare, al rinserrare dei legami comunitari e a un'adattamento identitario ai cambiamenti.

Abstract – EN

Which social modality does found the practice of a pre-Christian dance ritual, the *granitula*, on the occasion of the annual celebration of the Saint in the Niolo, Corsica? This dance persists within the setting of a pilgrimage, based on a legendary story in commemoration of the nativity of the Virgo. It is associated to a religious ceremony and a fair. It consists in a promenade shaped into a double-sensed spiral, guided by songs and executed by the members of the brotherhoods. The *granitula* is relevant in the ethnoscenologic field by virtue of a bodily transposition of images of the labyrinth, of the origin and of the Self. It symbolizes the Corse social body and the sense of regional and peasant affiliation. Those people who perform it join the cohesion with the Corse community. They make body with it to project into the common social life their insurance of escape from any labyrinth thanks to a solidal practice, to a renewed close-in of the community bonds and an adaptation of identity to collective changes.



### DAVIA BENEDETTI

Docteur en anthropologie. Enseignante en Anthropologie de la danse et en danse à l'Université de Corse et à l'Université de Nice Sophia Antipolis. Chercheur au sein de l'UMR LISA et du Laboratoire CTTEL de ces universités (post-doctorat). Est à l'initiative des recherches sur la danse en Corse. Professeure diplômée d'Etat de danse. Danse dans la compagnie *Art Mouv'*.



ARTICOLO

## La trasformazione dell'esperienza. Antropologia e processi di cura

di Ivo Quaranta

### *Introduzione*

L'antropologia medica, fin dai suoi esordi, ha mostrato una spiccata vocazione applicativa, incentrata sulla possibilità di dare operatività ai risultati delle ricerche sul ruolo dei processi socio-culturali nei contesti di cura.

Ben lungi dal voler ripercorrere i dibattiti che hanno spesso visto contrapposte diverse anime della disciplina<sup>1</sup>, in questa sede ci si preoccuperà di segnalare quali strumenti possono essere adottati, e con quali finalità, nel complesso processo di cura dei pazienti.

A tal fine è opportuno segnalare subito alcuni equivoci che, in passato come oggi, spesso condizionano il nostro pensiero quando ci apprestiamo a riflettere sul rapporto fra cultura ed esperienza di malattia. Il primo equivoco è quello di considerare la pertinenza delle variabili culturali solo quando si ha a che fare con pazienti stranieri, vedendo nel concetto di cultura uno strumento atto a ridurre la distanza che separa la prospettiva dei pazienti dalle interpretazioni diagnostiche e dalle indicazioni terapeutiche fornite dal personale medico-sanitario. A questo equivoco si associa spesso un corollario, secondo cui le variabili culturali emergerebbero come significative solo quando si tratta di problemi di salute mentale, immaginando il terreno somatico come libero da condizionamenti culturali, esentando così il medico dal doversene preoccupare. Questi due equivoci ci conducono direttamente al terzo: l'idea che il pensiero e le categorie diagnostico-terapeutiche della biomedicina siano libere da connotazioni culturali, in virtù della loro scientificità. In estrema sintesi, questi equivoci sono riconducibili ad una serie di dicotomie che tendono a rafforzarsi a vicenda: noi/altri, natura/cultura, corpo/mente, scienza/credenza.

A qualificare il ragionamento antropologico è invece il presupposto che ogni forma di conoscenza, ivi inclusa quella scientifica e medica, non possa che essere un prodotto storico-culturale che, in quanto tale, prende forma attraverso specifici assunti circa la natura

<sup>1</sup> Celebri sono gli accessi confronti fra la *Clinically Applied Medical Anthropology* e la *Critical Medical Anthropology* (Quaranta 2001).



dell'essere umano, della malattia e, in ultima analisi, della realtà.

A caratterizzare culturalmente la biomedicina è infatti una specifica visione della malattia nei termini di un'alterazione nella struttura e/o nel funzionamento dell'organismo bio-psichico individuale. Questa visione della malattia, emersa attraverso dinamiche storico-culturali che possono essere rintracciate nel corso degli ultimi ventiquattro secoli (Grmek, 1993), ha certamente permesso alla biomedicina di produrre elevatissimi livelli di efficacia. È proprio in virtù del suo concentrarsi principalmente sulle dimensioni anatomico-fisiologiche dell'organismo individuale, pensato in termini bio-psichici, che la biomedicina ha potuto elaborare tecniche di intervento terapeutico capaci di produrre significative trasformazioni su tali livelli di realtà. Detto altrimenti: è proprio in virtù del suo riduzionismo che la biomedicina ha potuto raggiungere livelli di efficacia terapeutica difficilmente eguagliabili (Scheper-Hughes e Lock, 1987).

Poco senso avrebbe, dunque, criticare la biomedicina per il suo orientamento riduzionista, se questo è proprio alla fonte della sua efficacia. La domanda giusta da porsi allora dovrà essere la seguente: cos'altro viene prodotto, oltre all'auspicabile efficacia terapeutica, dal riduzionismo biomedico? È nel dare risposta a questa domanda che emergerà la possibilità di un proficuo dialogo con l'antropologia, non già nei termini di una complementarità e di una giustapposizione di differenti forme di sapere, ma di una reciproca trasformazione.

Se siamo disposti ad ammettere la natura culturale delle categorie biomediche, allora potremo renderci anche conto di quanto il processo diagnostico rappresenti un'impresa eminentemente interpretativa, volta a produrre un significato per l'esperienza di malattia dei pazienti (Good B.J. e Del Vecchio Good M.J., 1981a, b).

Lungi dall'essere mere descrizioni neutre di una realtà data, le categorie mediche emergono come veri e propri dispositivi di costruzione culturale della realtà clinica, di ciò che è ritenuto clinicamente rilevante (Kleinman, 1980). Si tratta in altri termini di un processo di selezione di quali aspetti debbano essere presi in considerazione. Nel considerare pertinenti le dimensioni anatomico-fisiologiche dell'organismo bio-psichico come unico ambito in cui si manifesta la realtà della malattia, si corre però il rischio di non cogliere come rilevanti altre dimensioni di quella complessa realtà umana che difficilmente possiamo ridurre a mera patologia. Il primo aspetto che rischia di essere fortemente messo tra parentesi dal



riduzionismo biomedico è il significato che i pazienti attribuiscono alle loro esperienze di malattia.

### *Dalla prospettiva del paziente all'esperienza vissuta*

Perché mai la biomedicina si dovrebbe preoccupare del significato che i pazienti attribuiscono alle loro esperienze di malattia?

L'antropologia medica ha da tempo messo in luce come ignorare tale dimensione della malattia possa minare l'efficacia terapeutica stessa (Eisenberg e Kleinman, 1981). Non tenere conto della distinzione fra *disease* e *illness* potrebbe pregiudicare il costituirsi di un'alleanza fra medico e paziente sul fronte dell'adesione al regime terapeutico. Ignorare il significato che i pazienti attribuiscono alle loro esperienze di malattia significa ignorare anche in che modo verranno da questi interpretate le indicazioni fornite loro durante l'incontro medico.

A cavallo fra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento un gruppo di studiosi, afferenti all'Università di Harvard, propose di inserire all'interno del rapporto fra medico e paziente un momento volto ad esplorare le concezioni dei pazienti circa la natura dei loro disturbi, al fine di prevenire possibili conflitti interpretativi fra la prospettiva del clinico e quella del paziente. Questi studiosi proposero di considerare *disease* e *illness* possono come differenti Modelli Esplicativi della malattia: il primo, appunto, nei termini di un'alterazione nella struttura e/o nel funzionamento dell'organismo, l'altro nei termini del significato che i pazienti attribuiscono alle loro esperienze di malattia (Eisenberg, 1977; Kleinman A., Eisenberg L., Good B., 1978).

La proposta prevedeva un'esplorazione delle idee dei pazienti circa: l'inizio del loro problema di salute, la causa che ritengono lo abbia posto in essere, la loro concezione dei processi patofisiologici, le aspettative sul trattamento ritenuto maggiormente appropriato e, in ultimo, le aspettative circa il decorso (Kleinman, 1978).

Celebre in proposito è lo studio di Blumhagen (1980) sull'ipertensione in Nord-America, intesa dai pazienti attraverso modelli interpretativi popolari, che identificavano la natura del problema con lo stress e le tensioni che vivevano nella propria vita quotidiana (*illness*), laddove i medici configuravano il problema nei termini di un'alterazione della pressione



arteriosa del sangue (*disease*). Questi differenti modelli portavano alla non-compliance nella misura in cui, passate le fasi critiche della propria vita, i pazienti, non sentendosi più sotto pressione, smettevano di prendere i farmaci prescritti, che invece, data la natura cronica del disturbo, andrebbero presi quotidianamente.

Se aggiungiamo a queste considerazioni le problematiche che possono essere generate dalle differenze culturali, oltre che linguistiche, ci rendiamo immediatamente conto di quanto possa essere determinante prendere in debita considerazione le concezioni attraverso cui le persone elaborano il significato delle loro esperienze di malattia: il processo di traduzione di segni di disagio in sintomi di malattia è infatti un processo mediato culturalmente (Young, 1982).

Questo approccio, tuttavia, non ambiva solamente a prevenire la mancata adesione alla terapia prescritta, ma veniva proposto anche come utile strumento nel processo diagnostico stesso. Se infatti l'esperienza umana non può che essere organizzata simbolicamente, la stessa malattia emerge come un'esperienza culturalmente plasmata. La presentazione dei sintomi durante l'incontro terapeutico deve dunque essere apprezzata nei termini di un processo di elaborazione culturale: come la letteratura antropologia mette chiaramente in luce da decenni, ad esempio, il fatto che la stessa dicotomia mente/corpo non abbia cittadinanza culturale altrove fa sì che il linguaggio sintomatologico dei pazienti non possa essere affrontato nei termini di una mera traduzione linguistica fra differenti linguaggi, in virtù del fatto che gli stessi termini, partecipando di sistemi simbolici articolati e complessi, non necessariamente rinviano alle stesse aree semantiche (Good, 1977, 1994). Spesso il riferimento ad organi come il cuore o il fegato emergono come veri e propri idiomi culturalmente codificati per esprimere esperienze sociali che rischiamo di non capire se non ci preoccupiamo di comprendere cosa essi significhino all'interno di un sistema simbolico differente per tradurre specifiche esperienze di disagio (Nichter, 1981, 2010).

Predisporre al cuore dell'incontro terapeutico una sistematica esplorazione della prospettiva del paziente emerge come il presupposto fondamentale per poter guidare il clinico anche nel suo lavoro diagnostico, oltre che terapeutico. È evidente come tale esplorazione difficilmente potrà avvenire se non si riconosce dignità alla prospettiva del paziente, non certamente in termini di pietismo caritatevole, o di generico rispetto per l'altro, ma proprio

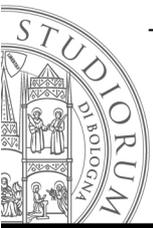


per garantire il corretto espletamento del lavoro del clinico (Kleinman, 1980).

Riconoscere dignità alla prospettiva del paziente implica però il contestuale riconoscimento della natura culturale delle proprie pratiche biomediche. Riconoscere la natura culturale del proprio operare non significa delegittimarlo, quanto piuttosto divenire consapevoli che al cuore del ragionamento clinico opera in modo implicito un processo di selezione culturale che rischia di offuscare dimensioni che potrebbero essere invece determinanti nel processo diagnostico-terapeutico (Gordon e Lock, 1988).

Chi aveva proposto l'approccio basato sull'analisi dei Modelli Esplicativi ambiva precisamente a produrre un atteggiamento orientato verso un ascolto antropologico della prospettiva dei pazienti, per comprendere ciò che altrimenti i propri criteri di adeguatezza avrebbero occultato. Se le finalità di tale approccio rimangono certamente valide, ad essere stato progressivamente messo in dubbio è il modo attraverso cui perseguirle. Una delle conseguenze inattese del lavoro sui modelli esplicativi è stata quella di aver generato una distorta visione del concetto di cultura, al punto che furono proprio gli stessi autori a superare il loro approccio iniziale (Good, 1994; Kleinman, 1995). Anche in questo caso, senza ripercorrere le traiettorie dei dibattiti scientifici in proposito, ci si preoccuperà di tentare di elaborare delle sintesi operative.

Spesso il concetto di cultura è stato concepito principalmente come un qualcosa che "abbiamo" in quanto membri di un gruppo, e non come qualcosa che anche "facciamo". L'idea stessa della cultura ha permesso di affrancare il tema della differenza fra i gruppi umani dal riduzionismo bio-genetico che aveva alimentato storture che ben conosciamo nei loro esiti razzisti (Galissot, Kilani, Rivera, 2001). Tuttavia l'idea della cultura concepita semplicemente come un sistema di simboli condivisi socialmente attraverso cui interpretare la realtà ha spesso generato l'idea che le interpretazioni dei pazienti stranieri debbano essere ricondotte ad un qualche modello culturale di riferimento. Questo atteggiamento, a cascata, ha alimentato una visione essenzializzata dei mondi culturali incapace di tenere debitamente conto delle molteplici dimensioni attraverso cui si declinano le differenze, non più solo tra mondi culturali ma anche entro i mondi culturali: differenze, di genere, generazionali, socio-economiche e di status, di orientamento religioso e sessuale, ecc. (Marcus e Fischer, 1986). Ma non solo. A venire messa in ombra è proprio la natura



processuale delle dinamiche culturali: detto altrimenti, la cultura è un processo che gli esseri umani fanno e non semplicemente un bagaglio concettuale che hanno in quanto membri di un gruppo. Non si vogliono certamente mettere tra parentesi le dimensioni collettive, storicamente profonde, delle dinamiche culturali, quanto piuttosto segnalare la necessità di cogliere anche le dimensioni attraverso cui i soggetti culturali si appropriano creativamente dei repertori collettivi di saperi e pratiche, segnalando la natura intrinsecamente aperta e dinamica della produzione culturale (Ortner, 1984; 2006).

Queste considerazioni assumono una veste eminentemente pratica proprio quando ci si sofferma sull'esperienza di malattia. Molti studi hanno messo in luce come a caratterizzare l'esperienza di malattia spesso sia proprio la difficoltà degli afflitti di collocarsi all'interno di uno scenario di senso, rendendo particolarmente frustrante il lavoro anche di chi, animato dalle migliori intenzioni, si trova a scontrarsi con l'assenza di una prospettiva di cui tenere conto (Garro, 1992; Good, 1994; Leder, 1990; Scarry, 1985; Toombs, 2001).

La malattia infatti non avviene esclusivamente al livello dell'organismo che abbiamo, ma anche del corpo che siamo, del corpo nel mondo (Csordas, 2002; Good, 1994). L'idea che il corpo sia esclusivamente un meraviglioso organismo bio-psichico su cui intervenire a livello tecnico ha prodotto l'elisione del corpo come terreno esistenziale del sé e della cultura. Non solo siamo corpi, ma il corpo è anche il soggetto attivo dell'esperienza, ovvero partecipa attivamente nella produzione di quei significati attraverso cui interpretiamo la realtà e qualifichiamo la nostra esperienza di essa (Csordas, 1990).

In ottica antropologica l'uomo è considerato come biologicamente incompleto, in virtù del fatto che le informazioni trasmesse a livello bio-genetico non sono sufficienti a garantire la nostra sopravvivenza. È solo all'interno di un gruppo sociale che ci accoglie che apprendiamo quelle tecniche e quegli strumenti concettuali che ci consentiranno di orientarci attivamente nel mondo. Come sottolinea Francesco Remotti (2011), ci troviamo di fronte ad una seconda nascita sociale che si configura nei termini di un processo di completamento culturale dell'essere umano. In questo senso la natura umana viene ad essere intesa come costitutivamente culturale. È evidente a questo punto come ad essere universalmente umana è proprio la nostra dipendenza da specifici processi di costruzione culturale che vedono nella differenza un elemento irriducibile dell'umanità (Comaroff, 1981).



A caratterizzare tuttavia le nostre forme di esperienza è una profonda elisione delle dimensioni collettive e storico-culturali della natura umana. Tale elisione è radicata nella natura stessa dei processi di plasmazione culturale dell'essere umano: essi infatti sono processi che si realizzano in modo informale, nella pratica esposizione ad un mondo sociale di cui incorporiamo i valori e le forme simboliche attraverso cui si realizza simultaneamente la nostra plasmazione e di conseguenza i nostri atteggiamenti nei confronti della realtà. Possiamo così parlare di una complicità ontologica fra soggetto e mondo, in virtù del fatto che interpretiamo la realtà attraverso i processi culturali della nostra plasmazione. Detto altrimenti, ci rapportiamo al mondo attraverso i processi della nostra plasmazione culturale. Il corpo non è un "elemento" marginale in tale processo di costruzione della realtà e di occultamento del nostro ruolo generativo. Da un lato, infatti, è attraverso le loro iscrizioni sui corpi che il sapere e l'ordine sociale vengono naturalizzati: nel penetrare l'esperienza vissuta, la loro storicità e contingenza recedono dalla sfera della consapevolezza. È attraverso questo processo di incorporazione che l'ordine sociale assume le vesti della naturalezza e della necessità, e che i processi socio-politici che lo sostengono vengono ad essere opacizzati nell'immediatezza dell'esperienza vissuta. Dall'altro lato è in quanto corpi culturalmente informati che percepiamo il mondo, interpretandolo percettivamente prima ancora di renderlo oggetto di una riflessione linguistica e cognitiva esplicita. Come suggeriscono le prospettive fenomenologiche, percependo il mondo lo intenzioniamo prima ancora di categorizzarlo. In virtù del fatto che tale processo è pre-categoriale, pre-oggettivo, pre-concettuale, percettivo appunto (ma non pre-culturale!), gli esseri umani sono artefici della costruzione culturale della realtà senza necessariamente esserne consapevoli (Csordas, 1990).

Va da sé che la crisi del corpo produca una crisi nel nostro stesso esserci nel mondo, andando a minare le radici corporee della significazione. Certamente non possiamo ridurre la natura dei processi culturali alle sole dimensioni dell'esperienza soggettiva: dobbiamo piuttosto guardare all'esperienza nei termini della dimensione vissuta dei processi culturali. La malattia, andando a minare le dimensioni esperienziali della significazione – le sue radici corporee – produce una vera e propria crisi in quel silente, ancorché costitutivo, processo di produzione di significati attraverso cui abitiamo la realtà come se questa fosse dotata di una



sua autonomia di senso. È in questa ottica che l'esperienza di malattia genera un processo di dissoluzione del mondo vissuto, ovvero di quella rete di rapporti intersoggettivi su cui poggia implicitamente la nostra abituale esperienza del/nel mondo.

Se a caratterizzare l'esperienza di malattia - ma Ernesto De Martino (1977) ci insegna che molteplici sono le esperienze umane caratterizzate da tale processo in cui la nostra presenza nel mondo può entrare in crisi - è precisamente una crisi del nostro ruolo di attori culturali, difficilmente si potrà procedere ad una mera estrapolazione della prospettiva del paziente. Essa piuttosto andrà prodotta, compatibilmente con quella visione della cultura nei termini di un processo intersoggettivo di produzione di significati attraverso cui interpretiamo la realtà e qualifichiamo la nostra esperienza di essa.

Se la cultura è un processo intersoggettivo, la relazione fra medico e paziente viene ad essere ripensata nei termini di un contesto in cui si pone mano alla co-costruzione di significati: essa emerge dunque come una pratica culturale. È rispetto a questo aspetto che possiamo provare a ripensare anche il "miglior interesse del paziente". Se la malattia mina gli assunti su cui riposa la nostra esistenza quotidiana, imponendoci di rinegoziarne di nuovi, è evidente come si tratti di un processo che trascende il corpo e l'individuo, per intaccare quella trama di rapporti intersoggettivi al cui interno l'esperienza personale viene processualmente a definirsi. Il miglior interesse del paziente dunque non può essere tutelato attraverso il coinvolgimento del paziente nei processi decisionali attraverso il consenso informato, nella misura in cui ad essere messo in discussione è proprio quell'orizzonte intersoggettivo di significati alla cui luce poter definire in cosa costi il proprio bene e poter operare una scelta in tal senso (Quaranta, Ricca, 2012).

Agire nel miglior interesse del paziente, allora, significa impegnarsi nel comune processo di co-costruzione di un significato per l'esperienza di malattia, alla cui luce poter operare una possibile scelta. Questo processo non lo si realizza applicando meccanicamente principi bioetici, ma è un processo che va costruito con il paziente. Si tratterà pertanto di creare un'alleanza fra professionisti della salute, pazienti e familiari per elaborare insieme, con le rispettive competenze, cosa sia meglio fare alla luce di un processo di ricostruzione del significato venuto meno. Si tratta dunque di realizzare una sintesi operativa fra corpo vissuto e corpo oggettivato dalle scienze mediche, attraverso un coinvolgimento personale



degli attori professionali e una professionalizzazione delle figure personali che ruotano con e insieme al paziente. A questo proposito Sally Gadow (1980) parla di *existential advocacy* ovvero della necessità di un'etica relazionale in cui gli operatori sanitari insieme ai pazienti e ai soggetti per loro significativi, si impegnano in tale processo di ricostruzione di un mondo significativo, al fine di garantire il diritto dei pazienti ad operare una scelta adeguata al valore attribuito alla situazione.

Gli approcci narrativi in antropologia medica sono storicamente emersi precisamente con questo duplice obiettivo: da un lato, quello di favorire l'analisi dei processi di dissoluzione del mondo vissuto alla cui luce arrivare a comprendere che cosa significhi, per i soggetti coinvolti, una particolare esperienza di afflizione; dall'altro lato, quello di promuovere la partecipazione attiva dei pazienti nella produzione del significato attraverso cui arrivare a dare senso ad una inedita forma di esperienza del/nel mondo (Mattingly, 1998; Mattingly e Garro, 2000).

Se i Modelli Esplicativi implicavano un approccio volto ad esaminare le concezioni dei pazienti circa la natura della loro afflizione, gli approcci narrativi ci invitano a partecipare nel processo intersoggettivo di costruzione del significato dell'esperienza (di produzione dei modelli stessi). Operativamente tutto questo si traduce nel programmatico e sistematico tentativo di mettere il paziente in condizione di esplorare le proprie "concezioni", di far emergere una sua prospettiva. La prospettiva del paziente non è dunque assunta come un "qualcosa" che deve essere tenuto in considerazione, ma come un prodotto da realizzare intersoggettivamente e le narrazioni come il processo attraverso cui farlo.

Sally Gadow (1980, 1989) mette in luce, attraverso le sue esperienze di ricerca, come spesso i medici resistano a questo approccio, sostenendo che, aprendosi alle dimensioni personale della sofferenza, oltre al *burn-out* rischierebbero anche un coinvolgimento che potrebbe minare la propria capacità di giudizio professionale. La studiosa mostra come sia piuttosto vero il contrario: attraverso il duplice processo di personalizzazione del professionale e di professionalizzazione del personale non solo aumenta il livello di soddisfazione dei pazienti, ma anche quello dei medici. A produrre l'esperienza di *burn-out*, in questo caso, non sarebbe tanto il coinvolgimento personale, ma il disagio vissuto rispetto alla violenza iscritta nell'astrazione della malattia come mera patologia. Detto in altre parole:



se ci si apre alle dimensioni personali senza sapere come valorizzarle, allora si vivrà un profondo disagio circa la loro elisione attraverso un atteggiamento riduzionista e universalizzante. Se, di contro, ci si impegna nel promuovere il coinvolgimento del paziente nel processo di chiarificazione di cosa debba essere rilevante nella propria vicenda di malattia, non solo non si vive la frustrazione del dover ridurre il vissuto a meri processi organici, ma si vive la profonda soddisfazione di aver espletato al meglio il proprio mandato. Le narrazioni sono dunque da intendersi come uno strumento volto a promuovere nel paziente la sua agentività nel processo di produzione di senso, alla cui luce qualificare l'esperienza di malattia, giungendo ad esempio ad accettare l'inevitabilità di una diagnosi e operare delle scelte coerenti rispetto ai nuovi imperativi posti in essere dall'afflizione. Attraverso questi studi si è prodotta la possibilità di ripensare radicalmente il terreno dell'efficacia terapeutica nei termini dell'elaborazione di un significato capace di radicare una rinnovata presenza in un mondo inedito (anche perché quell'esperienza di trasformazione, che culturalmente definiamo guarigione, non potrebbe mai essere un ritorno ad una situazione esistenziale di partenza).

Generalmente, in ambito medico, definiamo l'efficacia rispetto all'esito prodotto da un determinato intervento terapeutico, ignorando il fatto che altre dimensioni concorrono nella definizione dell'efficacia stessa (Pizza, 2005). Perché, ad esempio, non si mette in discussione l'efficacia della biomedicina, anche se questa non può produrre un esito di guarigione (come spesso avviene tanto nel caso delle malattie cronico-degenerative quanto in quelle terminali), mentre la si pone in discussione se questa non è in grado di elaborare una diagnosi? Proprio perché la diagnosi è essa stessa un processo di elaborazione di significato per l'esperienza di malattia. Questa considerazione ci porta a prendere consapevolezza di quanto la dimensione del senso sia centrale e fondante quando si ha a che fare con la malattia, anche se il sistema medico la espelle dalla sua ideologia esplicita (Moerman, 2002). L'incapacità di dare senso alle proprie esperienze problematiche emerge dunque come la fonte stessa della crisi, andando a minare la nostra stessa capacità di azione: in che direzione muoversi, cosa fare, se non sappiamo la natura del problema, se questo non ha un significato?

È evidente come le dimensioni simboliche dell'efficacia non vadano viste in alternativa



all'efficacia della biomedicina, in virtù del fatto che esse sono in realtà sempre presenti, anche in quegli ambiti marcati culturalmente in termini tecnici. Se queste dimensioni simboliche sono sempre presenti, ed informano anche le pratiche biomediche più riduzioniste, diventarne consapevoli apre uno spazio di operatività altrimenti precluso. Volenti o nolenti l'azione medica partecipa di processi di produzione simbolica che gli approcci narrativi cercano di ricondurre in seno ad una consapevole azione, volta precisamente a coinvolgere i pazienti nel processo di produzione di un senso alla cui luce operare delle scelte. Si tratta di espandere la portata del concetto di efficacia terapeutica includendovi non solo le possibili trasformazioni che le tecniche di intervento terapeutico possono produrre a livello anatomico-fisiologico, ma anche le trasformazioni legate ai rapporti di senso che vanno rinegoziati a seguito di quei processi di dissoluzione delle certezze generate dalla crisi del corpo nel mondo.

Compatibilmente con quanto detto sinora, è evidente come la questione centrale sia legata al rapporto costitutivo fra esperienza e produzione di significato (Csordas, 2002). Come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, a produrre una trasformazione dell'esperienza non è il significato in sé, trasmesso ad esempio nella comunicazione di una diagnosi, ma la produzione stessa del significato (Quaranta, 2012). Qui si può cogliere un'ulteriore distinzione, non solo teorica ma operativa, fra approcci narrativi e Modelli Esplicativi. Questi ultimi possono essere il prodotto cui si giunge, ma a qualificare l'esperienza è il processo di produzione di tali prodotti. Per questo è fondamentale il coinvolgimento del paziente, favorendo le condizioni affinché possa fare chiarezza a se stesso su quali siano le questioni centrali in ballo nelle proprie vicende di malattia (chiarezza, giova ancora una volta ricordarlo, che non è necessariamente presente, proprio in virtù della natura pratica e implicita dei processi culturali che, come abbiamo segnalato, ci vedono soggetti attivi nelle nostre dimensioni esperienziali e non solo linguistico-cognitive).

A questo livello l'antropologia medica può emergere come un partner dialogico forte della biomedicina. Se quest'ultima, attraverso le sue tecniche di intervento, può generare trasformazioni significative sul piano dell'organismo bio-psichico, l'antropologia ha da offrire strumenti per promuovere le dimensioni simboliche della trasformazione del sé, attraverso cui rinegoziare i termini della propria esistenza.

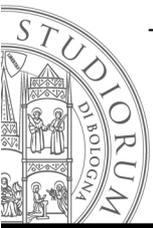


Una possibile obiezione a quanto detto sinora potrebbe riferirsi al fatto che la tempistica del lavoro medico difficilmente consente un investimento nella relazione con il paziente tale da favorire tale processo di elaborazione dell'esperienza. Nuovamente abbiamo bisogno di riconfigurare i termini della questione: se infatti guardiamo all'intero processo terapeutico, quello che la ricerca in ambito medico-antropologico indica è piuttosto il contrario (Kleinman e Csordas, 1990). Investire sulla relazione produce complessivamente una maggiore efficienza del sistema medico. Detto in altri termini: investire sul fronte dell'efficacia simbolica riduce i tempi complessivi del processo terapeutico, configurandosi nei termini di una virtuosa sinergia fra efficacia ed efficienza. Evidentemente per realizzare una tale sinergia bisogna intervenire tanto sul fronte della formazione quanto su quello della riorganizzazione dei servizi, in termini compatibili con la possibilità di espletamento pratico di tali principi (Quaranta, Ricca, 2012).

In estrema sintesi, dunque, agire per il miglior interesse del paziente, promuovendo il suo diritto al significato, arriva a coincidere con la promozione del miglior interesse del medico e in ultima analisi con il potenziamento dell'efficienza del sistema sanitario.

Se il diritto al significato emerge come una dimensione fondamentale nella relazione fra medico e paziente, esso gioca un ruolo capitale anche nel confronto con altri saperi terapeutici. Riprendendo la domanda da cui siamo partiti: cos'altro viene prodotto dal riduzionismo biomedico oltre l'auspicabile efficacia terapeutica? Certamente non solo l'elisione della prospettiva del paziente, ma anche il rischio di delegittimare visioni differenti della realtà clinica. Questa tematica emerge come centrale in termini operativi quando ci si trova a dover promuovere la produzione del significato dell'esperienza di malattia con pazienti stranieri che invocano orizzonti di senso culturalmente lontani dai nostri abituali riferimenti simbolici.

È opportuno ribadire anche uno degli equivoci già segnalati nella premessa, secondo cui le dimensioni simboliche della cura non sono pertinenti solo quando si ha a che fare con pazienti stranieri o con problemi di salute mentale. Piuttosto a caratterizzare la relazione terapeutica con pazienti stranieri è la necessità di riflettere esplicitamente su dinamiche che sono sempre in atto, ma che avvengono in modo inconsapevole quando si ha a che fare con pazienti con i quali c'è una forte condivisione implicita di quegli assunti silenti su cui



poggia il nostro incorporato modo di esserci nel mondo.

A qualificare dunque l'incontro con pazienti stranieri è la necessità di riflettere esplicitamente su quelle dimensioni simboliche che sono sempre e comunque presenti nella relazione. Il rischio è che, forti dell'ideologia scienziata della biomedicina, gli operatori traducano la differenza culturale come errore, andando così a minare precisamente quelle dinamiche intersoggettive di co-costruzione del significato dell'esperienza di cui abbiamo già discusso. Nuovamente, in modo implicito, una serie di dicotomie arrivano a plasmare i nostri atteggiamenti pratici: noi/altri, scienza/credenza, verità/errore.

Spesso i servizi sanitari chiedono la consulenza degli antropologi in riferimento alle difficoltà incontrare con pazienti stranieri, le cui interpretazioni e i cui comportamenti sono difficilmente riconducibili alla razionalità clinica dei saperi biomedici. Lo stesso vale nei contesti in cui opera la cooperazione sanitaria. L'atteggiamento che si riscontra in questi due differenti ambiti è spesso simile: si invoca la differenza culturale come ostacolo alla realizzazione dell'efficacia terapeutica, impegnandosi sul fronte della comunicazione volta a promuovere l'adesione dei pazienti stranieri, o delle popolazioni interessate dagli interventi di cooperazione sanitaria, alle indicazioni degli operatori biomedici (Fassin, 2001).

La possibilità a questo punto di riconoscere il diritto al significato non può che passare da un previo riconoscimento autoriflessivo della natura parimenti culturale delle nostre forme mediche, nuovamente non volto alla loro delegittimazione, ma al riconoscimento della loro selettività culturale. Solo allora ci si potrà seriamente interrogare sul significato veicolato da linguaggi terapeutici ed esperienze di sofferenza culturalmente differenti.

Prendiamo il caso di Janice, una ragazza nigeriana di 17 anni, immigrata irregolarmente nel nostro Paese. Avviata violentemente alla prostituzione, riesce a fuggire e a denunciare la sua aguzzina connazionale e il suo compagno italiano. I servizi sociali le offrono un alloggio sicuro e la inseriscono in un programma di protezione, ma da lì a poco è costretta dalle sue compagne ad abbandonare la casa famiglia in cui viveva: è posseduta da uno spirito, *mami wata*. Presa in carico dal competente Centro di Salute Mentale, la sua esperienza viene diagnostica come una forma di psicosi.

Nell'adottare meccanicamente le nostre categorie mediche stiamo anche proiettando specifiche immagine della persona, della realtà e della conoscenza che non



necessariamente ci aiutano a comprendere quale sia il valore, il significato, dell'esperienza di afflizione della paziente. *Mami wata* è uno spirito spesso rappresentato con le sembianze di una sirena, anche se incarna entrambi i generi, dalla pelle chiara, adornata da gioielli e simboli di abbondanza, ricchezza, prosperità. Chi vuole ottenere realizzazione personale e successo economico può stipulare un patto con lo spirito, che in cambio esigerà fedeltà e parte del successo ottenuto grazie alla sua mediazione. Il fatto che la ragazza sia posseduta da questo specifico spirito proprio nel momento in cui lascia la prostituzione è assai significativo: ora che non guadagna più, lo spirito la disturba in virtù del fatto che il patto sarebbe stato violato. La ragazza ha ottenuto la possibilità di arrivare in Europa, icona del successo e della realizzazione personale, ma lo spirito non partecipa più dei proventi del suo essere in Occidente (avendo Janice smesso di guadagnare). A rischio è tutto il proprio percorso migratorio, il venire meno di un progetto significativo alla cui luce affrontare anche le più aspre difficoltà.

Lo spirito a questo punto emerge come una pratica interpretativa incorporata, una tecnica del corpo attraverso cui Janice si posiziona criticamente nei confronti dei processi sociali in cui è catturata. Il corpo emerge come soggetto attivo, traducendo, attraverso i processi della sua plasmazione culturale, il disagio rapporto fra soggetto e mondo. In questa prospettiva non solo la possessione non verrebbe compresa attraverso il linguaggio della psicopatologia, ma nemmeno l'azione terapeutica potrebbe produrre una adeguata trasformazione dell'esperienza.

L'approccio narrativo in questo caso è precisamente volto a coinvolgere la paziente in un processo di esplorazione delle proprie concezioni che si configura nei termini di un intersoggettivo processo di co-costruzione interculturale del significato della sua esperienza, alla cui luce viene ad essere riformulata tanto la diagnosi quanto la terapia. Se ci si fosse posti come unico obiettivo quello di esplicitare la prospettiva della paziente, cosa avrebbe potuto dirci se non di essere posseduta da uno spirito? Favorendo invece la sua partecipazione nel processo interculturale di esplorazione dialogica della sua esperienza, emerge una chiave di lettura che altrimenti non avrebbe mai avuto modo di accedere alla sfera del linguaggio, e dunque della riflessione esplicita, rimanendo attiva nelle sole pieghe delle dimensioni vissute dell'esperienza di sofferenza.



In un contesto differente, come quello del Nord-Ovest del Camerun, l'AIDS viene interpretato da molti come una forma di stregoneria dello Stato. Le agenzie nazionali e internazionali, impegnate negli anni precedenti all'avvento dei farmaci anti-retrovirali, nel *Global Programme on AIDS* della Organizzazione Mondiale della Sanità, delegittimavano queste interpretazioni come legate a credenze tradizionali locali da soppiantare con la corretta lettura del fenomeno in chiave biomedica. Non essendo all'epoca ancora disponibile un'opzione terapeutica, l'unica via individuata dall'OMS (Organizzazione Mondiale della Sanità) per contrastare l'epidemia era quella della prevenzione attraverso campagne di informazione. Nuovamente al cuore di queste iniziative rintracciamo i presupposti culturali tipici del riduzionismo biomedico. L'obiettivo era quello di fornire una corretta informazione circa la natura e la trasmissione dell'HIV, in modo da generare un mutamento dei comportamenti sessuali. È evidente come questa strategia si basasse su un modello razionalistico dell'azione umana che privilegia il livello individuale: il comportamento non sarebbe altro che il risultato di un calcolo costi/benefici che, una volta fornita la corretta informazione, avrebbe portato i soggetti interessati ad agire in modo adeguato (Quaranta, 2006).

Queste iniziative hanno, da un lato, prodotto una visione della cultura locale come fattore di rischio, dall'altro, hanno privilegiato il solo tentativo di modificare i comportamenti sessuali individuali senza cogliere le decisive forze socio-economiche e politiche, tanto locali quanto globali, che fanno da contesto alla capacità di azione individuale, limitandola.

Ad una più attenta analisi, invece, la lettura dell'AIDS come una forma di stregoneria può essere apprezzata come un'interpretazione che individua nelle disuguaglianze economiche la causa dell'epidemia. La presa del discorso della stregoneria nel rendere conto dell'epidemia di AIDS è radicata nelle locali concezioni secondo cui il potere è spesso ottenuto con mezzi illeciti: in un contesto caratterizzato da beni limitati, l'accumulazione di ricchezza e successo di alcuni è concepita come sottrazione ai danni di altri. In questo senso le locali forme discorsive della stregoneria emergono come pratiche interpretative attraverso cui si rende conto delle disuguaglianze sociali e delle differenze di potere. Molteplici autori hanno messo in luce come le nuove concezioni della stregoneria abbiano integrato all'interno delle loro rappresentazioni i misteri dell'economia di mercato, al fine di



fornire una spiegazione delle crescenti ineguaglianze che essa produce. È in questo senso che in Camerun, come altrove in Africa, modernità e stregoneria sembrano essere strettamente interconnesse (Bellagamba, 2008; Comaroff, 1993; Geschiere, 1997; Quaranta, 2006).

A dispetto degli assunti culturali intagliati nei protocolli internazionali e locali di prevenzione, l'interpretazione dell'AIDS nei termini dell'idioma stregonico non appare come una forma di negazione o di mancanza di comprensione, al contrario: essa emerge come un idioma culturalmente connotato attraverso cui si punta il dito contro quei processi istituzionali e politici ritenuti responsabili delle disuguaglianze che espongono chi è sottoprivilegiato ai rischi della vita, non ultimo il rischio di AIDS.

Saper mettere in prospettiva antropologica le proprie categorie mediche, allora, emerge come il primo passo per poter riconoscere il diritto al significato e intraprendere una relazione dialogica, in cui il diverso non è negazione di verità, ma fonte di conoscenza da indagare per comprendere di cosa si sta parlando quando si dice che l'AIDS è una forma di stregoneria. Solo allora potremo comprendere ciò che non possiamo condividere implicitamente a livello esperienziale, constatando come le letture locali siano sensate e compatibili con quelle prospettive che individuano precisamente nei determinanti sociali di salute le cause delle cause dell'HIV/AIDS in Africa subsahariana.

Nuovamente, le narrazioni di malattia possono essere un utile strumento per comprendere rispetto a quali scenari di senso l'esperienza emerge come significativa: l'obiettivo è dunque quello di mettere il paziente in condizione di collocarsi in una trama di senso, di poter elaborare un resoconto, sempre parziale, rivedibile, processuale, ma che ha il vantaggio di tradurre l'immediatezza vissuta in termini comunicabili, discorsivi, manipolabili nella relazione.

Se abbiamo sostenuto che la malattia, minando le radici corporee della significazione, produce una dissoluzione delle certezze, allora per comprendere in che termini tale dissoluzione incide nel vissuto dobbiamo esplorare la natura culturale dell'esperienza. Nel caso delle mie personali esperienze di ricerca sulla sindrome da affaticamento cronico in Inghilterra, un elemento rilevante era costitutivo dal fatto che gli afflitti contestavano le diagnosi dei loro medici orientante in senso psicologico. Alla luce dei nostri valori culturali,



per quei pazienti una diagnosi di depressione si configurava nei termini di una delegittimazione della realtà della propria sofferenza. Una tale esperienza è organicamente legata ai valori che attribuiamo alla dicotomia mente/corpo e alla visione secondo cui tanto più materiale (e dunque organica) è la realtà, tanto più vera la sua realtà. È alla luce di specifiche dinamiche culturali che una certa esperienza viene vissuta nei termini di una delegittimazione (Quaranta, 1999).

Parimenti, per comprendere cosa ci sia in ballo nell'esperienza di malattia con pazienti i cui riferimenti simbolici (impliciti ed espliciti) sono differenti dai nostri, non possiamo esimerci dall'esplorare le forme culturali attraverso cui l'esperienza è qualificata. Nel far questo difficilmente possiamo appellarci a modelli culturali tipici (i marocchini credono che, i nigeriani pensano che, gli italiani...?), aprendoci invece ad una esplorazione intersoggettiva di quali scenari di senso collettivo emergano come qualificanti. L'invito è dunque quello di guardare alla relazione fra esperienza e rappresentazioni socio-culturali in termini costitutivi: non *abbiamo* semplicemente un corpo culturalmente elaborato, ma *siamo* corpi che vivono loro stessi e il mondo attraverso i dispositivi della loro costruzione culturale.

Le rappresentazioni culturali della sofferenza e del corpo non sono dunque semplici categorie attraverso cui gli esseri umani descrivono culturalmente un ambito universalmente dato. Queste rappresentazioni plasmano, al contrario, la corporeità e la malattia come forme di esperienza sociale (Kleinman, Das, Lock, 1997). Le immagini storiche attraverso cui interpretiamo la sofferenza e la malattia organizzano le modalità attraverso cui viviamo quei particolari stati d'essere. Le simbologie del corpo che l'antropologia rintraccia attraverso le sue analisi vanno viste, dunque, come dispositivi della costruzione stessa della corporeità: della sua realtà come della sua esperienza storicamente soggettiva (Feher, 1989).

Sebbene sia fondamentale riconoscere la natura storico-sociale del corpo, è comunque riduttivo pensare ad esso come mero prodotto della storia e della società. Il corpo, infatti, non è solo oggetto del processo di plasmazione culturale, esso è anche soggetto attivo nel produrre significati culturali ed esperienze: i corpi non sono semplicemente costituiti da e attraverso pratiche e discorsi sociali, essi sono anche il terreno vissuto di questi discorsi e pratiche (Csordas, 1990, 2002). Se è vero che viviamo noi stessi attraverso immagini



sociali, è altrettanto vero che ogni nostra esperienza è attualizzazione assai personale di queste immagini; ovvero: la nostra esperienza non è solamente socialmente prodotta, ma a sua volta essa produce sapere, significati, cultura. Ci troviamo di fronte ad una processualità dialettica alla cui luce il personale è sociale e viceversa. In questo modo giungiamo ad abbandonare l'idea di un corpo dato in natura, nella misura in cui la concezione del corpo come elemento naturale è essa stessa un prodotto storico, attraverso cui noi concepiamo e, al tempo stesso, viviamo il corpo e i suoi stati d'essere.

Mettere al centro della scena il corpo culturalmente informato non significa delegittimare ciò che la fisiologia e l'anatomia hanno da dirci a proposito, ma significa piuttosto ribadire che la realtà del corpo non è riducibile solo a ciò che tali discipline hanno da dirci. Nell'apprezzare il corpo anche in termini fenomenologico-culturali arriviamo a comprendere quanto i suoi stati d'essere (emozioni, gioie, sofferenze, ecc.) non aspettino di essere mediati dalle categorie mediche per assumere significati culturalmente variabili: le esperienze somatiche rappresentano già veri e propri discorsi sociali. In quest'ottica la malattia emerge come una particolare tecnica del corpo, come un'esperienza culturalmente informata che rischiamo di non comprendere se la riduciamo ai nostri parametri culturali, alle nostre tecniche del corpo, ammiccando a Marcel Mauss (1936).

Se, infatti, i corpi sono prodotti storici, ed i loro "stati d'essere" (in senso ampio: e quindi tanto in riferimento a condizioni esistenziali, quanto a stati di malattia) rappresentano forme di senso incarnato (ossia presentano articolazioni di incorporati scenari di senso legati a doppio filo con le pieghe più intime delle esperienze individuali), allora un segno, un sintomo rappresentano la manifestazione soggettiva di un intricato e profondo processo (incorporato) di senso. Detto altrimenti: la malattia non diviene culturale nel momento in cui è categorizzata all'insegna di una qualche tradizione medica, ma è già culturale in quanto esperienza vissuta secondo certi processi di plasmazione simbolica della persona.

In estrema sintesi si tratta di partire dal presupposto che le differenze culturali non debbano essere intese esclusivamente nei termini di differenti modalità di concepire la realtà, ma piuttosto nei termini di differenti modalità di vivere la realtà.



### *Oltre il diritto al significato*

I due casi, precedentemente riportati, della possessione da parte di *mami wata* e dell'interpretazione stregonica dell'AIDS, mettono però in luce come la biomedicina, attraverso il suo riduzionismo, produca anche l'elisione delle dimensioni socio-economiche della malattia, alla cui luce la sola promozione del diritto al significato non è sufficiente. Il *Global Programme on AIDS* è fallito proprio per la sua incapacità di problematizzare le dimensioni sociali ed economiche dell'agire umano. Come una consolidata letteratura antropologica ha messo in luce, infatti, il ricorso a forme di scambio sesso-economico non è da intendersi come prodotto di locali concezioni tradizionali, ma come il risultato di una limitazione della capacità di azione dei soggetti (Farmer, Connors, Simmons, 1996). In questo senso l'AIDS è spesso riconducibile all'incorporazione individuale, sul piano biologico, della violenza strutturale, ovvero di quella forma di violenza prodotta da forme di organizzazione sociale caratterizzate da profonde disuguaglianze, una violenza silente che entra nella vita delle persone che occupano i segmenti più marginali di tali assetti sociali, manifestandosi in esiti molto differenti: malattie infettive, malnutrizione, elevati tassi di mortalità, basse aspettative di vita alla nascita, ecc. (Farmer, 2003; Nguyen, Peschard, 2003). Se la violenza strutturale penetra la carne limitando la capacità di azione dei soggetti, allora è potenziando quest'ultima, e non modificando i comportamenti, che si può agire per contrastare la diffusione dell'epidemia. Le disuguaglianze socio-economiche, infatti, non producono sofferenza solo limitando l'accesso ai servizi, ma anche contribuendo alla distribuzione e all'insorgenza delle patologie (CSDH, 2008). A questo punto possiamo parlare di vere e proprie *patologie del potere* (Farmer, 2003), di cui la biomedicina coglie le tracce individuali, gli esiti incorporati, attraverso il suo linguaggio riduzionista, senza però gettare luce sul processo che ne costituisce la più ampia realtà.

Detto altrimenti: comprendere che nel parlare dell'AIDS nei termini di una forma di stregoneria si sta puntando il dito contro le disuguaglianze non basta, se non si agisce conseguentemente promuovendo i diritti socio-economici. Anche nel caso di Janice, aver compreso come l'esperienza di possessione rappresenti una pratica culturale attraverso cui si produce una critica incarnata delle proprie circostanze di vita, non produce una trasformazione dell'esperienza, se al tempo stesso non si agisce promuovendo la capacità



di rinegoziare i termini della propria esistenza sociale.

Spesso le difficoltà che i pazienti stranieri hanno nell'aderire alle indicazioni terapeutiche non dipendono dalle loro concezioni culturali, ma da dinamiche che vanno ricondotte alla precarietà della loro esistenza sociale, alle difficoltà economiche e giuridiche delle loro circostanze di vita e, dunque, in ultima analisi, alle forme di accoglienza che sul piano normativo e sociale spesso riserviamo loro.

Una prospettiva interculturale impegnata sul fronte della promozione della produzione del significato dell'esperienza di malattia del paziente può far emergere come pertinenti dinamiche che richiedono forme di azione e attivazione di servizi che difficilmente potremmo prevedere se ci concentriamo esclusivamente sulle dimensioni anatomico-fisiologiche dell'esperienza di malattia.

Nuovamente possiamo chiamare in causa il concetto di efficacia: nel caso di Janice, aver riattivato il suo itinerario migratorio attraverso l'inserimento lavorativo ha prodotto la soddisfazione dello spirito che la disturbava; nel caso dell'AIDS, in molti contesti dell'Africa subsahariana forme di empowerment, come ad esempio il microcredito per le associazioni femminili, volte a promuovere i diritti socio-economici, hanno permesso di potenziare la capacità di negoziare i termini dei propri rapporti sessuali e più in generale dei propri rapporti sociali, incidendo significativamente nella lotta alla diffusione del contagio (Schoepf, 1991, 2001).

### *Conclusioni*

Se riconoscere il diritto al significato non basta è altresì vero il contrario: se infatti agiamo animati dalla convinzione di sapere quale sia il miglior interesse degli altri (dei pazienti, stranieri o meno, delle comunità interessate dalla cooperazione sanitaria, ecc.), perché convinti della validità universalista delle nostre categorie culturali, rischiamo di promuovere azioni inutili se non addirittura violente.

La partecipazione dei pazienti nella produzione del senso delle loro vicende emerge allora come il terreno per comprendere quali risorse attivare per la realizzazione della trasformazione dell'esperienza. In questo senso ci rendiamo conto di come il concetto di efficacia possa essere ulteriormente esteso: non solo nei termini delle possibili



trasformazioni sul piano anatomico-fisiologico che le tecniche di intervento biomedico possono realizzare; non solo nei termini delle trasformazioni nei rapporti di senso che il dialogo interculturale può promuovere; ma anche nei termini di una trasformazione dei rapporti sociali in cui i pazienti sono coinvolti.

Culturalmente siamo portati a concepire la malattia come un'alterazione dell'organismo, ma alla luce di queste considerazioni, la sofferenza emerge spesso come la traccia sul piano biopsichico di un processo molto più ampio, che difficilmente possiamo ridurre alle sole dimensioni individuali. Nel momento in cui ci si concentra sulle tracce incorporate scordandosi il processo che le ha poste in essere, gli interventi, per quanto guidati dalle migliori intenzioni, rischieranno di rimanere catturati in un'emergenza permanente.

Se la malattia emerge come un complesso processo sociale di cui la biomedicina coglie le dimensioni individuali, l'efficacia del suo intervento su tale prodotto finale rischia di essere limitata o pregiudicata senza un'adeguata azione volta a promuovere una trasformazione dell'esperienza sul piano simbolico e dei rapporti sociali.

In un momento in cui le risorse pubbliche emergono come sempre più scarse, diventa ancor più urgente comprendere che concentrarsi sul prodotto senza interrogare il processo che lo ha posto in essere rischia di minare l'efficacia anche dell'intervento più efficientemente condotto. Promuovere l'efficacia, prevedendo anche una riformulazione dei modelli organizzativi, può invece garantire migliori livelli di efficienza, non solo facendo coincidere il miglior interesse del paziente con quello del medico, ma potenziando l'intero processo terapeutico.



### Bibliografia

BELLAGAMBA, ALICE

2008 *L'Africa e la stregoneria. Saggio di antropologia storica*, Laterza, Roma-Bari.

BLUMHAGEN, DAN

1980 *Hyper-Tension: a folk illness with a medical name*, «Culture, Medicine and Psychiatry», vol. 4, n. 3, pp. 197-224.

COMAROFF, JEAN

1981 *Symbolic healing: medicine as a socio-cultural system*, in *The Social History of the Bio-Medical Sciences*, Franco Ricci Editore, Milano.

COMAROFF, JEAN & COMAROFF, JOHN (a cura di)

1993 *Modernity and Its malcontents: ritual and power in postcolonial Africa*, University of Chicago Press, Chicago.

CSDH (WHO Commission on the Social Determinants of Health)

2008 *Closing the gap in a generation. Health equity through action on the social determinants of health*.

CSORDAS, THOMAS

1990 *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, «Ethos», vol. 18, pp. 5-47.

2002 *Body/Meaning/Healing*, Palgrave, New York.

CSORDAS, THOMAS & KLEINMAN, ARTHUR

1990 *Il processo terapeutico*, in V. Lanternari & M.L. Ciminelli (a cura di), *Magia, medicina, religione e valori*, Vol. II., Liguori, Napoli, 1998, pp. 109-12..

DE MARTINO, ERNESTO

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

EISENBERG, LEON

1977 *Disease and Illness. Distinction Between Professional and Popular Ideas of Sickness*, «Culture, Medicine and Psychiatry», Vol. 1, pp. 9-23.

EISENBERG, LEON — KLEINMAN, ARTHUR

1981 *Clinical Social Science*, in L. Eisenberg & A. Kleinman (a cura di), *The Relevance of Social Science for Medicine*, Reidel Publishing Company, Dordrecht, pp. 1-23.

FAMER, PAUL

2003 *Pathologies of power. Health, human rights, and the new war on the poor*, University of California Press, Berkeley.



FARMER, P. — CONNORS, M. — SIMMONS, J.

1996 *Women, Poverty and AIDS: Sex, Drugs and Structural Violence*, Common Courage Press, Monroe.

FASSIN, DIDIER

2001 *Culturalism as ideology*, in C.M. Obermeyer (a cura di), *Cultural perspectives on reproductive health*, Oxford University Press, Oxford, pp. 300-317.

FEHER, MICHAEL

1989 *Introduction*, in M. Feher, R. Naddaff & N. Tazi (a cura di), *Fragments for a history of the human body*, The MIT Press, New York, pp. 11-17.

GADOW, SALLY

1980 *Existential advocacy: philosophical foundation of nursing*, in S. F. Spiker — S. Gadow (a cura di), *Nursing: images and ideas*, Spriger, New York, pp. 79-101.

1989 *Clinical subjectivity. Advocacy with silent patient*, «Nursing clinics of North-America», vol. 24, n. 2, pp. 535-541.

GALISSOT, R. — KILANI, M. — RIVERA, A.

2001 *L'imbroglione etnico in quattordici parole chiave*, Dedalo, Bari.

GARRO, LINDA

1992 *Chronic illness and the construction of narratives*, in M.J. DelVecchio-Good et Alii (a cura di), *Pain as human experience. An anthropological perspective*, University of California Press, Berkeley, pp. 100-137.

GESCHIERE, PETER

1997 *The modernity of witchcraft: politics and the occult in postcolonial Africa*, University Press of Virginia, Charlottesville & London.

GOOD, BYRON

1994 *Narrare la malattia. Lo sguardo antropologico sul rapporto medico-paziente*, Trad. it. Edizioni di Comunità, Torino, 1999.

GOOD, BYRON — MARY-JO DEL VECCHIO-GOOD

1981a *The Meaning of Symptoms: a Cultural Hermeneutic Model for Clinical Practice*, in L. Eisenberg & A. Kleinman (a cura di), *The Relevance of Social Science for Medicine*, Reidel Publishing Company, Dordrecht, pp. 165-196.

1981b *The Semantics of Medical Discourse*, in Y. ELKANA — E. MENDELSON (a cura di), *Sciences and Cultures*, Reidel Publishing Company, Dordrecht, pp. 177-212.

GRMEK, MIRKO

1993 *Storia del pensiero medico occidentale. Antichità e Medioevo*, Laterza, Roma-Bari.



KATON, WAYNE & KLEINMAN, ARTHUR

1981 *Doctor-Patient Negotiation and Other Social Science Strategies in Patient Care*, in L. Eisenberg — A. Kleinman (a cura di), *The Relevance of Social Science for Medicine*, Reidel Publishing Company, Dordrecht, pp. 253-79.

KLEINMAN, ARTHUR

1978 *Alcuni concetti e un modello per la comparazione dei sistemi medici come sistemi culturali*, Trad.it., in I. Quaranta (a cura di), *Antropologia Medica. I testi fondamentali*, Raffaello Cortina, Milano, 2006.

1980 *Patients and healers in the Context of Culture. An Exploration of the Borderland Between Anthropology, Medicine, and Psychiatry*, University of California Press, Berkeley.

1995 *Writing at the Margin. Discourse Between Anthropology and Medicine*, University of California Press, Berkeley.

KLEINMAN, A. — DAS, V. — LOCK, M. (a cura di)

1997 *Social suffering*, Berkeley, University of California Press.

KLEINMAN, A. — EISENBERG, L. — GOOD, B.

1978 *Culture, Illness and Care. Clinical Lessons from Anthropologic and Cross-Cultural Research*, «Annals of Internal Medicine», Vol. 88, pp. 251-8.

LEDER, DREW

1990 *The absent body*, University of Chicago Press, Chicago.

LOCK, MARGARET — GORDON, DEBORAH (a cura di)

1988 *Biomedicine examined*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht.

MARCUS, GEORGE — FISCHER, MICHAEL

1986 *Antropologia come critica culturale*, Trad. it. Meltemi, Roma, 1998.

MATTINGLY, CHERYL

1998 *Healing dramas and clinical plots. The narrative structure of experience*, Cambridge University Press, Cambridge.

MATTINGLY, CHERYL — GARRO, LINDA (a cura di)

2000 *Narrative and the Cultural Construction of Illness and Healing*, University of California Press, Berkeley.

MAUSS, MARCEL

1936 *Le tecniche del corpo*, Trad. it. in M. Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 383-409.



MOERMAN, DANIEL

2002 *Meaning, Medicine and the 'Placebo Effect'*, Cambridge University Press, Cambridge.

NGUYEN, VINH-KIM — PESCHARD, KARINE

2003 *Anthropology, Inequality, and Disease*, «Annual Review of Anthropology», Vol. 32, pp. 447-474.

NICHTER, MARK

1981 *Idioms of Distress: Alternatives in the Expression of Psychosocial Distress: A Case Study from South India*, «Culture, Medicine and Psychiatry», Vol. 5, N. 4, pp.: 379–408.

2010 *Idioms of Distress Revisited*, «Culture, Medicine and Psychiatry», Vol. 34, N. 2 pp.: 401–416.

ORTNER, SHERRY

1984 *Theory in Anthropology since the Sixties*, «Comparative Studies in Society and History», Vol. 26, No. 1, pp. 126-166.

2006 *Anthropology and Social Theory. Culture, Power, and the Acting Subject*, Duke University Press, Durham and London.

PIZZA, GIOVANNI

2005 *Antropologia Medica, Saperi, pratiche e politiche del corpo*, Carocci, Roma.

QUARANTA, IVO

1999 *Costruzione e negoziazione sociale di una sindrome: un'indagine antropologica sul contenzioso intorno alla Chronic Fatigue Syndrome (CFS) nel Regno Unito*, «AM- Rivista della Società Italiana di Antropologia Medica», Vol. 7/8, pp.: 129-172.

2001 *Contextualising the body: Anthropology, Biomedicine and Medical Anthropology*, «AM- Rivista della Società Italiana di Antropologia Medica», Vol. 11/12, pp. 155-171.

2006 *Corpo, potere e malattia. Antropologia e AIDS nei Grassfields del Camerun*, Meltemi, Roma.

2012 *Da comunicação da informação à produção do significado como estratégia para promoção do direito da saúde*, «RECIIS – R. Eletr. de Com. Inf. Inov. Saúde», v.6, n.2.

QUARANTA, IVO — RICCA, MARIO

2012 *Malati fuori luogo. Medicina interculturale*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

REMOTTI, FRANCESCO

2011 *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, Laterza, Roma-Bari.

SCARRY, ELAINE

1985 *La sofferenza del corpo*, Trad. it., Il Mulino, Bologna, 1990.



SCHEPER-HUGHES, NANCY — LOCK, MARGARET

1987 *The Mindful Body. A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*, «Medical Anthropology Quarterly», Vol. 1, N.1, pp. 6-41.

SCHOEPF, BROOKE

1991 *Ethical, methodological and political issue of AIDS research in Central Africa*, «Social Science and Medicine», Vol. 33, N. 7, pp.: 749-763.

2001 *International AIDS research in anthropology: taking a critical perspective on the crisis*, «Annual Review of Anthropology», Vol. 30, pp.: 335-361.

TOOMBS, KAY (a cura di)

2001 *Handbook of phenomenology and medicine*, Kluwer Academic Publishing, Dordrecht

YOUNG, ALLAN

1982 *Antropologie della illness e della sickness*, Trad. it. in I. Quaranta (a cura di), *Antropologia medica. I testi fondamentali*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2006.

### Abstract – IT

Sulla base di un approccio antropologico, l'incontro terapeutico verrà ripensato come un processo di produzione partecipativa del significato della realtà, capace di promuovere una rielaborazione dell'esperienza di malattia, consentendo inoltre l'individuazione di possibili forme di intervento capaci di generare socialmente tale trasformazione.

Introducendo il concetto di "diritto al significato" come terreno per l'individuazione di quali altri diritti promuovere, il concetto di efficacia terapeutica verrà ripensato in termini di trasformazione: non solo nei termini delle possibili trasformazioni sul piano anatomico-fisiologico che le tecniche di intervento biomedico possono realizzare; non solo nei termini delle trasformazioni nei rapporti di senso che la relazione di cura incentrata sul diritto al significato può promuovere; ma anche nei termini di una trasformazione dei rapporti sociali in cui i pazienti sono coinvolti.

### Abstract – EN

In anthropological terms the therapeutic encounter will be reconsidered as a process of participatory production of the meaning, promoting a reformulation of the experience of illness and allowing the identification of possible forms of intervention capable of socially generating such a reformulation. The concept of "right to meaning" as a basis for the identification of other rights helps us to reframe the issue of therapeutic efficacy. The latter will be reconsidered through the concept of transformation, not only in terms of the possible transformations on the anatomico-physiological plane that can be performed by biomedical intervention, or in terms of the changes in the relationships of meaning that the right to meaning can promote, but also in terms of a transformation in the patients' social relationships.



### IVO QUARANTA

Ricercatore in discipline Demoetnoantropologiche presso l'Università di Bologna, dove insegna Antropologia Culturale e Antropologia del Corpo e della Malattia. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *Antropologia Medica. I testi fondamentali*, (a cura di; Raffaello Cortina, 2006); *Corpo, potere e malattia. Antropologia e AIDS nei Grassfields del Camerun* (Meltemi, 2006); *Malati fuori luogo. Medicina interculturale* (con Mario Ricca, Raffaello Cortina, 2012).



ARTICOLO

## Il *bharata nāṭyam*: l'addomesticamento di una tradizione

di Cristiana Natali

*yatra hastas tatra netraṃ*  
*yatra netraṃ tatra hrdayaṃ*  
*yatra hrdayaṃ tatra bhāvo*  
*yatra bhāvas tatra rasaḥ*

Dove va la mano, va l'occhio.

Dove va l'occhio, va il cuore.

Dove va il cuore, va l'espressione (*bhāva*)

Dove va l'espressione, va il sapore (*rasa*).

Nell'ambito della diaspora sudasiatica il *bharata nāṭyam*<sup>1</sup> è una disciplina coreutica considerata "uno strumento efficace per fare apprendere aspetti della cultura indiana quali narrazioni mitologiche e rituali religiosi"<sup>2</sup> (Katrak 2004: 80). Tra gli stili di danza classica indiana è quello più insegnato all'estero e fa parte spesso in modo sistematico delle attività extracurricolari dei giovani, in particolare delle bambine e delle ragazze. Le lezioni di danza forniscono inoltre ai genitori uno spazio di socializzazione e di incontro nel quale essi "condividono un linguaggio comune, cibi, abitudini" (Katrak 2004: 80). Tecnica coreutica divenuta un mezzo per affermare l'identità hindu (Gaston 1996: 19), esso costituisce uno strumento di riproduzione culturale intenzionale: i genitori della classe media incoraggiano

<sup>1</sup> Ringrazio Giovanni Ciotti per avere curato le traslitterazioni e le trascrizioni dei termini in sanscrito e in tamil. Riporto di seguito le precisazioni relative alle scelte operate: "I termini sanscriti sono stati resi nella traslitterazione comunemente in uso nella letteratura scientifica. Per quanto riguarda i termini tamil, più rari, si è optato per una trascrizione che ne faciliti la lettura. Per esempio, la trascrizione *sadīr* verrà preferita alla traslitterazione *catīr*. Infine, in alcuni casi, termini sanscriti entrati nel lessico tamil vengono resi nella loro più diffusa traslitterazione sanscrita. Per esempio, si scriverà Śiva e non Civan/Sivan" (comunicazione personale, 2 ottobre 2012). Molte tra le citazioni del testo non riportano i diacritici in quanto assenti nell'edizione originale.

<sup>2</sup> Laddove non compare "tr. it." tutte le traduzioni sono di chi scrive.



le figlie a studiare il *bharata nāṭyam*, e l'araṅgētram (debutto) delle ragazze viene considerato più un ingresso nella comunità diasporica che non l'inizio di una carriera artistica, e infatti spesso il matrimonio segna la fine della pratica.

L'antropologa Kalpana Ram, benché apertamente critica rispetto alle “nozioni borghesi relative al genere, alla religione, all'induismo, alla nazione” (2000: 265) che il *bharata nāṭyam* riflette, riconosce il fascino che questo stile coreutico esercita sui genitori indiani della diaspora:

“[La ragazza] è vestita con il massimo splendore rituale di una danzatrice che un tempo danzava per le corti e per i templi, ed è accompagnata da una musica molto espressiva, da guru e da musicisti. Il palcoscenico è trasformato in senso rituale grazie alla presenza, su un lato del palcoscenico, di un altare e delle offerte agli dèi, nonché dall'esecuzione di un brano di apertura, di solito menzionato nel programma come “brano di invocazione”. Durante l'invocazione la danzatrice si rivolge ai guru, agli ospiti illustri e ai *rasika* (coloro tra il pubblico che sono conoscitori della teoria estetica) [cfr. *infra*]. Per i genitori e per i membri delle generazioni più anziane, preoccupati per la stabilità della “tradizione” e per la preservazione dell'“essenza della donna indiana”, [...] questo spettacolo [...] non perde mai la magica capacità di permettere al pubblico di dimenticare temporaneamente la contro-socializzazione che la ragazza sta ricevendo dalla cultura dominante, dalle sue istituzioni educative, o dal gruppo dei pari. Nonostante il mio allenamento intellettuale, ho provato la stessa magica sensazione di lenimento delle mie ansietà di immigrata quando ho visto mia figlia di sette anni danzare in palcoscenico” (2000: 264-265).

### Dal tempio al teatro

Il *bharata nāṭyam* è considerato – unitamente al *kathakali*, al *manipuri*, al *kathak*, all'*orissi* o *odissi*, al *mohini attam* e al *kuchipudi* - uno degli stili classici, o meglio classici contemporanei (cfr. Vatsyayan 1997 e *infra*), della danza indiana. Dal punto di vista formale le posture di questo stile coreutico sono attestate, sin da tempi antichi, nelle sculture e nei bassorilievi. Come osserva Kapila Vatsyayan, in India il legame tra rappresentazioni scultoree e forme di danza è strettissimo: “Le posizioni che la danzatrice assume hanno un



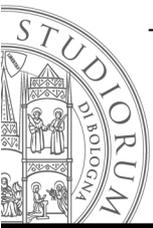
valore plastico, non solo perché ella si immobilizza in certi momenti, ma anche perché la successione delle posizioni evoca gli stati d'animo e gli attributi delle divinità maschili e femminili secondo i principi dell'iconografia" (1964: 26, cfr. anche Guzman 2001). La correlazione è talmente stretta da permettere di precisare "studiando la scultura dello stesso periodo, quali forme di danza abbiano prevalso in una certa epoca" (1964: 34). In un suo panorama sullo studio della danza in India Ananya riporta come la sua guru, un'esponente dello stile *odissi*, "parlasse delle numerose ore passate a studiare le figure danzanti scolpite sulle mura dei templi o dipinte negli affreschi [...] per affinare la comprensione della tecnica" (1996: 119). Nel caso specifico del *bharata nāṭyam* la comparazione con l'arte scultorea viene effettuata facendo riferimento alle sculture Cōla e Pallava dell'India meridionale.

Il *bharata nāṭyam* è tradizionalmente legato alla figura della *devadāsī*, la danzatrice templare. Le *devadāsī* ("serve del dio") erano figure ritualmente rilevanti nella società indiana sino a tutto l'Ottocento e la loro presenza presso i templi e presso le corti è attestata - ma non è da escludersi che sia più antica - a partire dal V secolo. Nel volume *Bharata Natyam. From Temple to Theatre*, divenuto un classico degli studi di settore, la sociologa e danzatrice Anne-Marie Gaston ricostruisce il ruolo delle danzatrici templari attraverso l'analisi di fonti scritte (testi teatrali, resoconti di scrittori e viaggiatori) ma soprattutto, e per la prima volta, attraverso interviste con i membri del gruppo ereditario di appartenenza delle *devadāsī* (*l'isai vēḷāḷa*) e con altri testimoni delle performance coreutiche.

Affinché la *devadāsī* potesse prendere parte ai rituali previsti nel tempio era necessario che si fossero svolte precedentemente le seguenti cerimonie: il matrimonio con la divinità, la dedicazione al tempio, la prima lezione di danza in forma rituale, la presentazione delle cavigliere, l'*araṅgētram* che attestava il compimento della formazione coreutica, la scelta del protettore. Tali cerimonie dovevano in linea di principio essere concluse prima del raggiungimento della pubertà.

In quanto simbolicamente sposata alla divinità, la *devadāsī* era una figura di buon auspicio, e in virtù di tale prerogativa era suo compito celebrare nel tempio, o in occasioni di processioni, la cerimonia *ārtti*<sup>3</sup> di fronte all'immagine del dio per scongiurare influenze nefaste. Anche nella vita pubblica tale cerimonia era di capitale importanza, e i servizi della

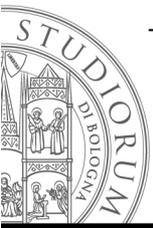
<sup>3</sup> La cerimonia *ārtti* consiste nel ruotare in senso orario una lampada o un vassoio contenente lucerne di fronte all'immagine della divinità.



*devadāsī* venivano richiesti da sovrani e personaggi influenti. Le *devadāsī* venivano invitate ai matrimoni in quanto si riteneva che, non potendo rimanere vedove in quanto sposate a una divinità, avessero il potere di respingere i presagi funesti. Altri riti di passaggio, quali la celebrazione del menarca, prevedevano a volte l'invito di una *devadāsī*. In tutte queste occasioni la ragazza, oltre a svolgere i compiti rituali previsti dalla specifica cerimonia, si produceva in composizioni coreutiche accompagnate da musicisti.

Oltre al matrimonio rituale con la divinità, la *devadāsī* contraeva un legame con un protettore individuato spesso da un'anziana della famiglia. La scelta ricadeva su individui di alta casta e benestanti. Tale associazione delle *devadāsī* con i protettori, che potevano anche essere sposati, contribuì a restituire delle *devadāsī* un'immagine equivoca che incorse nella condanna dei colonialisti britannici. Il governo coloniale non solo tolse ai templi il sostegno economico proveniente dalla protezione di corte, ma condannò le danze come contrarie alla morale. Sottratti i finanziamenti ai templi, le *devadāsī* difficilmente potevano reinserirsi in un contesto sociale del quale erano ai margini, e molte per sopravvivere dovettero ricorrere alla prostituzione, rendendo paradossalmente reali le accuse dei funzionari britannici.

Agli inizi del Novecento la danza, malvista dal governo coloniale e disprezzata dalle élite, vive un periodo di grave crisi. Le danze delle *devadāsī* tornano ad acquisire importanza nel contesto del revival nazionalistico degli anni Trenta e Quaranta. Il movimento revivalista, influenzato dagli orientalisti del XIX secolo, ha inizio nel Sud dell'India, dove la forma coreutica *sadīr* viene istituzionalizzata come *bharata nāṭyam* (cfr. *infra* per la scelta del termine). La campagna contro la danza delle *devadāsī* è guidata da un lato dall'attivista sociale Muthulakshmi Reddy, lei stessa discendente di una famiglia di danzatrici ereditarie, la quale ritiene che le danze debbano essere proibite e che debba essere vietata la dedizione delle ragazze ai templi; dall'altra parte da leader culturali quali E. Krishna Iyer e Rukmini Devi, che sostengono la necessità di salvare la tecnica coreutica nonostante la condanna della figura e del ruolo della *devadāsī*. Devi è la figura centrale della riabilitazione della danza: da un lato "depura" la danza dai suoi elementi erotici - eliminando le coreografie in cui la devozione (*bhakti*) è espressa con chiare metafore sessuali - rendendola in tal modo un'attività non solo possibile ma addirittura auspicabile per le



giovani donne delle caste elevate; dall'altro istituzionalizza il nuovo stile coreutico fondando a Madras nel 1936 la scuola Kalakshetra (da *kṣetra*, "utero" o "luogo", e *kalā*, "arte"), che diviene l'istituzione d'eccellenza del *bharata nāṭyam*. Ha così inizio la diffusione della danza all'esterno dei templi<sup>4</sup>, sia grazie alle – peraltro poche - *devadāsī* che si convertono in insegnanti, sia soprattutto grazie al progressivo svilupparsi di una categoria di danzatrici non ereditarie che diffondono il *bharata nāṭyam* nei teatri e nelle scuole.

Rukmini Devi, di famiglia brāhmaṇa, cresce in modo molto diverso rispetto alle ragazze della sua stessa casta. Compie studi classici in un periodo in cui le donne brāhmaṇa non accedevano all'istruzione ed erano addette ai soli compiti domestici e, poiché suo padre è membro del movimento teosofico, si ritrova in un ambiente frequentato da intellettuali e artisti americani ed europei. Al momento del pensionamento, il padre di Devi va a vivere ad Adyar, un quartiere di Madras, vicino alla sede della società teosofica. La società, fondata a New York nel 1875<sup>5</sup>, ha in Annie Besant la forza motrice dell'espansione in India. Besant fa del movimento teosofico uno degli attori del nazionalismo indiano, da un lato divenendo lei stessa presidente del Partito del Congresso nel 1917-18, dall'altro fondando istituzioni universitarie e associazioni. In una di queste istituzioni, un collegio di Benares, viene chiamato come direttore dall'Inghilterra nel 1913 George Arundale, che alcuni anni più tardi (1920) sposerà Rukmini Devi. Arundale occupa posti di sempre maggior rilievo nella società teosofica, fino a diventarne il presidente. La carriera di Devi è profondamente legata all'attività del marito: il suo debutto avviene in questo contesto (cfr. *infra*) e soprattutto pare che nella fondazione a Madras della scuola Kalakshetra Arundale abbia giocato un ruolo decisivo.

Al Kalakshetra la conquista della "rispettabilità" si attua attraverso differenti strategie, che non riguardano solo la danza e dunque la scelta del repertorio. Innanzitutto viene operata una sanscritizzazione<sup>6</sup> dell'approccio pedagogico: nella scuola vengono istituzionalizzate

<sup>4</sup> La dedicazione al tempio delle ragazze è d'altronde una pratica tutt'altro che scomparsa. Scrive ad esempio C. Buldrini nel 1981: "Una legge approvata quest'anno in Karnataka, ha inasprito le pene per chi dedica una donna al tempio. Già il *Bombay Devadasi Protection Act* del 1934 e il *Madras Devadasi Prevention of Dedication Act* del 1947 proibivano questa pratica. Ma le leggi sono rimaste lettera morta. La nuova legge ha avuto il solo effetto di sveltire il rituale e rendere clandestine le cerimonie. Le dedicazioni continuano" (1999: 57).

<sup>5</sup> La società viene fondata da Helena Petrovna Blavatsky e Henry Steel Olcott; il trasferimento della sede centrale in Tamil Nadu avviene nel 1882.

<sup>6</sup> Il termine "sanscritizzazione" è stato introdotto dall'antropologo M.N. Srinivas per designare comportamenti



pratiche caratteristiche delle caste elevate, quali il vegetarianesimo e il culto reso alla divinità sul palcoscenico (cfr. *infra*) (Mathur 2002).

In secondo luogo le preoccupazioni relative alla “rispettabilità” del *bharata nāṭyam* mettono in discussione la necessità di avvalersi dei *nattuvanār*, gli insegnanti di danza ereditari, i quali vengono sostituiti da membri di famiglie di alta casta. Spiega con soddisfazione Rukmini Devi:

“Una nuova, grande cosa che è il risultato di queste difficoltà è la completa separazione del nostro lavoro dagli insegnanti di danza tradizionali. E' ben noto che questi sono un piccolo clan di persone che non ha mai creduto possibile che qualcun altro potesse eseguire una performance di danza. Ho sempre voluto che questo finisse. Loro pensavano che, a parte le solite persone, nessun altro fosse capace di danzare. Ora vi sono tante ragazze di buona famiglia che sono danzatrici eccellenti. Il secondo aspetto è formare *nattuvanar* [che provengano] da famiglie rispettabili (*good families*). Sono felice [...] di aver potuto mostrare che possiamo fare a meno di loro [dei *nattuvanar*]” (cit. in Allen 1997: 65).

La relazione tra danzatrice e *nattuvanār* viene in tal modo completamente sovvertita: lungi dall'essere insegnanti rispettati, i *nattuvanār* di Devi sono studenti della scuola che si limitano a tenere il tempo sul palcoscenico, tanto che vengono ironicamente soprannominati *tattuvanār*, da *tattu*, che significa battere i bastoni. La rivoluzione nell'ambito del rapporto insegnante-discepolo è d'altronde ben visibile nella biografia della stessa Devi: quando decide di debuttare nel 1935 nell'ambito delle celebrazioni per il Diamond Jubilee della Società Teosofica, Devi lo fa nonostante il parere contrario del suo maestro, Pandanallur Minakshisundaram Pillai, che ritiene l'allieva non ancora pronta. Si tratta di un comportamento che sfida completamente il percorso canonico, che prevede sia il maestro a decidere la data dell'*araṅgētram*. Una conseguenza importante delle scelte di Devi è che, con l'eliminazione dei *nattuvanār*, vengono a sommarsi nella figura della danzatrice i due

---

volti a innalzare la purezza rituale attraverso l'adozione di pratiche, veicolate da testi sanscriti, delle caste più elevate. Esempi in tal senso sono l'adozione, da parte di individui o più spesso di gruppi castali di status inferiore, di riti fondati sulla tradizione scritturale hindu e di pratiche quali il vegetarianesimo, il digiuno e le abluzioni rituali.



ruoli di insegnante e di interprete.

La nuova rispettabilità del *bharata nāṭyam* si traduce infine in una retorica che sottolinea l'immagine negativa delle *devadāsī* attraverso l'elaborazione di in una versione ufficiale della storia della disciplina che descrive la "corruzione" dell'arte coreutica. Tale versione viene trasmessa in modo sistematico agli allievi della scuola. Avanthi Meduri ricorda come la sua insegnante, allieva del Kalakshetra, riproponesse a propria volta questa versione nel suo insegnamento:

"La mia insegnante di danza mi raccontò una storia, una storia che non si stancavano mai di ripetere. Mi dissero che il *bharata natyam* aveva le sue radici nel *Natyasastra*, un testo antico e particolareggiato sulla drammaturgia il cui autore era il saggio Bharatha (Bharatha-Muni) del 300 a.C. circa. Seduta ai suoi piedi, ascoltavo le sue parole ad occhi spalancati con timore reverenziale. Dicevano che questa danza una volta era chiamata *sadīr* e veniva danzata nelle aree sacre del tempio. Dicevano che le *devadasi* (le danzatrici templari) che praticavano questa forma d'arte vivevano e danzavano felici nell'ambiente del tempio. Assentivo col capo. Ma poi le *devadasi* divennero "corrotte" e profanarono l'arte, dissero immediatamente dopo, e con rabbia. Spaventata dalla loro rabbia domandai un po' esitante in che modo le *devadasi* avessero profanato l'arte. Loro si guardarono intorno per vedere se qualcuno non stesse origliando e mi sussurrarono all'orecchio: mi dissero che la danza era associata alle ragazze *nautch* a causa dello stile corrotto delle *devadasi* [...]. Un sistema altamente complesso che affondava le sue radici nella religione si era "corrotto" fino a che la "rispettabile" gente del Sud non aveva iniziato una campagna nei tardi anni Venti per abolire il sistema di pessima reputazione delle *devadasi*" (1988: 1).

La versione accreditata oggi è rimasta invariata. Mi spiega Sivanadini Duraiswamy, autrice di testi sulla cultura e la tradizione hindu,

Il *bharata nāṭyam* era una danza che era stata disprezzata perché la eseguivano le *devadāsī*, che erano donne che si facevano mantenere da uomini ricchi, dai re. Poi c'è stata una donna, Rukmini Devi, che ha cambiato tutto. Era una donna brāhmaṇa che aveva sposato un inglese, una delle esponenti più famose del *bharata nāṭyam*. Ha



potuto fare questo cambiamento perché era di casta elevata” (comunicazione personale, 3 settembre 2002).

### Tecnica e repertorio

Il *bharata nāṭyam* che viene praticato oggi è in gran parte il risultato della codificazione operata da Rukmini Devi<sup>7</sup>. Una rappresentazione “classica”, che dura circa due ore e mezza, si apre con la danzatrice<sup>8</sup> che, entrando dalla destra del palcoscenico, rende omaggio alla divinità, al guru, ai musicisti, al pubblico. A questo saluto segue, al centro del palcoscenico, l’omaggio alla terra, alla quale la danzatrice chiede scusa in quanto si accinge a calpestarla (cfr. foto 1<sup>9</sup>). Dopo questo preludio vengono eseguiti di norma sette tipi di danza nel seguente ordine: *alarippu*, *jadisuram* (cfr. sanscrito *jatisvara*), *saptam* (cfr. sanscrito *śabda*), *varṇam*, *padam*, *tillāṇā* e *slōgam* (cfr. sanscrito *śloka*). I primi brani, nei quali la danzatrice esegue sequenze di esercizi, sono soprattutto di danza “pura” o “astratta” (*nṛtta*) (cfr. figura A e foto 2, 3 e 4), mentre quelli che seguono presentano molte parti in cui vi è l’espressione “mimica” (*abhinaya*). I gesti delle mani (*hasta mudrā*) e le espressioni del volto (vedi foto 5, 6 e 7) permettono di interpretare le canzoni che narrano episodi della mitologia hindu. Attraverso le *mudrā* (vedi figure C1 e C2) si possono infatti rappresentare innumerevoli oggetti, personaggi, stati d’animo, ecc<sup>10</sup>. La danzatrice alterna momenti nei quali impersona le divinità o altre figure della narrazione (cfr. foto 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14) ad altri passaggi nei quali si rivolge alle divinità in quanto devota (Puri 2004).

<sup>7</sup> Esiste un’altra tradizione, che fa capo alla *devadāsī* Balasaraswati (1918-1984), anch’essa fondatrice di una scuola e danzatrice di fama internazionale. Il suo impatto sulla realtà del *bharata nāṭyam* non è però confrontabile con quella di Rukmini Devi: sono poche oggi le insegnanti che seguono il suo stile e il canone riconosciuto come ufficiale è quello del Kalakshetra.

<sup>8</sup> Il *bharata nāṭyam* non è una pratica esclusivamente femminile e vi sono danzatori e insegnanti famosi – anche se, come osserva Rajika Puri (2004) spesso sulla scena si accompagnano a danzatrici. In ogni caso il *bharata nāṭyam* resta uno stile coreutico caratterizzato prevalentemente dalla presenza di interpreti femminili.

<sup>9</sup> Ringrazio la danzatrice Alessandra Pizza per avermi permesso di pubblicare le immagini che la ritraggono. Le fotografie sono di Daniele Mancastroppa (1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14) e di Stefano Mazzotta (2, 8).

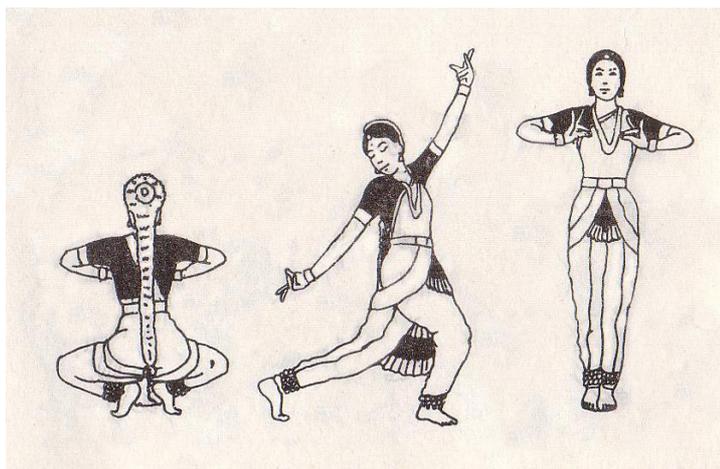
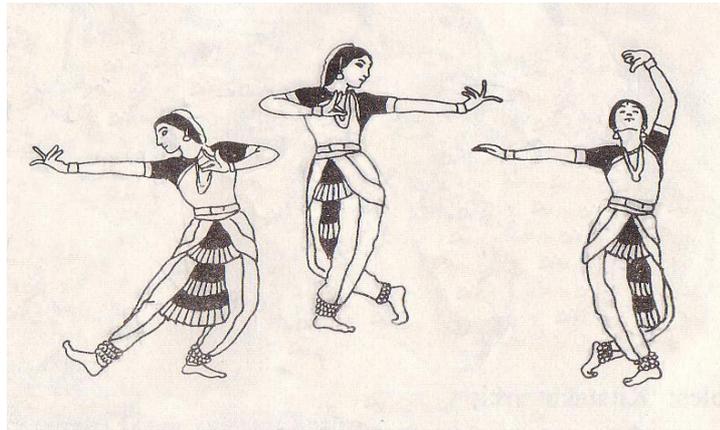
<sup>10</sup> Le *mudrā* possono rappresentare ad esempio elementi della natura quali cielo, sole, luna, stelle, pioggia, fulmini, tuoni, vento; animali quali ape, pavone, cigno, gallo, pappagallo, cervo, mucca, cavallo, tigre, tartaruga, coccodrillo, serpente, cobra attorcigliati, pesce; parti del corpo quali volto, occhio, bocca, capelli, ombelico; accessori quali orecchini, collana, bracciale, diadema; oggetti per il culto templare quali lampada, incenso, campana, vassoio.



*Foto 1:*

*Bhūmi Namaskāra, il saluto alla terra,  
è eseguito prima e dopo lo spettacolo.  
Questo è il momento in cui dalla danzatrice sfiora la terra  
con catura mudrā in segno di rispetto e ringraziamento.*

### Tat tai tam தத் தெய் தாம்



**Figura A:**  
*Adavu (unità base di danza o esercizio) Ta tai tam: sequenza dei movimenti.*  
*Immagini tratte da Adavu. Bharathnatyam Beginner's Guide,*  
*Madras, Centre for the Promotion of Traditional Arts, 1999*



*Foto 2:*

*Postura Modidam.*

*La danzatrice è seduta in muḷumaṇḍi (“piegamento pieno”) con un ginocchio poggiato a terra.*

*Tale postura è indicata nel Nāṭyaśāstra nel capitolo dedicato alla descrizione delle diverse posizioni delle gambe e dei piedi.*



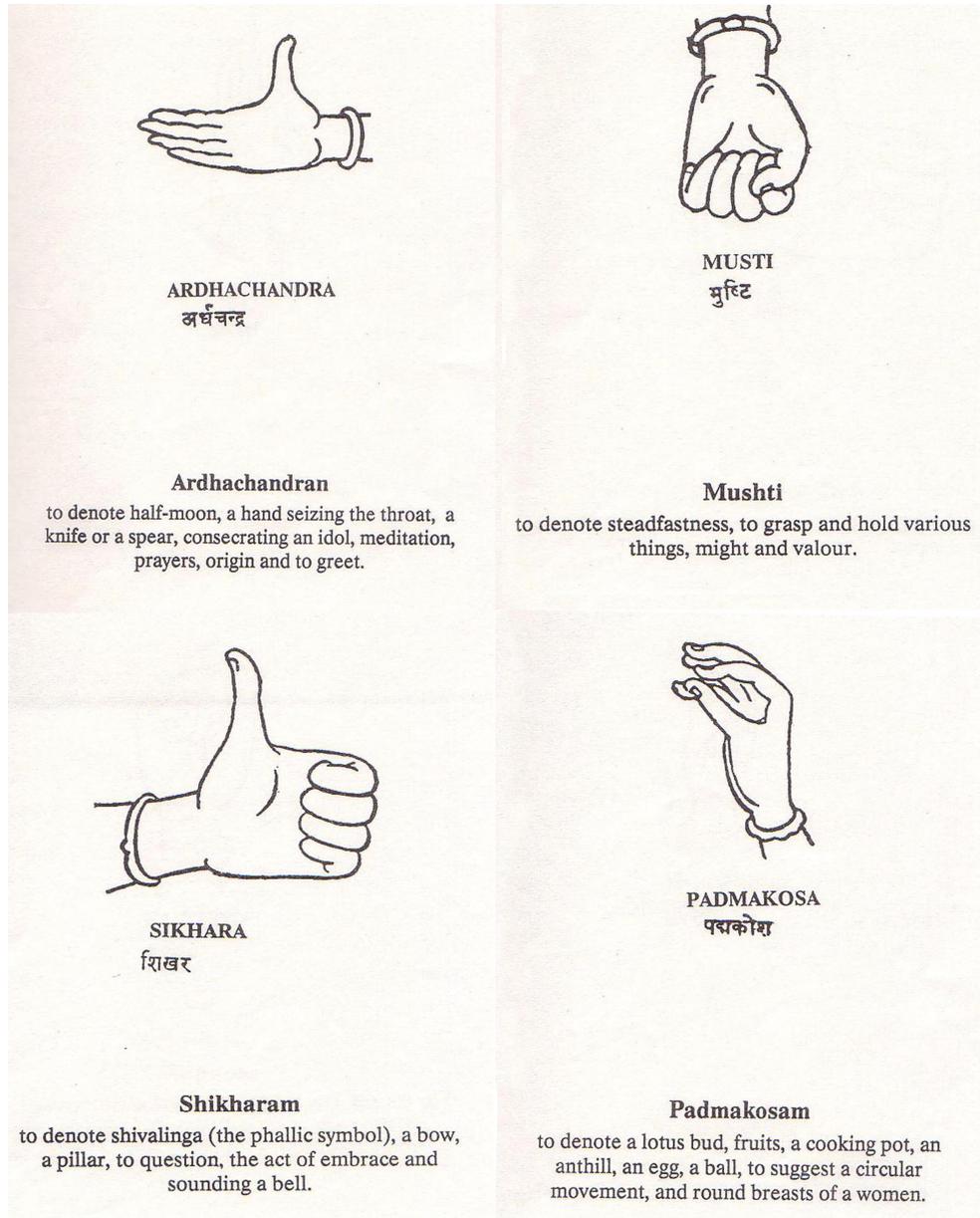
*Foto 3:*

*Adavu (unità base di danza o esercizio) Ta tei tam n° 2. La foto ritrae un momento della seconda fase dell'esercizio, nel quale la danzatrice, dal muḷumaṇḍi ("piegamento pieno") di schiena, punta un piede a terra allungando contemporaneamente l'altra gamba e, nello stesso tempo, gira il busto verso la gamba allungata, in torsione; le mani sono in alapaḍma mudrā e lo sguardo è rivolto verso la mano in basso.*

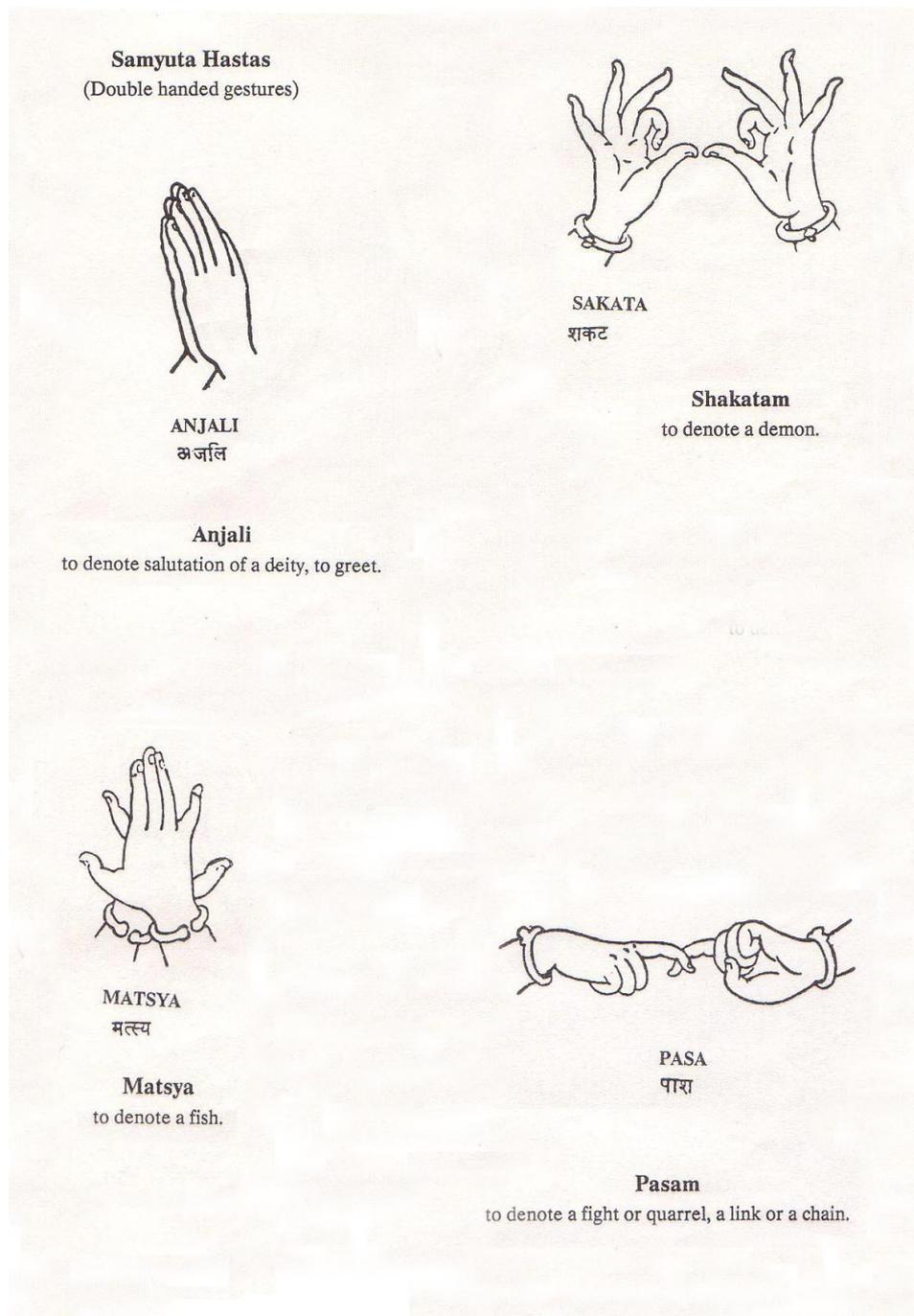


*Foto 4:*

*Adavu (unità base di danza o esercizio) Naṭṭadavu (teyum tat) n° 7. Momento iniziale di tale esercizio in cui dall'araimaṇḍi ("mezzo piegamento") si fa uscire sul lato una gamba con il piede che ha il tallone a terra e la punta verso l'alto. Le due braccia si aprono contemporaneamente alla gamba e sono tese a formare una linea retta con le mani in alapadma mudrā. Il busto si piega verso la gamba; lo sguardo è rivolto in basso.*



**Figura C1:**  
*Alcune delle mudrā a una mano e loro significato.*  
*Immagini tratte da Mudras (in Symbols). Bharathanatyam Manual, Madras, Centre for the Promotion of Traditional Arts*



**Figura C2:**  
*Alcune delle mudrā a due mani e loro significato.*  
*Immagini tratte da Mudras (in Symbols). Bharathanatyam Manual,*  
*Madras, Centre for the Promotion of Traditional Arts*



*Foto 5:*

*Śṛṅgāra rasa: è il rasa dell'amore, dell'esperienza della felicità e della beatitudine dei giovani amanti.*

*Generalmente è evocato in situazioni favorevoli come belle stagioni e ambientazioni idilliache.*

*Il sentimento è espresso attraverso uno sguardo malizioso o dolce, sorrisi, movimenti gentili.*



*Foto 6:*  
*Karuṇa rasa: è il rasa della compassione.*  
*È evocato quando un amato è ferito o*  
*quando si sentono parole poco piacevoli.*  
*È l'esperienza del dispiacere per qualcosa o per qualcuno.*  
*Il sentimento è espresso attraverso il pianto, lo svenimento,*  
*la tristezza o la pietà nello sguardo.*



*Foto 7:*

*Raudra rasa: è il rasa della rabbia, del terrifico.  
Questo rasa è evocato in guerra, in situazioni di antagonismo,  
di litigio e di terribili calamità.  
Generalmente gli asura (demoni) e la gente arrogante  
sono caratterizzati dal raudra rasa.  
Lo si esprime di solito con gli occhi spalancati e le sopracciglia inarcate.*



*Foto 8:*

*Posizione del saggio in meditazione.  
In muḷumaṇḍi ("piegamento pieno") con le mani  
in haṃsa mudrā sopra le ginocchia,  
tenendo gli occhi chiusi, la danzatrice rappresenta un saggio  
durante la fase di meditazione e di concentrazione.*



*Foto 9:  
Una postura del dio Śiva.  
Il dio Śiva è generalmente rappresentato con la mano destra  
in tripaṭāka e la sinistra in kaṭākamukha.*



*Foto 10:*

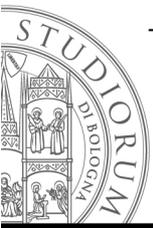
*Posizione di Śiva Naṭarāja.*

*Questa è la tipica postura del dio della danza:  
con il piede destro simbolicamente schiaccia il demone dell'ignoranza,  
la gamba sinistra sollevata offre protezione e rifugio ai devoti,  
la mano destra in paṭāka è abhaya mudrā,  
cioè il gesto del "non temere"; il braccio sinistro che taglia diagonalmente il busto,  
e parallelo alla gamba sinistra sollevata, rimanda alla proboscide di un elefante,  
ricordandoci l'immagine del figlio di Śiva, Ganeśa,  
il dio dalla testa di elefante che rimuove gli ostacoli.*



*Foto 11:*

*Posizione del dio Kṛṣṇa.  
Le mani in mṛgaśīrṣa mudrā indicano l'immagine più nota del dio:  
Kṛṣṇa che suona il flauto,  
il cui incantevole suono richiama a sé le gopī (pastorelle).*



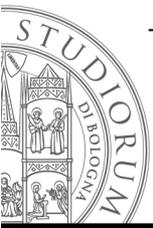
*Foto 12:  
Posizione della dea Mīnākṣī (“occhi di pesce”).  
La mudrā kaṭakamukha sulla spalla destra raffigura  
il pappagallo che identifica l’immagine di questa dea.*



*Foto 13:  
Posizione della dea Pārvatī.  
Tipica postura della consorte del dio Śiva: le mani sono  
in paṭāka mudrā, con la destra rivolta verso l'alto  
e la sinistra verso il basso.  
Ciò rimanda al suo ruolo di madre divina e di protettrice.*



*Foto 14:  
Posizione della dea Sarasvatī che suona la vina.  
Tipica postura della dea della musica e della conoscenza.  
Le mudrā, la destra in mṛgaśīrṣa  
e la sinistra in kapittha, indicano lo strumento che suona la dea.  
Antico strumento a corde, la vina è a tutt'oggi uno  
degli elementi fondamentali dell'orchestra  
che accompagna le esibizioni del bharata nāṭyam.*



Uno spettacolo di *bharata nāṭyam* appare a un osservatore occidentale piuttosto informale. Così come avviene in India per altre rappresentazioni di tipo teatrale, il pubblico non osserva la performance restando immobile e silenzioso: gli spettatori possono andare e venire, i bambini si aggirano per la sala. La visione dello spettacolo è frontale ed esiste una separazione spaziale tra pubblico ed esecutrice. I musicisti che accompagnano lo spettacolo siedono al lato sinistro del palcoscenico.

Anche la realtà dello spazio della performance (sia esso un pavimento o un palcoscenico) appare completamente diversa da quella del teatro occidentale. Allo spettatore si presenta uno spazio vuoto: l'assenza di scenografia si spiega con la convenzione teatrale indiana che prevede sia la danzatrice ad evocare i cambi di scena o la presenza di oggetti con la sua abilità performativa. In secondo luogo per tutta la durata della rappresentazione lo spazio della danza è uno spazio sacro. Molti danzatori pongono un'immagine di Śiva Naṭarāja ("re dei danzatori") sulla destra del palcoscenico (cfr. *infra*), e a lui si rivolgono all'inizio dello spettacolo.

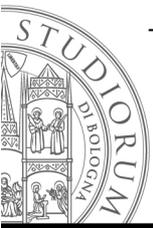
La sacralizzazione dello spazio non è una prerogativa della realizzazione della danza sul palcoscenico: anche nel contesto delle lezioni il sovrapporsi della dimensione religiosa e di quella tecnico/esecutiva si delinea fin dal primo istante. La lezione infatti, così come lo spettacolo, si apre con una richiesta ritualizzata di scuse nei confronti della madre terra che ci si accinge a calpestare danzando – come spiega ad esempio un allievo dei corsi di *bharata nāṭyam* di un'associazione tamil italiana: "Si scusa la terra [si chiede scusa alla terra], perché le facciamo male mentre si danza, per questo si chiede scusa". Il piede nudo viene ritenuto un indicatore della sacralità dell'azione coreutica e del rispetto portato alla madre terra calpestata. Spiega l'insegnante dei corsi: "Il *bharata nāṭyam* è ritenuto sacro, quindi per questo si balla a piedi scalzi, perché si dà proprio un significato puro, sacro alla danza, quindi non è una cosa [che si possa] ballare ovunque, chi con le scarpe, così".

Mentre durante la lezione si indossa un abito molto semplice o, in alcuni casi, semplicemente una tenuta da ginnastica, il costume per uno spettacolo è estremamente elaborato. Spiega Alessandra Pizza, danzatrice e insegnante di *bharata nāṭyam*:



“Il costume dello spettacolo è composto da cinque pezzi: la *blouse* o corpetto; il *pijama* o pantalone; il *fan*, un pezzo di stoffa a pieghe che si applica ai pantaloni e rende visibile, grazie alle pieghe, una sorta di ventaglio all’apertura delle gambe; il *mēlākku*, un pezzo di stoffa a pieghe da applicare sopra la *blouse*; infine un pezzo di stoffa semicircolare corto che viene indossato attorno al bacino. Questo costume [in linea di principio] può essere indossato [solo] dopo aver superato l’*araṅgētram*, ossia l’esame finale del lungo training a cui è sottoposta la danzatrice, la quale, durante la cerimonia, si esibisce danzando tutte le coreografie che fanno parte del repertorio canonico del *bharata nāṭyam*. Anche in questo caso, il tempo ha modificato la tradizione. Oggi molte ballerine si esibiscono in costume da spettacolo anche senza aver sostenuto l’*araṅgētram*. [...] [Per quanto riguarda i gioielli] il *netriccuṭṭi* è una decorazione fatta di pietre colorate e perle che si applica attorno alla testa, in linea tra la fronte e i capelli; altri due gioielli che fanno parte della decorazione della testa sono *sūrya* nella parte destra che rappresenta il sole e *candra* nella parte sinistra che rappresenta la luna; *māṭṭal* sono due fili di perle e pietre che dalle orecchie arrivano ai lati della testa [...] Il *nattu* è l’orecchino da naso e i *jimikki* sono gli orecchini per le orecchie. Oltre tutto ciò sono indossate collane, anelli, bracciali e spesso una cinta attorno alla vita detta *oṭṭiyāṅgam*. Al tempo delle *devadāsī* tutti i gioielli erano in oro e gemme preziose, ma oggi, benché la forma e la simbologia siano rimaste identiche, il materiale con cui sono riprodotti non è prezioso. I capelli, raccolti in una lunga treccia, a volte posticcia, sono decorati sempre con rose o con fiori di gelsomino e il volto è truccato in modo da enfatizzare l’espressione facciale soprattutto attraverso gli occhi. Un colore rosso detto *alta* è usato per abbellire i palmi e le dita delle mani e dei piedi. L’artista indossa sempre le cavigliere ai piedi” (comunicazione personale, 5 marzo 2006).

Il costume di scena della danzatrice corrisponde a quello di una sposa dell’India del Sud: sia la simbologia dei gioielli, sia il colore rosso rimandano alla caratteristica di buon auspicio e indicano il collegamento con la *devadāsī*, la quale era appunto la sposa del dio. La *devadāsī* era per eccellenza una donna di buon auspicio in quanto, essendo sposata con una divinità, non poteva mai rimanere vedova; era anzi il dio del tempio in cui officiava la danzatrice a dovere prendere il lutto quando questa moriva (Gaston 1996). Inoltre, come osserva Kapila Vatsyayan, “L’identità della *devadasi*, il rispetto che la società le deve, deriva



dal fatto che lei è una *cala-devi*, una ‘moving goddess’, a *pars pro toto* del divino, la dimensione di buon auspicio della grande *Shakti* [...]. Questo spiega il suo status di perenne buon auspicio” (1997: 190).

Il repertorio del *bharata nāṭyam* è molto vasto, poiché attinge al ricchissimo patrimonio della mitologia e dell’epica hindu. Quelli che seguono sono alcuni esempi di testi di canzoni eseguite negli spettacoli<sup>11</sup>. La prima, il *puṣpāñjali* (“offerta di fiori”), è una coreografia di apertura nella quale la danzatrice rende omaggio alla divinità, al guru, al pubblico:

### *Puṣpāñjali*

Coreografia: Dipak Sundar

Lingua: sanscrito

Tutti gli ostacoli  
distruggi  
tu.  
I demoni  
ci spaventano,  
ma le paure si trasformano in pace e serenità.  
Tutti gli dèi  
Brahmā, Viṣṇu, Śiva,  
sentono nel loro cuore  
felicità e amore (per la mia danza).  
Tutti gli spettatori  
si sentono meravigliati.  
Io  
farò frutto di questo lavoro.  
Il mio corpo  
sia protetto dagli dèi.  
Al mio maestro,

<sup>11</sup> Si tratta di canzoni coreografate nel programma degli spettacoli di Alessandra Pizza. Le canzoni sono state trasmesse a Pizza dagli insegnanti Nuria Sala Grau (*Puṣpāñjali* e *Gajavadanam*) e P.T. Narendran (*Kirtanam* dedicato al dio Śiva, *Kirtanam* dedicato al dio Viṣṇu e *Kirtanam* dedicato al dio Viṣṇu). Tutte le canzoni sono state trasmesse nella traduzione inglese e tradotte in italiano da Pizza. Gli a capo scandiscono il passaggio da un movimento a quello successivo.



colui che mi dà la conoscenza nel cuore e nella mente,  
porgo un'offerta di fiori.

Altre coreografie sono dedicate ad esempio a Ganeśa, Śiva, Viṣṇu, alcune delle divinità più  
venerate del pantheon tamil:

*Gajavadanam*, coreografia dedicata a Ganeśa

Coreografia: Krishnaveni Lakshmanan

Lingua: sanscrito e kannada

Tu che mostri  
un telo bianco e puro  
e sei protetto da Viṣṇu.  
Come la luna hai il volto  
e hai quattro braccia.  
Sorridente è il tuo viso.  
Meditando su di te  
tutti gli ostacoli  
scompaiono.  
(O dio) dal volto di elefante,  
noi ti lodiamo.  
Di Gaurī (la dea)  
sei il figlio.  
I tre mondi  
s'inchinano a te.  
Le buone persone  
ti lodano.  
Tu hai la corda e l'uncino,  
oh essere sommo e puro.  
Il topo hai per veicolo  
e i saggi ti lodano.  
Dal nostro cuore sgorga devozione,  
ai tuoi piedi ci inchiniamo come fanno i saggi.



Oh Viṣṇu che sul serpente Śeṣa dormi  
dal tuo ombelico nasce Brahmā sul fiore di loto.  
Sempre (voglio) pensare a te in questo modo.  
E ancora e ancora ti offriamo fiori.  
Concedimi la tua benedizione.

*Kīrtanam*<sup>12</sup> dedicato al dio Śiva  
Coreografia: Rukmini Devi  
Lingua: tamil

Il dio Śiva  
viene sul toro Nandi  
per la processione del tempio della città di Vedapuri.  
Il dio danza  
adornato di serpenti,  
Śiva il puro e santo.  
Dal saggio Kuṭamuni  
Śiva è venerato  
e durante la processione gli dèi suonano  
e bellissime fanciulle danzano.  
Anche il dio Brahmā  
e il dio Viṣṇu  
prendono parte alla processione  
e pongono le sacre mani sulle proprie teste,  
mentre i Gandharva (musicisti divini) suonano  
e i poeti cantano  
e battono il tempo con l'anima piena di gioia.

*Kīrtanam* dedicato al dio Viṣṇu  
Coreografia: Krishnaveni Lakshmanan  
Lingua: kannada

<sup>12</sup> Il *kīrtanam* è una coreografia nella quale la danza è principalmente narrativa.



Da tutto il mondo  
è amato  
il dio Kṛṣṇa.  
Tutto il mondo  
lui protegge  
e abbraccia.  
Dal cielo  
il dio discese sulla terra  
in dieci *avatāra* che sono:  
Matsya, il pesce;  
Kūrma, la tartaruga;  
Varāha, il cinghiale;  
Narasimha, l'uomo-leone;  
Vāmana, il nano;  
Paraśurāma, il re;  
Rāma, l'eroe del poema epico Rāmāyaṇa;  
Kṛṣṇa, il dio che suona il flauto;  
Balarāma;  
Kalki, il cavallo bianco.  
A quel tempo  
il re Balicakravarti  
era solito fare agli dèi offerte con fuoco e acqua  
ed elargiva con vanto ed orgoglio svariati doni alla sua gente.  
Un giorno  
il dio Viṣṇu  
decise di discendere sulla terra per andare a dare una lezione al presuntuoso re e si  
trasformò in un nano, Vāmana.  
Non appena il re lo vide  
gli chiese: "Cosa posso offrirti?, dimmi!".  
Vāmana, il piccolo nano, per tutta risposta gli chiese soltanto la quantità di terra che  
sarebbe riuscito a calpestare con tre dei suoi piccoli passi.  
Il re accettò di buon grado.  
All'improvviso però il nano si trasformò in un enorme gigante



che con il primo passo copri tutta la superficie della terra,  
con il secondo tutto il cielo.

Com'era possibile tutto ciò?

Quando Vāmana chiese al re dove potesse compiere il suo terzo passo,  
questi - resosi conto di avere di fronte il dio Viṣṇu e di essere stato sempre troppo  
orgoglioso e sicuro di sé - s'inclinò affinché il dio potesse mettere il piede proprio sulla  
sua testa, in segno di rispetto e sottomissione.

E Viṣṇu fece il terzo passo.

Fu così che Viṣṇu lo perdonò e lo benedì.

Uno spettacolo di *bharata nāṭyam* non esaurisce però il proprio senso nel raccontare una storia della mitologia hindu. Obiettivo primario è infatti indurre nello spettatore l'appropriato stato d'animo (*sthāyibhāva*), condizione dell'insorgere nello spettatore del *rasa*. Il termine sanscrito *rasa* (lett. "sapore", "succo"), designa, in tutte le tradizioni indiane, il piacere estetico. Si tratta di una condizione emotiva che riguarda sia l'interprete dell'esecuzione sia lo spettatore<sup>13</sup>. In quest'ultimo il godimento estetico si sviluppa solo se vi è una competenza adeguata: "Il *rasa* non può essere esperito da colui che non è culturalmente iniziato, poiché la conoscenza e le abilità culturali, nonché la memoria sociale, sono legati in modo complesso a questa esperienza. Per i membri del pubblico culturalmente iniziato (i *rasika*) l'esperienza del *rasa* è un viaggio per la coltivazione dello stato emozionale della suprema auto-realizzazione – la beatitudine divina" (Chakravorty 2004: 9).

Caratteristica peculiare del *rasa* è infatti la sua qualità universale, non soggettiva, non limitata all'esperienza ordinaria della danzatrice e del fruitore dell'opera. Ciò che lo spettatore "assapora" è un sentimento impersonale:

"[È] un'identificazione [tra spettatore e attore] si intende relativa, in quanto l'attore è tenuto ad esprimere i suoi sentimenti e lo spettatore a viverli: ma i due si fondono in quanto lo spettatore sperimenta i modi che quello impersona nella loro universalità (*sadharanibhava*), cioè al di fuori dello spazio e del tempo, oltre ogni individualità: onde

<sup>13</sup> Il termine *rasa* è applicato a tutte le esperienze estetiche, quindi anche alla fruizione di opere letterarie, musicali, pittoriche e scultoree; in questa sede l'esemplificazione viene condotta considerando la pratica coreutica.



l'immagine [nel testo] estetica si ravvicina all'immagine mistica, con questa differenza che questa appartiene a un livello più alto" (Tucci 1957: 552).

Nel *Nāṭyaśāstra* vengono individuati quattro *rasa* fondamentali: *śṛṅgāra*, il sentimento amoroso-erotico; *raudra*, il sentimento furioso; *vīra*, il sentimento eroico; *bībhatsa*, il sentimento odioso. Da questi *rasa* principali derivano i quattro corrispettivi *rasa* secondari: *hāsyā*, il sentimento comico; *karuṇā*, il sentimento patetico; *adbhuta*, il sentimento meraviglioso; *bhayānaka*, il sentimento del terribile. A questi otto *rasa* il filosofo del X-XI secolo Abhinavagupta aggiunge il *śāntarasa*, il sentimento della pacificazione e della quiete, caratteristico dello stato di ascesi, fine ultimo dell'essere umano. Nella concezione estetica indiana i nove *rasa* (amore, collera, coraggio, avversione, gioia, dolore, stupore, terrore, quiete) vengono messi in scena dalla danzatrice per essere colti nella loro universalità, e l'interprete diviene dunque uno strumento dell'assaporamento del sentimento, ma non può esserne l'oggetto, poiché la rappresentazione delle emozioni<sup>14</sup> è completamente indipendente dai suoi stessi sentimenti. Se ad esempio uno spettatore desidera sessualmente la danzatrice, ciò significa che la sensazione erotica non viene vissuta come *śṛṅgāra rasa*, bensì semplicemente come lussuria. Si legge in un testo scritto su foglia di palma da una *devadāsī* del XIX sec.: "Se un uomo desidera il corpo di una *dasi* nel momento della sua *seba* [servizio rituale, la danza], quest'uomo per ordine del re dovrebbe essere multato pesantemente, poiché è un criminale di fronte al grande Signore" (cit. in Marglin 1990: 234).

<sup>14</sup> Nina Mathur, nel suo studio sui tamil *brāhmaṇa* di Delhi, sottolinea come diventare un *brāhmaṇa* implichi un corretto apprendimento delle otto emozioni "appropriate", che corrispondono agli otto *rasa* sopra descritti (2002: 150). La teoria indigena delle emozioni prevede che i modelli emozionali dei bambini dipendano da quelli delle madri in gravidanza (una madre arrabbiata avrà un bambino irritabile), anche se vi sono alcuni aspetti del comportamento emotivo che sono innati. Anche la dieta è connessa al profilo emozionale, poiché per esempio i cibi carnei - nonché aglio, cipolla e peperoncino - stimolano sentimenti aggressivi. Fondamentale è lo stato d'animo di colei che prepara e che somministra il cibo: se una donna è arrabbiata mentre cucina, per esempio, la sua rabbia si trasferirà nella pietanza. Gli stati emozionali vengono spesso espressi attraverso immagini di stati fisiologici quali "il sangue che ribolle" (per la rabbia) o la "rigidità muscolare" (per la paura), e di essi è possibile identificare tre intensità (alta, media e bassa). Mathur mette in luce come per i *brāhmaṇa* non solo gli esseri umani ma anche alcuni animali siano depositari di stati emotivi.



### Traiettorie dinamiche di un'arte immutabile

L'addomesticamento del *sadir* da parte di Rukmini Devi risponde compiutamente alle esigenze dei nazionalisti indiani. L'eliminazione della dimensione erotica permette di affermare la valenza spirituale di un'arte che in tal modo rientra di diritto nel novero di ciò che può essere considerato autenticamente orientale:

“La dicotomia materiale/spirituale alla quale i termini *mondo/home* corrispondono aveva acquisito nel pensiero nazionalista un significato particolare. Il mondo era quello dei popoli europei che, grazie alla superiorità della loro cultura materiale, li avevano assoggettati. Ma i nazionalisti sostenevano che gli europei non erano riusciti a colonizzare l'essenza profonda dell'identità orientale che si fondava su una cultura superiore” (Chatterjee 1998: 624).

Per i nazionalisti indiani le *devadāsī* rappresentavano una minaccia in quanto erano “un gruppo di donne che viveva, rispetto all'immagine della donna, fuori dagli standard vittoriani britannici e quindi da quelli paralleli delle classi alte indiane” (O'Shea 2007). Contrariamente alle *devadāsī*, la danzatrice “riformata” Rukmini Devi incarna le presunte radici spirituali della cultura indiana precoloniale e viene elogiata come “la donna così come era nell'India antica, non come è oggi, la donna che era il guerriero, la vera madre, la sacerdotessa, l'ideale del mondo” (Ransom 1938: 486, cit. in Meduri 1996: 293). Ed è proprio alle donne che, nel discorso nazionalista, viene demandata la missione di ergersi a custodi di un passato i cui valori costituiscono le basi della rinascita del paese.

A cristallizzare l'immagine della donna come depositaria dei valori tradizionali sono gli scritti dello storico dell'arte Ananda Coomaraswamy<sup>15</sup>, in particolare il famosissimo *The Dance of Shiva* del 1918. Nel capitolo dal titolo “Status delle donne indiane” Coomaraswamy, oltre a sostenere che “il sacrificio temerario e inutile della *suttee* [l'immolazione sul rogo del marito] e del patriota è spiritualmente significativo” (tr. it. 1997: 113), scrive:

<sup>15</sup> Ananda Coomaraswamy nasce a Ceylon nel 1877 da madre inglese e padre tamil, e cresce in Inghilterra. Divenuto geologo, mentre conduce ricerche nel paese natale rimane impressionato dalla povertà dell'artigianato locale e auspica il ritorno alle eccellenze artistiche della tradizione precoloniale dell'epoca medioevale, in particolare a quella del regno di Kandy. Se la preoccupazione di partenza in *Medieval Sinhalese Art* (1916) è quella di rivitalizzare le arti di Ceylon, progressivamente l'interesse di Coomaraswamy si sposta su un piano più generale, che abbraccia tutte le arti indiane e la loro eredità classica di matrice hindu.



“Ancora in tempi recenti, nelle famiglie in cui gli uomini hanno ricevuto un’educazione inglese avulsa dalla vita e dal pensiero indiani, la trasmissione dei modi indiani di pensiero e di sentimento resta affidata soprattutto alle donne [...] Spesso in queste circostanze le donne indiane, con tutti i loro limiti di sentimentalismo e di ignoranza, sono rimaste i guardiani di una cultura spirituale che ha più valore dell’efficienza e dell’istruzione della donna colta. [...]

La donna rappresenta la continuità della vita razziale, un’energia che non può essere frazionata o deviata senza che la razza subisca una perdita corrispondente di vitalità; la donna non può desiderare di essere qualcosa di diverso da se stessa più di quanto il *Vaisya* possa desiderare di essere riconosciuto come uno *Ksatriya* e lo *Ksatriya* come un *Brahmana*<sup>16</sup>. [...]

I critici occidentali hanno asserito spesso che la donna indiana è una schiava e che noi l’abbiamo resa tale. Possiamo replicare soltanto che non identifichiamo la libertà con l’affermazione di sé e che la donna orientale è quella che è solo perché la nostra cultura religiosa e sociale le ha permesso di essere e rimanere essenzialmente femminile. [...]

Le donne indiane non deformano i loro corpi per assecondare la moda, si preoccupano più del dovere che dei diritti e considerano la sterilità la maggiore disgrazia dopo la vedovanza. In una parola: in India non è mai accaduto che le donne siano state giudicate secondo modelli puramente maschili o che li abbiano accettati. Quale possibile servizio, dunque, eccetto che in poche cose esteriori, il modo occidentale può rendere alle donne orientali? Sebbene possa insegnarci molto sui modi per sopravvivere, l’Occidente deve imparare tutto daccapo sulla vita stessa: ciò che ancora ricordiamo della vita non dovremmo dimenticarlo prima del necessario” (tr. it. 1997: 104, 110, 116-117, 126).

Sempre nello stesso lavoro di Coomaraswamy va rintracciata l’origine di un altro dei cambiamenti connessi, nel passaggio dal *sadir* al *bharata nāṭyam*, a un’esigenza di spiritualità: la promozione di Śiva Naṭarāja a patrono dell’arte coreutica.

La figura di Śiva Naṭarāja (cfr. foto 15), che siamo oggi abituati ad associare agli spettacoli di *bharata nāṭyam*, non compare in modo sistematico sino al periodo del revival (Allen 1997). Poiché il repertorio delle *devadāsī* era sostanzialmente fondato sulla relazione tra la

<sup>16</sup> Del tradizionalismo di Coomaraswamy emergono in questo passo la mancata consapevolezza, o la voluta omissione, delle posizioni critiche rispetto alla rigidità dell’appartenenza castale.



devota e la divinità in termini amorosi, le divinità impersonate nelle coreografie erano soprattutto Kṛṣṇa e Murugaṅ (il fratello di Ganeśa), e la mitologia che li riguardava era centrata sulla loro virilità e bellezza, sulla loro giovinezza, e anche sul carattere scherzoso della loro relazione con le devote - esemplificato da quello tra Kṛṣṇa e le *gopī* (pastorelle) alle quali, ad esempio, il dio sottraeva gli abiti mentre erano intente al bagno. Naṭarāja ha un profilo completamente diverso, assai più severo. Saskia Kersenboom spiega come questa forma di Śiva privilegi la dimensione della distruzione che avviene attraverso “la sua danza cosmica che brucia tutte le impurità per conservare solo la sostanza più pura” (1987: 146) e Matthew Harp Allen osserva come “una danza che incenerisce le impurità [sia] piuttosto al di fuori della modalità della danza delle *devadasi*, una danza, quest’ultima, preoccupata di catalogare le infinite sfumature del sentimento amoroso” (1997: 77). Aggiunge Allen: “Shiva in quanto danzatore cosmico non era colpito dal tipo di critiche che Murugaṅ e Kṛṣṇa - terreni, sensuali e spesso donnaioli – ricevevano dai riformatori sociali, ed era pieno di risonanze che suggerivano distacco spirituale e potere maschile, immagini invocate sia da coloro che volevano far rivivere la danza, sia dai politici nazionalisti indiani” (1997: 82).

L’introduzione di Naṭarāja in palcoscenico<sup>17</sup> rappresenta un tentativo di colmare il vuoto di sacralità creato dallo spostamento nei teatri indiani di una pratica precedentemente realizzata nel contesto templare, e infatti Devi spiega: “La mia intenzione era che la danza, ora abolita nel tempio, creasse in palcoscenico l’atmosfera presente nel tempio” (Ramnarayan 1984: 29 cit. in Allen 1997: 79). Naṭarāja diviene non solo il patrono della danza, ma anche un soggetto delle rappresentazioni. Devi e altri artisti coreografano canzoni su Naṭarāja che precedentemente non erano mai state danzate, poiché il carattere vigoroso della danza della divinità non si conciliava con le modalità espressive proprie delle *devadāsī*. Il brano più famoso, *Naḍaṅam āḍiṅār* (“Lui danza”)<sup>18</sup>, diviene una delle coreografie maggiormente rappresentate negli spettacoli. La narrazione racconta di come Śiva sia sceso dall’Himalaya e abbia danzato nella sala d’oro di Chidambaram, nella forma

<sup>17</sup> Non è chiaro chi abbia introdotto per la prima volta la figura di Naṭarāja in palcoscenico. Alcuni sostengono fosse stata proprio Rukmini Devi, la quale in ogni caso utilizzava l’icona. Balasaraswati si dichiarava invece contraria poiché affermava che fosse irrispettoso sollevare i piedi nella direzione della divinità nel corso della danza.

<sup>18</sup> Brano del compositore tamil Gopalakrishna Bharati (1810-1896).

di Naṭarāja, per il bene dei suoi devoti.

La figura di Śiva Naṭarāja oggi è spesso presente anche negli spazi riservati alle lezioni di danza. L'icona di Naṭarāja permea anche l'immaginario degli studenti di *bharata nāṭyam*. Spiega un'allieva dei corsi di *bharata nāṭyam* di un'associazione tamil italiana: "Il *bharata nāṭyam* si dice che la prima volta che è stato ballato fu da Śiva, cioè il capo dell'induismo, cioè il 'Padre' di tutti noi. Allora quando lui stava ballando fu visto da un sacerdote, il quale insegnò alle altre persone e loro piano piano hanno insegnato ai loro discendenti".



Foto 15.

Śiva Naṭarāja.

Polannaruwa, XI-XII secolo. Colombo, Museo nazionale.

Cartolina della mostra "Bronzes bouddhiques et hindous de l'antique Ceylan",

Musée Guimet, 1991

Cfr. l'immagine con la riproduzione danzata della foto n 10.



Se l'introduzione di Śiva Naṭarāja quale patrono della danza ha permesso di connettere il *bharata nāṭyam* a un'antica tradizione di spiritualità nobilitandone lo status, un'altra strategia utilizzata per raggiungere lo stesso obiettivo è stato il ricorso al testo classico dell'estetica indiana, il *Nāṭyaśāstra*. Alla base della scelta del termine *bharata nāṭyam* in luogo del precedente *sadir* vi è stato infatti l'intento consapevole di connettere questo stile coreutico al nome dell'autore del *Nāṭyaśāstra*, per cui il *bharata nāṭyam* sarebbe "la danza [descritta da] Bharata"; il termine *bharata* riprende inoltre le sillabe iniziali dei tre elementi costitutivi della danza: *bhāva* (stato d'animo), *rāga* (musica) e *tāla* (ritmo); infine *Bharata* è il nome dell'India, e quindi *bharata nāṭyam* può essere inteso come "danza dell'India". Il processo di "testualizzazione" del *bharata nāṭyam* nell'ambito del quale la letteratura sanscrita viene invocata sia come strumento per purificare la tradizione classica, sia come mezzo per riportare alla luce forme coreutiche andate perdute, rientra nell'ambito di un progetto che si affidava anche a "strumenti 'culturali'" – vale a dire non apertamente politici (O' Shea 2007, 10), nel perseguire il consolidamento dell'identità nazionale indiana. Tale progressiva testualizzazione non è d'altronde confinata al caso del *bharata nāṭyam* (cfr. Erdman 1996 per il *kathak* e Chatterjee 2004 per l'*odissi*)<sup>19</sup>.

L'associazione con un testo classico della teoria estetica della tradizione sanscrita ha legittimato la trasformazione di una pratica locale di dubbia reputazione in uno stile panindiano di grande prestigio. Perché l'operazione riuscisse era però necessario espungere gli elementi che non rientravano nel quadro nazionalista e infatti, come osserva Joan Erdman (1996), le storie della danza indiana sono state costruite come storie nazionaliste nelle quali è stata taciuta l'importanza della "danza orientale"<sup>20</sup>, sviluppatasi in Europa, e l'influenza della danza europea sui danzatori indiani. Da queste storie sono state infatti rimosse le figure di danzatrici americane ed europee come Ruth Saint Denis<sup>21</sup> e Anna Pavlova<sup>22</sup> nonché lo stesso Uday Shankar<sup>23</sup>. Rukmini Devi è stata dipinta come un'eroina

<sup>19</sup> Anche per alcune forme coreutiche regionali vi è oggi la richiesta dello status di danza classica (Chakravorty 2000-2001).

<sup>20</sup> Con questo termine si intendono i lavori coreografici prodotti in occidente nei quali gli elementi delle danze orientali erano inseriti allo scopo di trasmettere un'idea di esotismo. La conoscenza della "danza orientale" è legata inizialmente soprattutto al nome di Ruth Saint Denis (1879-1968), una delle pioniere della *modern dance* americana, che nel 1906 coreografa e danza *Radha*, un brano di ispirazione indiana.

<sup>21</sup> Cfr. nota precedente.

<sup>22</sup> Anna Pavlova (1181-1931) è stata una famosa danzatrice e coreografa russa.

<sup>23</sup> Uday Shankar (199-1977) è il primo danzatore e coreografo indiano a portare i propri lavori in occidente nei



culturale che riscopre le radici dell'essenza indiana agendo con coraggio e determinazione, ma si è mancato di ricordare sia l'ascendente esercitato su di lei da Anna Pavlova (fu proprio la ballerina russa con cui Devi studiava danza classica a incoraggiarla a interessarsi alle danze del paese d'origine), sia l'influenza esercitata dalla società teosofica sulle scelte e sulla carriera di Devi. In tal senso Allen si interroga sull'*agency* di Rukmini Devi:

“Il discorso sulla danza dell'India del Sud sino a oggi ha sottolineato e celebrato la sua [di Rukmini Devi] indipendenza in quanto soggetto, il suo coraggio e il suo intuito nel raggiungimento dell'incredibile a fronte di tutti i tipi di opposizioni incontrate. Quello che gli studiosi di danza, gli storici della società e i biografi non hanno osservato, o almeno non hanno scritto [qui l'autore elenca alcune eccezioni], è fino a che punto la sua giovane persona fosse il luogo dell'attività assolutamente febbrile della società teosofica, orientalista e internazionalista, culminante nella proclamazione di Rukmini Devi quale Madre del mondo (due volte, nel 1925 e ancora nel 1928) e, ancor di più, fino a che punto questa attività possa avere disegnato e formato il successivo coinvolgimento di Rukmini Devi nel cosiddetto revival delle danza nell'India del Sud” (1997: 70).

### Conclusioni

Negli anni Trenta del Novecento le pratiche coreutiche dell'India meridionale hanno subito profonde trasformazioni: nel passaggio dal *sadir* al *bharata nāṭyam* vi è stato un cambiamento di nome, la sostituzione di un gruppo di specialisti (*devadāsī* e *naṭṭuvanār*) di tradizione ereditaria con musicisti e danzatrici appartenenti a caste elevate, l'eliminazione di brani coreografici considerati eccessivamente erotici, il passaggio dal tempio al teatro dell'esecuzione delle performance, e l'introduzione di Śiva Naṭarāja come dio patrono della danza e come soggetto delle coreografie<sup>24</sup>.

Può risultare quindi in un certo senso paradossale rilevare come l'arte coreutica che oggi prende il nome di *bharata nāṭyam* venga dipinta molto spesso come un'arte immutabile. Come scrive Anne-Marie Gaston, “Questa affermazione [sull'immutabilità] è reiterata su

---

primi anni Trenta ed è considerato il fondatore della danza moderna indiana: “Il contributo di Shankar alla danza indiana fu uno stile creativo con una nuova grammatica che traeva ispirazione sia dalle forme classiche sia dalle danze folk” (Erdman 1998: 581).

<sup>24</sup> A questo proposito Erdman (1987) ritiene che l'uso del termine “revival” sia limitativo in quanto non rende conto della molteplicità dei cambiamenti occorsi.



molti opuscoli e altri materiali promozionali prodotti da danzatori di *bharata nāṭyam* in India e all'estero" (1996: 283). Coloro che sposano l'idea dell'immutabilità – artisti, critici e organizzatori di spettacoli – percepiscono le innovazioni come una degenerazione, un allontanamento da forme "autentiche", e considerano l'introduzione di nuove figure di danza e di nuove coreografie nei termini di una "corruzione" di forme "pure". Altri artisti sostengono al contrario che anche la danza, così come ogni altra forma di espressione artistica, è inevitabilmente destinata ad assimilare e a introdurre il cambiamento e che proprio alla possibilità di inserire innovazioni sarebbe legata la sopravvivenza stessa del *bharata nāṭyam*<sup>25</sup>.

L'antropologa Andrée Grau illustra il caso delle due visioni distinte sulla danza indiana attraverso l'esempio di due scuole istituite in Inghilterra:

"In Inghilterra le visioni differenti e talvolta contraddittorie relative alla danza sudasiatica possono essere illustrate nel modo migliore confrontando due istituzioni londinesi, la *Akademi: South Asian Dance in Britain* e la *Bharatiya Vidya Bhavan*. Entrambe le organizzazioni nacquero a Londra negli anni Settanta con obiettivi simili. La *Akademi*, che allora si chiamava *National Academy of Indian Dance*, riteneva che il suo ruolo fosse quello di "educare il pubblico alla comprensione, all'apprezzamento e allo sviluppo dell'arte della danza in generale e della danza, della mimica e della musica (sia percussiva sia vocale) indiane in particolare". Lo scopo della *Bhavan* era invece quello di

<sup>25</sup> Molte coreografe indiane in questi anni hanno infatti da un lato innovato il repertorio e riformulato la gestualità delle forme classiche per poter portare sulla scena tematiche attuali, dall'altro, nella loro produzione di spettacoli di danza contemporanea, hanno rifiutato l'idea di non potersi sottrarre a un modello coreutico ricalcato su un'origine socio-culturale. La coreografa Shobana Jeyasingh spiega come, a causa del suo nome indiano, si creino nei critici e nel pubblico delle aspettative rispetto alla sua "indianità": "[In quanto coreografa di origine indiana] tu *puoi* avere una missione - aggiornare il *bharata nāṭyam*. Puoi esprimerti per dare voce se vuoi alle culture non occidentali, alle minoranze oppresse o alle donne indiane o ai problemi del Terzo mondo. Puoi essere un'ambasciatrice sociale, ma non semplicemente una coreografa. Puoi esprimerti se vuoi fare forse una danza piena di colori riguardante i matrimoni combinati, raccontata interamente attraverso i gesti delle mani, naturalmente" (1995: 192, corsivo dell'autrice). Jeyasingh rifiuta l'idea di rappresentare l'India, in particolare "quella falsa rappresentazione dell'India come di un luogo - sempre che esista - trincerato dietro una profonda spiritualità e certezze culturali," (192) e ricorda di quando, in occasione della messa in scena di una sua coreografia realizzata su musiche di Purcell, un critico inglese dell'Arts Council abbia commentato: "I danzatori danzano la *nostra* musica". Jeyasingh osserva: "Credo che questa persona non sapesse, o non le importasse di sapere, che da quando avevo dodici anni nelle adunate scolastiche in Malesia non ho sentito altro che Purcell. Così per me Purcell, come Shelley, come David Bowie, non è 'l'altro' – è parte del mio patrimonio culturale. E dal punto di vista della danza anche Rukmini Devi e Merce Cunningham fanno parte del mio patrimonio culturale" (193, corsivi dell'autrice).



“colmare le barriere tra il vecchio e il nuovo, così come tra gli immigrati e la società di accoglienza, [scopo] che veniva realizzato attraverso la preservazione e lo studio dell’eredità [*heritage*] dell’India, della sua arte e della sua cultura”.

All’epoca del suo ventunesimo anniversario, nel 2000, la *Akademi* aveva sì sanscritizzato il proprio nome, ma si pubblicizzava anche come un’avanguardia. Il suo direttore Mira Kaushik la vedeva come “un laboratorio silenzioso nell’ambito del quale i danzatori sudasiatici hanno sperimentato e hanno forzato i confini delle loro forme coreutiche nel contesto sociale, educativo ed artistico contemporaneo”.

All’opposto la *Bhavan* continua a enfatizzare il proprio ruolo di “far conoscere la comunità indiana alla gente in Inghilterra e aiutare gli indiani a mettere radici nel nuovo paese senza per questo sacrificare la loro eredità [*heritage*]”. L’istituzione celebra le principali festività indiane (ancora, soprattutto quelle hindu), e ospita regolarmente i concerti di artisti asiatici che vivono in Inghilterra o che vengono dall’estero. Lo scopo principale della sua programmazione è quello di promuovere e preservare le forme classiche. In base a questo principio la *Bhavan* non ospita lavori di tipo contemporaneo, anche quando sono basati su forme tradizionali. Così facendo essa promuove un’eredità antica e ignora in larga misura il fatto che gli studiosi, sia in Occidente, sia nel subcontinente indiano, hanno messo in discussione tale antichità. Non viene fatto alcun cenno al “movimento revivalista della danza classica indiana” e ai suoi legami con “la formazione dell’ideologia nazionalista in India” trattati da Chakravorty e altri” (2001: 24).

Per gli artisti attenti alle esigenze della contemporaneità l’introduzione di nuovi elementi nel *bharata nāṭyam* rappresenta invece una necessità vitale per la danza, intesa come un’arte “viva”. Come scrive il danzatore e coreografo V.P. Dhananjayan:

“I cosiddetti puristi, i tradizionalisti, deplorano le idee nuove e quindi sono contrari ad ogni aggiunta al repertorio. Nell’ambito della musica e della danza è diventato di moda parlare in modo pomposo di “tradizione”. In realtà nessuno conosce quella “pietra” originale e immutabile chiamata “tradizione”. Vi sono sempre dei cambiamenti nelle arti creative, e ciò che creiamo oggi, e che è dunque un’innovazione, nel tempo può consolidarsi in tradizione. Se uno esegue sempre gli stessi passi, senza alcun piccolo cambiamento, per sempre, come possiamo definire quella di cui stiamo parlando un’arte “viva”? [...] In nome della tradizione i puristi, con o senza un accesso di prima mano [alle



fonti], si oppongono [...] citando solennemente questi trattati [sulla danza]. Dimenticano che questi trattati non sono la fine ma l'inizio, sono un mezzo per uno scopo e non uno scopo in se stessi" (1991(2): 52).



### Bibliografia

*Adavu. Bharathnatyam Beginner's Guide*, Madras, Centre for the Promotion of Traditional Arts, 1999.

ALLEN, MATTHEW HARP

1997 *Rewriting the Script for South Indian Dance*, «The Drama Review», XLI, 3: 63-100.

ANANYA

1996 *Dance Research in India: A Brief Report*, «Dance Research Journal», XXVIII, 1: 118-123.

AZZARONI, GIOVANNI

1998, 2000, 2003, 2006 *Teatro in Asia*, Bologna, CLUEB (3 voll.)

BULDRINI, CARLO

1999 *In India e dintorni*, Casale Monferrato (AL), Piemme.

CHAKRAVORTY, PALLABI

2000-2001 *From Interculturalism to Historicism: Reflections on Classical Indian Dance*, «Dance Research Journal», XXXII, 2: 108-119.

2004 *Dance, pleasure and Indian women as multisensorial subjects*, «Visual anthropology», XXVII, 1: 1-17.

CHATTERJEE, ANANYA

1998 *Chandralekha: Negotiating the female body and Movement in Cultural/Political Signification*, «Dance Research Journal», 30, 1: 25-33

2004 *Contestations: Constructing a historical narrative for Odissi*, in Alexandra Carter (ed.), *Rethinking Dance History. A reader*, London, Routledge: pp. 143-156.

COOMARASWAMY, ANANDA

1997 *La danza di Shiva*, Milano-Trento, Luni Editrice (ed. or. 1918, *The Dance of Shiva*, New York, revisione dell'autore del 1947).

DHANANJAYAN, V.P.

1991(2) *A Dancer on Dance*, Madras, Bharata Kalanjali.

ERDMAN, JOAN L.

1987 *Performance as Translation: Uday Shankar in the West*, «The Drama Review», XXXI, 1: 64-88

1996 *Dance Discourses: Rethinking the History of the 'Oriental Dance'* in Morris, Gay (ed.) *Moving words. Re-writing dance*, London and New York, Routledge: pp. 288-305.

1998 *Uday Shankar*, in Selma Jeanna Cohen (ed.), *International Encyclopedia of Dance*, New York; Oxford, Oxford University Press: pp. 580-581.



GASTON, ANNE-MARIE

1996 *Bharata natyam. From Temple to Theatre*, New Delhi, Manohar.

GRAU, ANDRÉE

2001 *Dance and Cultural Identity*, «Animated», Autumn: pp. 23- 26.

GUZMAN, CAROLINA

2001 *Sculture che danzano. Società, teatro, arte nell'India antica*, Pozzuolo del Friuli (UD), il principe costante.

JEYASINGH, SHOBANA

1995 *Imaginery homelands: creating a new dance language*, in Janet Adshead-Lansdale (ed.) *Border Tensions: Dance and Discourse: Proceedings of the Fifth Study of Dance Conference*, University of Surrey, 20-23 April 1995, Guildford, University of Surrey: pp- 191-197.

*Karanas. Cosmic Shiva. 108 Bharata Poses*, Madras, Centre for the Promotion of Traditional Arts, s.d.

KATRAK, KETU H.

2004 'Cultural Translation' of Bharata Natyam into 'Contemporary Indian Dance': Second-generation South Asian Americans and Cultural Politics in Diasporic Location, «South Asian Popular Culture», II, 2: 79-102.

KERSENBOOM, SASKIA

1987 *Nityasumangali: Devadasi Tradition in South Asia*, Delhi, Motilal Banarsidass.

1995 *Word, Sound, Image. The Life of the Tamil Text*, Oxford and Washington, D.C., Berg Publishers.

MARGLIN, FRÉDÉRIQUE

1990 *Refining the Body. Transformative Emotion in Ritual Dance*, in Owen M. Lynch, *Divine Passions. The Social Construction of Emotion in India*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press: pp. 212-236.

MATHUR, NITA

2002 *Cultural Rhythms in Emotions, Narratives and Dance*, New Delhi, Munshiram Manoharlal.

MEDURI, AVANTHI

1988 *Bharatha Natyam – what are you?*, «Asian Theatre Journal», V, 1: 1-22.

*Mudras (in Symbols). Bharathanatyam Manual*, Madras, Centre for the Promotion of Traditional Arts, s.d.



NATALI, CRISTIANA

2009 *Percorsi di antropologia della danza*, Milano, Libreria Cortina

O'SHEA, JANET

2007 *At Home in the World: Bharata Natyam on the Global Stage*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.

PURI, RAJIKRA

2004 *Bharatanatyam Performed: A Typical Recital*, «Visual Anthropology», XVII, 1: 45-68.

RAM, KALPANA

2000 *Dancing the past into life: the Rasa, Nrta and Raga of immigrant existence*, «The Australian Journal of Anthropology», XI, 3: 261-73.

TUCCI, GIUSEPPE

1957 *Storia della filosofia indiana*, Roma, Laterza.

VATSYAYAN, KAPILA

1964 *La danse et la sculpture dans l'art indien classique*, «Diogène», 45: 25-38.

1997 *Indian Classical Dance*, New Delhi, Publications Division.

### Abstract – IT

Il *bharata nāṭyam*, stile coreutico dell'India meridionale, viene generalmente considerato una danza tradizionale che ha mantenuto immutate nel tempo le proprie caratteristiche contenutistiche e formali. In realtà questo stile proviene da una danza precedente, il *sadir*, alla quale sono state apportate profonde trasformazioni dalla riformatrice Rukmini Devi. Nel passaggio dal *sadir* al *bharata nāṭyam* vi è stata la sostituzione di un gruppo di specialisti di tradizione ereditaria con musicisti e danzatrici appartenenti a caste elevate, l'eliminazione di brani coreografici considerati eccessivamente erotici, il passaggio dal tempio al teatro nell'esecuzione delle performance, e infine l'introduzione di Śiva Naṭarāja come dio patrono della danza e come soggetto delle coreografie.

### Abstract – EN

*Bharata nāṭyam*, a dancing style from southern India, is commonly regarded as a traditional dance that preserved its features of content and form through time. Actually it takes its origins from a former dance, *sadir*, profoundly altered by the reformer Rukmini Devi. She replaced the hereditary specialized musicians and dancers with upper-cast performers, removed the most erotic choreographies from the repertory, moved the setting from the temple to the public stage and introduced Śiva Naṭarāja both as patron and topic of the dance.



### CRISTIANA NATALI

Docente a contratto di Antropologia culturale presso l'Università degli Studi di Milano. Ha condotto ricerche sul campo tra i guerriglieri tamil dello Sri Lanka e si è occupata del ruolo della danza nella diaspora tamil. Tra le sue pubblicazioni: *Sabbia sugli dèi. Pratiche commemorative tra le Tigri tamil (Sri Lanka)* (il Segnalibro, 2004), *Percorsi di antropologia della danza* (Libreria Cortina, 2009), *Contesti etnografici dell'Asia meridionale* (curatela, CUEM, 2010).



### RECENSIONE

Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze, 2011, pp. 231.

di Tihana Maravic

Il libro è composto di diversi testi, scritti e pubblicati dal 1997 al 2010, nelle riviste e nei volumi italiani e internazionali, e poi ripresi, alcuni con e altri senza sostanziali variazioni, per questa edizione. Eppure non abbiamo in mano una raccolta di saggi. In tutti questi anni il tema dell'alterità è stato centrale nel pensiero scientifico di Marco De Marinis. Ci sono stati nuclei tematici sui quali – attraverso gli studi, i corsi universitari e le frequentazioni teatrali – l'autore si è soffermato più intensamente, sperimentando importanti avvicinamenti con l'altro, con il teatro dell'altro. Questi nuclei sono l'antropologia teatrale e in particolare il rapporto tra il teatro e il rito, la novecentesca riscoperta del corpo, analizzati sullo sfondo della essenziale configurazione relazionale che il rapporto in presenza stabilisce a livello spettatoriale. Il corso di Teorie e Culture della Rappresentazione che De Marinis conduce al DMS di Bologna è per questa linea di pensiero di particolare importanza. Si tratta di *Viaggi teatrali. Teatro e antropologia nella scena del Novecento teatrale*. Che cosa più del viaggio, infatti, mette in crisi il nostro essere contemporaneamente uguali e diversi dagli altri? I viaggi raccontati durante il corso sono: quello di Antonin Artaud in Messico, quelli di Michel Leiris e di Peter Brook in Africa, quello di Jerzy Grotowski a Haiti e quello di Eugenio Barba in Estremo Oriente. E sono questi viaggiatori, gli impliciti o espliciti protagonisti di questo volume. Dunque, in occasione di questa pubblicazione De Marinis, raccogliendo interessi, pensieri e contributi sparsi in diversi angoli della sua storia del teatro, compie uno sforzo ermeneutico fondamentale che consente di ragionare in maniera ad un tempo macro e microstorica su questo materiale, focalizzando una questione precisa e tutt'altro che scontata: il principio dell'alterità, nel teatro ovviamente. Il risultato è un viaggio, appunto, che si legge come un romanzo sul Novecento. È uno di quei rari libri che attraverso la storia di un'arte insegnano e illuminano la storia dell'uomo, dal punto di vista più ampio: antropologico, sociologico, politico. Perché il teatro è da sempre servito per capire il mondo, per vedere meglio se stessi e l'altro da sé, ed è bello pensare che possa succedere anche il contrario, che, cioè, anche il mondo possa imparare qualcosa dal teatro e dalle arti in



generale. Infatti, sospira De Marinis in una pagina del libro: "Ah, se i nostri politici conoscessero meglio Goethe!", e approfondisce dicendo che: "il piccolo mondo del teatro, se si avesse l'umiltà di degnarlo di un po' di attenzione, potrebbe addirittura insegnare qualcosa al vasto mondo di chi decide dei nostri destini, di chi si occupa di economia, politica, diplomazia, relazioni internazionali" (pp. 19-20).

Non si può evitare di riconoscere che si tratta di un libro decisamente attuale, capace di riflettere sui temi significativi e delicati di questo momento storico: la problematicità e la complessità del rapporto con l'altro da sé e con l'altro in sé, che si rispecchia e sottosta ai discorsi più contemporanei (con l'alterità del sé, intendo quell'alterità intima e essenziale teorizzata da Marc Augé, che concerne le differenze di cultura interne alla persona); la crisi dell'identità in un mondo globalizzato e multiculturale; il processo della smaterializzazione e la crisi del corpo in un mondo digitalizzato e estremamente velocizzato; il bisogno religioso e la ricerca spirituale in un momento storico con accentuata fantasia escatologica in relazione anche con la crisi ecologica ed economica.

Il titolo *Il teatro dell'altro*, che in modo meno poetico poteva essere anche "l'alterità nel teatro" oppure "teatro e alterità" (che è, infatti, il titolo di uno dei capitoli del libro), è rappresentativo di uno studio-interrogazione costruito a partire dai contributi dei diversi approcci metodologici che il linguaggio teatrale usa per occuparsi della relazione uomo-altro, dove quest'intimo e privilegiato rapporto con l'alterità è, come vedremo, il propriamente teatrale. In questa strana – spesso straniante, stravagante, misteriosa – "relazione teatrale", due sono i principali (s)oggetti di studio, le personificazioni dell'Altro: l'attore, lo "straniero che danza" (la compagnia teatrale come una comunità di "altri", i portatori della diversità) e lo spettatore come altro. De Marinis qui al centro della nostra attenzione mette la questione dello sguardo (tra il visitatore e il visitato, tra l'ospite e l'ospitato) e, a partire dall'atto di guardare spiega, anche sull'esempio di attori girovaghi e i primi viaggiatori nel Nuovo Mondo, il fondamentale rapporto che intercorre tra teatro e antropologia.

L'accezione del sottotitolo *Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea* si dispiega lungo la linea geografico-antropologica Occidente-Oriente (e poi anche lungo l'asse Nord-Sud) dentro la quale De Marinis disegna un percorso storiografico



contrassegnato dalle seguenti denominazioni: Teatri orientali, Teatri asiatici, Teatro eurasiatico, differenziazioni fondamentali per comprendere lo stratificato valore teatrale di nozioni quali interculturalismo e transculturalismo. Mentre la prospettiva interculturale sottolinea le differenze, confrontandole, la prospettiva transculturale si orienta verso i "principi che ritornano" (per riprendere la formula di Barba nella *Canoa di carta*). In sintesi, De Marinis sostiene che: "la prospettiva transculturale sia complementare a quella interculturale perché essa non contraddice il modello teorico del teatro come relazione e confronto con l'alterità..." (p. 18).

Dopo una ricca ed esaustiva introduzione, dove De Marinis affronta i problemi cardine di questo studio - l'identità, l'alterità, l'interculturalità, la transculturalità, il teatro come specchio della realtà e il teatro come doppio della cultura, il teatro come segno efficace secondo Artaud, e il teatro come il lavoro dell'attore su di sé secondo Grotowski e come tuttora lo intendono i suoi eredi del Workcenter di Jerzy Grotowski, la prospettiva dell'attore eurasiatico tra Oriente e Occidente, il ruolo dello spettatore come altro - il libro si sviluppa in tre parti.

La prima parte è un dettagliato riesame dell'antropologia teatrale di Eugenio Barba, un'approfondita analisi di "un libro-di-teatro", di un "teatro-in-forma-di-libro", di un saggio stratigrafico: *La canoa di carta*. Questo saggio di De Marinis può essere letto, dagli studenti e dagli studiosi, come un vero e proprio *How to Read Barba*, un manuale per la corretta lettura di una complessa e complicata teoria quale l'antropologia teatrale barbiana.

Nella seconda parte del libro l'autore entra in merito della dinamica chiave dell'antropologia del teatro, il rapporto fra rito e teatro, con due esempi, oramai di culto, del Novecento teatrale: l'affascinante esperienza del "Secondo Teatro della Crudeltà" e del viaggio in Messico presso i Tarahumara di Antonin Artaud, e lo studio, artistico e scientifico, sulle "arti rituali" come praticate dal *teacher of Performer*, Jerzy Grotowski. In realtà, la ricerca di Grotowski – che "dall'inizio alla fine, dall'arte come presentazione all'arte come veicolo, rappresenta uno straordinario tentativo di fare del teatro uno strumento particolarmente idoneo a esplorare e a esperire direttamente le varie forme e dimensioni dell'alterità" – funge in qualche modo da filo rosso, legando i diversi capitoli del volume.

Nella terza parte *Teatro e alterità: prospettive pluridisciplinari*, che potrebbe essere chiamata anche *Il capitolo delle domande difficili*, De Marinis affronta temi complessi e,



talvolta scivolosi, come il "teatro terapeutico" e la "terapia teatrale", vale a dire il teatro come veicolo spirituale, il teatro come strumento di *eudaimonia* o di *charà*, l'animalità nelle pratiche performative – cercando di rispondere, come storico, ma anche come spettatore professionista e testimone di alcune tra le esperienze più significative degli ultimi decenni (Robert Wilson, Giuliano Scabia, Pippo Delbono, Nanni Garella, La Compagnia della Fortezza, Jerzy Grotowski, Accademia della Follia, Teatro delle Albe, Societas Raffaello Sanzio, Eugenio Barba, Thomas Richards, Mario Biagini, Peter Brook, Living Theatre, Enrique Vargas ecc.). Da qui cerca di rispondere ad alcune ardue domande. Quella, che lui stesso definisce imbarazzante ma inevitabile: il teatro può salvare o almeno aiutare a salvare/salvarsi? Oppure: quale potrebbe essere il ruolo del teatro nella difficile relazione tra l'io e l'altro, dove l'altro (la diversità e la follia) è sia fuori che dentro di noi?

Chiudo con un avvincente ragionamento dell'autore. Una possibilità sarebbe: accettare l'altro proprio in quanto tale, in quanto diverso. Questa difficile opzione presuppone due gesti teorici apparentemente opposti ma in realtà fra loro complementari: a) riconoscere che "io è un altro" (Rimbaud), cioè che l'alterità e quindi la follia iniziano già in noi, nell'io, nel medesimo; b) l'ipotesi che, per converso, esista un fondo comune, transindividuale, transculturale, il quale avrebbe a che vedere, per dirla rapidamente e sinteticamente, con il corpo, da un lato, e con lo spirito (o anima), dall'altro. E, per finire, un pensiero che conferma l'idea del teatro come viaggio, la metafora sulla quale questo libro-teatro è stato disegnato: "Il teatro può allenarci a questo doppio, simultaneo e solo apparentemente contraddittorio gesto teorico, e quindi diventare una grande palestra per l'accettazione dell'altro in quanto tale; a patto però di porsi non più come "specchio della realtà" ma, ben diversamente, come "doppio della cultura", cioè - appunto - come viaggio verso e dentro l'alterità, come scoperta, esplorazione e confronto con l'alterità, a partire dalla propria, e dunque anche come viaggio verso e dentro se stessi, o più esattamente come 'lavoro su di sé' " (p. 170).



### RECENSIONE

Francesco Remotti, *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 307.

di Gaetano Mangiameli

Il concetto di “cultura” continua a essere oggetto di rilievi critici e di perplessità da parte degli antropologi, quando non viene addirittura messo del tutto da parte in quanto superato, ingombrante o imbarazzante. Con l'uscita di *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, una raccolta di saggi pubblicati tra i primi anni '90 e il 2009, Francesco Remotti conferma, al contrario, il suo orientamento in difesa di questo concetto, una difesa niente affatto conservativa o passatista, in quanto fondata principalmente sugli aspetti trasformativi della cultura e in quanto il riferimento ai saperi accumulati da differenti discipline è orientato all'individuazione puntuale delle sfide che attendono l'antropologia. In altre parole, l'A. difende questo concetto-chiave della storia dell'antropologia indicando il percorso che quest'ultima può compiere in futuro e mostrando il ruolo che la cultura può avere per l'antropologia che deve ancora venire.

In questo quadro, a partire dall'abbondante uso del concetto di cultura nel discorso quotidiano, è cruciale per l'A. sottolinearne alcuni aspetti non del tutto metabolizzati e dunque ancora carichi di potenziale. La centralità della cultura nel processo di ominazione, ad esempio, è un valido argomento contro l'abbandono di questo concetto. Messa da parte la lettura della cultura come elemento meramente esornativo, e abbandonata la visione stratigrafica del rapporto tra natura e cultura, che peraltro soggiace al costruttivismo, l'A. ricorda come da più parti si segnali con chiarezza che la cultura non è la risposta all'incompletezza biologica dell'uomo, ma al contrario quest'ultima è un risultato dell'evoluzione culturale. In quella che l'A. definisce prospettiva zoologica della cultura, “non è più l'umanità a essere considerata l'unica produttrice di cultura, ma al contrario si pensa che la cultura sia stata una delle condizioni che hanno reso possibile l'emergere dell'umanità” (p. 64). Più in generale, “è la cultura, in quanto possibilità zoologica, che induce alcune specie a privarsi di certe determinazioni genetiche sul piano comportamentale” (p.148). Attraverso questa prospettiva, il concetto di cultura sarebbe estremamente utile nel quadro del dibattito sulle relazioni tra umani e non umani, con tutte



le implicazioni etiche e politiche del caso.

Rispetto alla salvaguardia del ruolo dell'antropologia (non l'antropologia così com'è stata o com'è attualmente ma l'antropologia che si può costruire sulla base della cumulatività del sapere, vale a dire l'antropologia come *potrebbe essere*), l'A. agisce su due piani: il primo è quello dei contenuti del sapere e delle loro implicazioni; il secondo, meno evidente e non dichiarato, ma non per questo meno importante, è quello della logica argomentativa attraverso la quale tali contenuti vengono offerti al lettore.

Per quanto riguarda il primo livello, l'A., in ciascuno dei capitoli, fornisce un campionario di elementi di cui non si può non tenere conto ma che contemporaneamente, fino a quando non saranno emerse novità sostanziali, non potranno più essere considerati come punti di arrivo delle ricerche ma semmai come punti di partenza (e da questo deriva, ovviamente, la necessità di riflettere profondamente sul modo in cui ricerche e pubblicazioni sono state pensate negli ultimi anni). Nel fare questo, l'A. ricorre abbondantemente ai contributi di altre discipline, certamente per mostrare convergenze e divergenze, ma forse anche per rimarcare che la disciplina che per definizione attraversa le frontiere non può permettersi di restare prigioniera delle frontiere stesse (né può accontentarsi di dialogare esclusivamente con la storia, un dialogo necessario ma non sufficiente).

Che l'intento non sia affatto conservativo è evidente in alcuni passaggi. A proposito del concetto di "apertura", l'A. afferma che la "breccia nella sfera" prodotta dall'incontro con l'*altro*, ad esempio in contesto migratorio, è un'occasione da cogliere per "consentire a tutti [...] non soltanto di intervenire nel gran discorso che l'umanità continua a fare con se stessa e su se stessa [...], ma anche di sperimentare collaborativamente ciò che gli uomini possono ancora essere o divenire" (pp. 105-106). Inoltre, richiamando la posizione di Marshall Sahlins anche per smontare una lettura ingenua dell'opposizione tra conservazione e mutamento, l'A. ricorda che "ogni riproduzione della cultura è alterazione" (p. 31), avvicinandosi così anche all'approccio cibernetico.

Sul piano della logica argomentativa, è difficile pensare che il modo in cui l'A. analizza alcune questioni-chiave dell'antropologia non debba essere anche un modello implicito per guidare l'attività degli antropologi. Su ogni punto, infatti, l'A. mette il lettore di fronte ad alcune scelte alternative: atteggiamenti, strategie, opinioni, orientamenti differenti.



Esattamente come una singola cultura attiva alcune opzioni a scapito di altre – ed è proprio possibilità di scelta (in linea teorica) a costituire allo stesso tempo il terreno della cultura e quello della comparazione – così si può dedurre, assumendo che l'antropologia culturale sia essa stessa un fenomeno culturale, che la sequenza di riflessioni di un antropologo acquisisca valore solo alla luce delle possibili riflessioni alternative che sono state scartate. L'A. ci invita implicitamente a mettere le carte in tavola, a mostrare che è stata fatta una scelta, a esplicitare che si sarebbe potuto registrare non solo (a), cioè ciò che si è effettivamente registrato, ma anche (b) o (c), perché è proprio qui, nello iato tra scelte fatte e opzioni scartate, che si situa la significatività del dato etnografico e della riflessione antropologica. Probabilmente, peraltro, adottare questa strategia di sapore strutturalista sarebbe di grande profitto soprattutto laddove l'intento idiografico si sta pericolosamente trasformando in qualcosa di meno auspicabile, vale a dire una deriva cronachistica in cui i prodotti dell'antropologia non sono più facilmente distinguibili da quelli del giornalismo se non sulla base della relativamente scarsa diffusione dei primi e della maggiore incisività dei secondi. E a questo proposito vale certamente anche l'enfasi sulla nozione di impoverimento, che può caratterizzare momenti della storia di alcuni contesti culturali così come di quella dell'antropologia.



### RECENSIONE

Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pisa, Ets, 2012, pp.284.

di Massimo Marino

È un libro denso quello che Stefano Casi ha dedicato alle azioni di decentramento guidate da Giuliano Scabia nei quartieri periferici della Torino della Fiat e delle ribellioni sociali tra il 1969 e il 1970. Multiplo già nel titolo, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, dove quell'imponente numero sta a indicare la partecipazione massiccia della città cresciuta all'ombra della Grande Fabbrica all'"autunno caldo", che ebbe il suo culmine negli scontri di Corso Traiano del luglio 1969. Il libro analizza – inserendola in quel momento storico di particolare effervescenza – l'esplorazione di nuove strade per il teatro politico, segnate dalle sperimentazioni del Nuovo Teatro che già aveva serrato i suoi ranghi a Ivrea nel 1967 per provare (senza riuscirvi) a darsi una configurazione e una poetica condivise. Ma soprattutto coglie un momento di svolta nell'opera artistica (non solo teatrale) di Giuliano Scabia.

Poeta cresciuto intorno alla Nuova Musica e al Gruppo 63, egli esplora la scena alla ricerca di una nuova lingua dell'immaginario, portando proprio grazie all'esperienza di Torino a definitiva consapevolezza la necessità di *dilatare* il teatro per renderlo sonda della società e dell'interiorità, paesaggio comunitario mobile intessuto di artigianalità, capacità dialogica, scavo della psiche profonda e delle sue figure, entro il quale interpretare e ricostruire il presente. La formula che più di ogni altra Scabia ripeterà nel racconto conclusivo dell'esperienza è "teatro è... teatro è anche...", rompendo i confini del palcoscenico (delimitato o meno dalla quarta parte), portando la relazione teatrale nelle assemblee di quartiere, nel rapporto faccia a faccia, nelle strade, nell'incontro con i bambini (poi sarebbero venuti i "matti", le memorie dell'Italia contadina e di molti altri gruppi più o meno marginali).

Casi sottolinea come in quegli anni la centralità della cultura esplosa verso un "decentramento" ancora guidato dai centri; ma soprattutto in direzione dell'"eccentrico" e dell'"acentrico", preparando la scena degli anni Settanta, che si muoverà verso l'esplorazione di ogni tipo di diversità e molteplicità, fino a fare del "gruppo di base", dell'"animazione", del "lavoro con" uno degli orizzonti di ricerca più fertili. L'autore racconta



con accurata e ampia documentazione i mesi cruciali di quel particolare esperimento torinese che cambierà le regole del gioco, pur tra mille difficoltà avanzate dello stesso ente promotore: il Teatro Stabile di Torino si ritroverà tra le mani, anche per l'esplosiva situazione sociale e politica della città, una vera e propria bomba che cercherà più volte di disinnescare.

Scabia, con alcuni collaboratori, fonda gruppi di lavoro alla Falchera, a Corso Taranto, a Mirafiori Sud, a Le Vallette, in collegamento con situazioni sociali presenti nei quartieri (comitati, gruppi di parrocchia, centri sociali, scuole), per costruire la drammaturgia con gli abitanti e creare spettacoli che interpretino la situazione di vita e i problemi principali dei luoghi. Lunga è soprattutto l'opera di tessitura per rendere operanti luoghi d'incontro e per trovare spazi dove far crescere e rappresentare gli spettacoli, con continui conflitti con la stessa committenza e con vari altri soggetti, con una costante opera di travisamento da parte dei media. Il lavoro viene svolto saltando da un punto periferico della città all'altro, sempre in zone dormitorio dove la fabbrica ha concentrato esseri umani senza fornire i servizi elementari per una vita decente.

Scabia mette a punto un suo metodo di resoconto scritto proprio qui a Torino: prima del teatro c'è un canovaccio (lo *schema vuoto*), che via via acquista parole e echi di corpi, diventando a posteriori una sorta di "romanzo teatrale", dopo essere stato agito su palcoscenici che spesso corrispondono a un'ampia zona geografica e umana. Nel racconto/diario del decentramento di Torino, pubblicato in *Teatro nello spazio degli scontri* (Bulzoni 1973), punta l'attenzione soprattutto sul processo di composizione di un "teatro a partecipazione". Casi ne rievoca tutti i passaggi, ricostruendo abilmente il contesto, i presupposti, il metodo (che peraltro si precisa secondo un procedimento di ipotesi-prova-errore-trasformazione), i risultati spettacolari. Ripercorre azioni che guardano al teatro popolare e a quello politico, che usano attori, burattini e pupazzoni, inserti documentari, testimonianze tratte dai giornali e invenzioni fantastiche, che affrontano affrontando temi come gli scontri di Corso Taranto ma anche la situazione di discriminazione nella scuola utilizzando la famosa *Lettera a una professoressa* di don Milani e i dati di un libro inchiesta sui lavoratori studenti.

Sottolinea la novità dell'uso del teatro-giornale e di un'azione non stop di 33 ore (*Sistema di*



*reparto chiuso*) realizzata dall'allora nascente gruppo di Assemblea Teatro sulla reclusione manicomiale. Alla fine si contano quattro spettacoli *La linea di condotta*, *600.000*, *Un nome così grande*, *L'alienante rapporto di potere rappresentato dall'autobus di linea n. 59 dell'Atm nei confronti del quartiere Le Vallette di Torino*, l'installazione *Sistema chiuso*, un'azione di strada (*La casa del giovane operaio*), un film (*Cinegiornale di Corso Taranto*), un progetto di spettacolo con i bambini (*Teatrino di Corso Taranto*).

Interessanti sono le conclusioni di Casi, che vede in questo lavoro di Scabia un affinamento di idee precedenti, variamente sperimentate in ambito teatrale dal 1965, quando con la scrittura "in scena" di *Zip* per Carlo Quartucci e un gruppo di attori aveva iniziato a lavorare all'ipotesi di una lingua teatrale radicata nel presente. Lo studioso bolognese avanza l'idea che il metodo assembleare di Torino rappresenti la realizzazione di quel dialogo di verifica con gli spettatori che avrebbe dovuto accompagnare la forma aperta e assembleare di *Scontri generali*, il suo testo in forma di test sulle contraddizioni della sinistra bloccato dalla miopia politica dei produttori (l'Associazione dei Teatri dell'Emilia Romagna), impauriti da ipotesi di contestazione all'ortodossia. Casi ipotizza, giustamente, che a Torino Scabia metta a punto strumenti che poi perfezionerà in altri viaggi teatrali, come le azioni con il drago in Abruzzo (*Forse un drago nascerà*), come quelle con i bambini a Sissa (tra le origini nobili dell'animazione teatrale), come *Marco Cavallo* nell'ospedale psichiatrico di Trieste diretto da Franco Basaglia, come le ricerche sulle radici culturali del *Gorilla Quadrumano* sull'Appennino Reggiano e in altri luoghi e di *Storia vera* a Mira. Un teatro provocato da una poesia in cerca di una lingua all'altezza dei tempi (delle contraddizioni, degli scontri, dei desideri, delle visioni dei tempi), per riformulare il concetto stesso di comunità. Un teatro che punta sul processo di ricerca più che sul prodotto spettacolare, creando soprattutto *teatri mentali* che pongono la questione fondamentale della natura – della composizione, estensione, materia, delicatezza – dell'immaginario di un'epoca. E, di conseguenza, dei possibili modi di vivere e di sognare in una società.



### RECENSIONE

Adriano Favole, *Oceania. Isole di creatività culturale*, Laterza, Bari-Roma, 2010, pp. 222.

di Luca Jourdan

Nel suo ultimo libro, Adriano Favole affronta il tema della creatività culturale a partire dai suoi terreni di ricerca etnografica, le isole dell'Oceania. Questa regione del mondo occupa uno spazio ambivalente sia nella cartografia sia nell'immaginario occidentale, e per questo Favole la ribattezza con il neologismo *occidoriente*: da un lato essa rappresenta il luogo della alterità estrema, dove sopravvivono popolazioni "primitive", fra cui spiccano gli aborigeni australiani e i papua della Nuova Guinea; dall'altro è divenuta la meta di un turismo invasivo e distruttivo, alla ricerca ossessiva dell'esotico, che alimenta però visioni nostalgiche in cui l'Oceania viene associata ad una sorta di paradiso perduto. A partire dalla decostruzione di questo potente immaginario, nel suo libro Favole ci presenta l'aspetto costruttivo e creativo, e dunque tutt'altro che passivo, delle società e delle culture dell'Oceania. È una sfida importante, in quanto si tratta di prendere le distanze dal Lévi-Strauss dei *Tristi tropici*, forse il libro più conosciuto e letto della storia dell'antropologia, in cui lo studioso francese presentava le società colonizzate come destinate inevitabilmente alla distruzione e incapaci di reinventarsi di fronte alla macchina bruciante del capitalismo occidentale. Il libro di Favole, come sottolinea l'autore stesso, si inserisce in un percorso di studi avviato da tempo: in particolare Marshall Sahlins, in un famoso articolo del 1994 dal titolo significativo, *Goodbye to Tristes Tropes*, aveva già preso le distanze da Lévi-Strauss, sottolineando come le diverse società e culture non scompaiano di fronte all'avanzata dell'Occidente, ma piuttosto si trasformano e si reinventano in modo creativi. Negli ultimi due decenni sono numerosi gli antropologi che hanno approfondito il tema della creatività culturale: Roy Wagner, James Clifford, Jonathan Friedman, Jean-Loup Amselle, Ulf Hannerz, ecc.

Favole propone dapprima una genealogia del concetto di "creatività", sottolineando l'importanza che questo può avere per l'antropologia: porre l'accento sulla creatività, infatti, ci permette di cogliere la capacità che le diverse culture hanno di reinventarsi in forme inedite; ci allontana da visioni essenzialiste ed esotizzanti; valorizza la ricerca sul terreno



come momento in cui l'antropologo riscopre la varietà culturale; e infine ci permette di vedere le società e le culture altre non come soggetti passivi della storia, bensì come attori "agenti" e creativi. Tutti questi temi vengono analizzati da Favole a partire dalla considerazione di diversi aspetti delle culture dell'Oceania: i rituali e le feste, che vengono riplasmati nel corso del tempo; l'economia e il dono, che si ripropongono in forme nuove; la democrazia, che viene addomesticata; e infine la costruzione della memoria, un'operazione che non è un'opera di ripiegamento bensì di apertura verso l'alterità e la modernità.

Questo libro ripropone dunque alcuni dibattiti chiave dell'antropologia contemporanea. Innanzitutto una diversa concezione del concetto di cultura. Essa, infatti, non è più considerata come qualcosa dai confini definiti, una *res extensa*, bensì come un processo di produzione continua di nuovi significati fondato sugli scambi e sugli addomesticamenti culturali: la cultura, in sostanza, è un progetto. Un discorso analogo vale per il concetto di identità: seguendo Francesco Remotti, Favole tende a rifiutare l'utilizzo del concetto di identità, in quanto questo rischia di evocare una sostanza, un nocciolo duro che si ripropone sempre uguale, mentre i casi etnografici che vengono proposti nel libro vanno nella direzione contraria, ovvero propendono verso la creatività e il bricolage culturale.

Il concetto di creatività culturale permette a Favole di mostrarci la vitalità sorprendente delle culture dell'Oceania, protagoniste di una sorta di Risorgimento. Tuttavia rimane un dubbio: è sempre possibile distinguere la creatività culturale dalla perdita culturale? Sembra un paradosso, ma non lo è. Gli antropologi oggi tendono a considerare le culture locali come sistemi aperti, in grado di inglobare in modo creativo e attivo gli elementi culturali esterni. In questo senso, le culture non si estinguono, ma si adattano e si reinventano in continuazione. Tutto sommato si tratta di una visione ottimistica che però non può esimerci dal constatare che alcuni modelli - pensiamo al consumismo di matrice capitalista - sono particolarmente forti ed attraenti, e certamente portatori di un potere distruttivo. Da un lato Lévi-Strauss, con il suo pessimismo carico di tristezza nel vedere il mondo dei nativi annientato e divorato dalla forza del capitalismo occidentale, dall'altro Marshall Sahlins, che afferma che tutto sommato gli indigeni esistono ancora e che forse stanno meglio di quanto si potrebbe credere. È questa ultima prospettiva che emerge dalle pagine di Favole e non possiamo che sperare che sia veramente così.



### RECENSIONE

Fausto Petrella, *La mente come teatro: antropologia teatrale e psicoanalisi*, Centro scientifico torinese, 1985, pp. 63.

di Stefano Masotti

L'autore, psichiatra e psicoanalista, tenta un'interazione e confronto a doppio senso, un reciproco sguardo tra teatro e psicoanalisi; *è possibile stabilire un unico criterio di riflessione fra questi ambiti?* Porre come domanda uno degli auspici principali dello scritto ci pone, pregiudizialmente, in un'ottica critica. Facile averla a distanza di quasi trent'anni dalla stesura del libro, che in prima istanza dimostra questa età. Tempo in cui molta strada è stata fatta dalle discipline psicologiche (e dal teatro); la psicoanalisi stessa, in questo lungo periodo, ha dovuto aggiornare gli assunti del suo fondatore, molti dei quali sono stati confutati dalle moderne neuroscienze. Diversi apriori metapsicologici della teoria originaria, o quantomeno dello stato della teoria alla morte di Freud, non hanno resistito agli sviluppi della disciplina, che ha dovuto costantemente ri-aggiornarsi. Uno sguardo approfondito al testo regala, però, ancora molti interessanti spunti di riflessione, a psicologi e teatranti.

L'introduzione termina con questa frase, che rimando in una più interessante e attualizzante forma interrogativa: "fra queste due coordinate si configurerà (forse) un'area comune, sufficientemente specifica e di reciproco interesse?" Ad oggi non mi pare si sia fatta tanta strada in questa direzione, anche se rimane un auspicio buono. Scriveva 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 troppo poca" (Sartre in Konstantin Stanislavskij, *L'attore creativo*, La casa Usher, Firenze 1980, p.19).

Dalla lettura di questo testo si evince l'interesse implicito, e a volte esplicitato, della psicoanalisi verso l'arte teatrale, e l'intuizione che le discipline potevano vicendevolmente arricchirsi. Attualmente parrebbe esserci un po' più teatro negli approcci terapeutici di quanta psicologia (buona), e non psicologismo, nel teatro.

Il testo pone il tema della riflessione antropologica in cui il teatro, come gioco relazionale, con la messa in scena della follia, la *mimesis*, quale concetto aristotelico di imitazione, il problema vitale dell'esperienza infantile del dispiacere, la scena come spazio conflittuale, con le sue regole definite, che permette una messa in scena reale e interpretazione



dell'affetto, diventano centrali nello sviluppo del discorso sulla psicoanalisi. Lo spazio mentale viene spesso configurato dalla teoria psicoanalitica come una scena; "la mente funziona come il teatro, e il teatro può essere descritto come fosse un apparato psichico" (Petrella 1985: 59). Il teatro offre la messa in discussione dei limiti della regolazione interiorizzata ed esteriore delle condotte personali e sociali, permette di esplorare funzioni di auto ed etero-regolazioni e una funzione demiurgica in un luogo che tende all'assenza di conflitti reali, inevitabili nella vita quotidiana. I limiti specifici e le regole del gioco teatrale, letti in ottica psicoanalitica, permettono un'identificazione del pubblico col terribile, col ripugnante, col turpe, un livellamento delle differenze, una libera espressione dell'affetto e la trasformazione esaltante del negativo in somma gioia; una riconosciuta e canonica catarsi collettiva.

Freud ha potuto scorgere ed utilizzare la metafora del teatro con assiduità e ridondanza, ne lascia ampie tracce nei suoi scritti, come apparente tentativo di trovare una sponda per sviluppare e corroborare le sue ipotesi; "l'intreccio del discorso clinico-metapsicologico risulta sino dall'inizio sovrassaturo di teatralità, [...] il teatro si insinua nel discorso, [...] agisce come uno strumento" (Petrella 1985: 27).

A posteriori lo si potrebbe concepire come *bias* della conferma, una reificazione del fatto teatrale quale metafora per incarnare la natura della psiche umana. Pur risultando semplicistico o riduzionistico, oggi tale operazione si conferma affascinante, spettacolare. Da grande studioso del comportamento dell'uomo Freud ha potuto vedere nel teatro un dispositivo formale specifico, articolato, conoscitivo, immediato, partecipabile, organizzato in forme estetiche e gratificanti; un "magico apparato" che pare averlo attratto e sedotto. Ha sovente fatto riferimento alla chiaroveggente coscienza dei grandi tragici, alla loro conoscenza profonda della psicologia dell'uomo, producendo d'altro canto, e restituendo, ipotesi interpretative sul mito, sul rito, sulle manifestazioni collettive e culturali dell'uomo.

L'autore, pur non entrando nel merito di un'analisi dettagliata delle tesi freudiane, ci presenta come esse mostrino il tentativo di prospettare il fatto teatrale in connessione al dispositivo di comprensione del ricordo, del sintomo nevrotico, del sogno, a vantaggio quindi di processi terapeutici. Evidenzia come la psicoanalisi abbia interrogato il fenomeno teatrale su vari livelli: cosa lo sostenga a livello psicologico, quali esperienze produce, come



manifestazione istituzionalizzate, tramite un'analisi approfondita del suo dispositivo scenico, della recitazione, dei suoi generi, sulla funzione di pubblico, attori e personaggi.

Il confronto tra teatro e problema della follia, per esempio, mostra come la psicoanalisi abbia guardato e cercato di attingere al dispositivo teatrale, alle sue competenze sulla comunicazione ordinaria e straordinaria della poetica, per formulare migliori interpretazioni sulla pazzia, e guardato con interesse la struttura partecipativa e relazionale del teatro, negata al malato di mente. La dimensione temporale dello spettacolo, con un inizio ed una fine ben definiti, sottolinea amaramente come lo spettacolo della follia manchi di misura, duri troppo, non finisca al calar della tela. "Il gioco della follia può essere uno spettacolo, ma a patto che duri poco", ma così non è. Si continuano ad aggiornare manuali tassonomizzanti delle persone, che distinguono i sommersi dai salvati. Il teatro, invece, non può essere cronico, deve rinnovarsi, guarirsi, o si estingue. La scena interessa in quanto spazio conflittuale, definito, che regola il rapporto di distanza tra le parti: attori, registi, spettatori. Distanze che negli ultimi decenni sono cambiate, arrivando a frantumare la parete quarta, e realizzando momenti di osmosi ed integrazione fra i partecipanti. La quota e dimensione relazionale e incarnata, fondamenta del teatro, parrebbe essere il fattore di seduzione per la psicoanalisi.

La maggior parte dei modelli terapeutici, ridotti all'essenza, sostengono di volta in volta l'aumento della consapevolezza (*Enhancement of Knowledge*); l'esperienza correttiva (*Provision of Experience*); l'impegno nella relazione (*Engagement in Relationship*). Utilizzando queste tre differenti strategie il terapeuta si posiziona ad una differente distanza fisico-emotiva dal paziente, cioè interviene e si relaziona in maniera diversa; in metafora si può parlare di psicologia a una persona (*one-person psychology*); a una persona e mezza (*one-and-a-half-person psychology*); a due persone in gioco (*two person psychology*). La psicoanalisi nasce come una *one-person psychology*, in cui il contributo dell'interpretazione è determinante per migliorare la consapevolezza;

"le parole del paziente vengono proiettate sulla scena (l'Opera) e il medico viene posto alla distanza dello spettatore, fuori della scena dell'interlocuzione. Il medico cioè rifiuta di diventare un interlocutore convenzionale, ma si colloca nella posizione perspicace dello spettatore, che vede il travestimento là dove, sulla scena del discorso, non si



scorge che il mendicante" (Petrella 1985: 34).

Il terapeuta si posiziona 'al di fuori' (*outside*) di lui, e funge da osservatore oggettivo delle sue dinamiche intra-psichiche, per aiutarlo a migliorare la comprensione di se stesso. Si concepisce come fosse esterno al setting e funge da schermo delle proiezioni del paziente, che poi restituisce interpretate.

"Non solo il sintomo del paziente [partecipa al discorso analitico], ma la parola stessa dell'analista deve parteciparvi. L'analista non è dunque solo uno spettatore; egli si figura variamente come attore-autore, cui si richiede che diventi a tratti anche pubblico-spettatore" (Petrella 1985: 39).

L'interpretazione diviene la chiave che apre una certa porta per una forma di comprensione specifica.

"L'effetto di questa metaforica teatrale sta nel consentire di trascrivere in un linguaggio perspicuo, teorico e insieme configurativo, l'esperienza analitica, con l'intento di formulare modelli di funzionamento, che giustifichino e rendano intelleggibili certi suoi aspetti specifici" (Petrella 1985: 19).

La procedura teatralizzante freudiana, il paradigma della mente, dello psichico, come un teatro, pare aver offerto una facilitazione nella costruzione di convincenti, e forse accattivanti e poetiche, interpretazioni dei fatti psichici, e la costruzione di una nuova narrazione del transfert emotivo e della storia del paziente. "Freud non sembra voler impiegare il riferimento teatrale per semplificare lo psichico, ma piuttosto per rendere praticabile la sua complessità [...], mediante la metafora teatrale si tratta di promuovere la produzione di esperienze dotate di senso" (Petrella 1985: 21). Si tratta sempre di scenette immaginate, narrate, parlate e mai agite. Sembra un appello alla forza poetica della drammaturgia per mitigare l'apparente ridondanza demagogica, e la difficile comprensibilità, e forse debolezza, della teoria. Si possono trovare, sono citati nel testo, numerosi esempi dell'opera freudiana sul coinvolgimento della metafora teatrale e riferimenti allo spettacolo



per conferire struttura e spiegazioni a eventi psichici. L'autore sottolinea che "l'interpretazione è allora una messa in scena, che chiama in causa un dispositivo stilistico-finzionale e narrativo: in definitiva l'arte dell'interprete" (Petrella 1985: 39). Sempre e solo entro il mediatore del *logos* e mai entro e tramite la drammatizzazione teatrale.

"Il dispositivo che viene animato è costituito da discorsi e parole, e dagli affetti che ad essi si accompagnano; mai di regola da vere e proprie azioni nel senso corrente del termine, [...] non vengono tendenzialmente compiute azioni che vanno oltre al piano del discorso: il discorso tende, almeno idealmente, a concentrare e contenere tutta l'azione" (Petrella 1985: 40).

Ipotizzando una mappa che delimita la coscienza dell'uomo (George Downing, *Il corpo e la parola*, Casa Editrice Astrolabio, Roma 1995, p. 58) in cinque distinti livelli quali: sensoriale, motorio, emotivo, immaginativo, verbale-cognitivo, considerati come sistemi di funzionamento, la cui integrazione costituisce il Sé della persona nella sua totalità, tale approccio psicoanalitico ci pare riduttivo.

"L'intervento dell'amore di traslazione (*transfert*) nel corso dell'analisi può determinare uno sconvolgimento nell'assetto della finzione quotidiana del paziente, [...] introduce un completo cambiamento di scena, come quando uno spettacolo viene interrotto per l'improvvisa irruzione di un elemento reale" (Petrella 1985: 26).

Lo psicoanalista si occupa di accompagnare il paziente a ideare un'altra e nuova scena, fornendo nuove interpretazioni foriere di nuove rappresentazioni nella sua mente. "A variare è innanzitutto la posizione del soggetto [...]. Il suo punto di vista o posizione regola anche la sua consapevolezza" (Petrella 1985: 33). Sempre e solo mente, senza affetti incarnati e in relazione.

Corpo, mente e relazione sono inscindibili in teatro, che non può essere solo pensato, immaginato e/o raccontato; per esistere dev'essere agito, consumato, degustato, drammatizzato nella tridimensionalità e relazionalità della vita. La teatralità offre esperienze su tutti i cinque distinti livelli di coscienza e al Sé della persona nella sua totalità:



“quell'azione, il dramma, che la regola analitica proibisce, qui è invece prescritta e insieme circoscritta al versante della rappresentazione e all'attore” (Petrella 1985: 49). Il contro-transfert, l'esperienza che l'analista ha del paziente, un complesso coinvolgimento percettivo ed affettivo esperito nell'interazione della seduta terapeutica, rispetto alle prime concettualizzazioni di Freud, che lo considerò un ostacolo al lavoro dell'analista, viene attualmente interpretato in una nuova luce, e si colloca tutt'ora all'interno di una profonda revisione intellettuale e dialettica, ritenendolo un aspetto inevitabile del processo terapeutico e ritenuto cruciale per la comprensione del paziente e il successo della terapia. Questo salto epistemologico è accompagnato da una svolta relazionale nel pensiero psicoanalitico moderno e dal passaggio da una *one-person-psychology* a una *two-person-psychology*, ovvero il passaggio da una psicologia mono-personale a una psicologia bi-personale.

La componente relazionale insita nella teatralità, che obbliga la messa in gioco di tutti gli attori in scena, con azioni, sensi, sentimenti, carni, mostrava ciò che la psicanalisi non era ancora in grado di attuare: costruire relazioni alla pari, partecipate, in cui attore, regista e pubblico, o paziente e terapeuta, pur con ruoli differenti, si immergono in un'area intersoggettiva in cui è la tonalità emotiva e lo spazio tra le parti a produrre il nuovo, il dubbio o la conoscenza. Ognuno dei partecipanti organizza ed è organizzato dall'altro, ognuno dà forma e prende forma dall'esperienza in un contenitore, il teatro, che diviene luogo in cui i soggetti si permettono di risuonare con risposte corporeo/emotive dovute all'incontro.

La debolezza dell'approccio meramente ermeneutico, della sola interpretazione come motore terapeutico, pur sostenuta dalla poetica della metafora oggi è comunemente riconosciuta. Per fare una mente servono almeno due cervelli in relazione, la quale diviene il principale fattore terapeutico. Transfert e contro-transfert della diade terapeutica, azioni e controazioni emotive degli attori sulla scena, sono il ponte attraverso il quale le idee, le immagini e le sensazioni fluiscono, ponti per emozionare, turbare, arricchire, guarire pazienti, terapeuti, spettatori. Petrella sottolinea giustamente che esperienza emotiva e conoscenza sono due polarità indisciungibili dell'esperienza teatrale, e aggiungerei dell'esperienza terapeutica.

Su questi contenuti credo si potrà configurare un'area comune, sufficientemente specifica e



di reciproco interesse, per teatro e psicologia, pur mantenendo un necessario antagonismo fra i modi con cui queste due discipline affrontano la conoscenza e gli intenti che si propongono di raggiungere.



### RECENSIONE

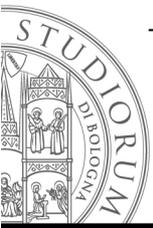
Mattia Visani, *Diablogues. Il teatro di Enzo Vetrano e Stefano Randisi*, Milano, Ubulibri, 2011, pp. 189.

di Giovanni Azzaroni

Costruito per blocchi tematici, l'interessante saggio di Mattia Visani racconta dettagliatamente la vicenda artistica di Enzo Vetrano e Stefano Randisi, che rappresentano "una delle realtà più interessanti della scena attuale" (p. 12), come afferma Marco De Marinis nella *Prefazione*. Chi scrive ha conosciuto i due attori quando presentarono a Bologna *Ubu* con il teatro Dagide sul finire degli anni settanta e da allora ne ha seguito le tracce artistiche, cementate da una sodale e duratura amicizia.

Il racconto di Visani non segue un percorso cronologico, ma si snoda con coerenza storiografica a ritroso su sei blocchi tematici che strutturano il lavoro dei due artisti: inizia con la stagione pirandelliana, la più recente, continua con l'esperienza di *Diablogues* e *Le Belle Bandiere*, evidenzia il rapporto con la Cooperativa Nuova Scena, l'uscita dalla Cooperativa e le produzioni siciliane e si conclude, e non poteva essere altrimenti, paradigmaticamente, con il rapporto con i maestri - Michele Perriera, Beppe Randazzo e Leo de Berardinis - e gli inizi. I giudizi di merito sono lasciati alle numerosissime voci dei critici teatrali. Questo non usuale tracciato ha il merito, evitando la cronologia storica, di evidenziare quasi a sbalzi le idee di Vetrano e Randisi, che hanno seguito una visione non solo teatrologica ma anche estetico-filosofica, giunta alla maturità in questi ultimi anni. Un percorso zeamiano, mi sia consentita la citazione, perché solamente partendo dai momenti più significativi dell'arte è possibile comprendere pienamente le vie tortuose e difficili degli inizi. Nel presente volume non sono stati censiti tutti gli spettacoli, perché "i criteri di selezione sono stati la contiguità temporale e la *continuità* nelle scelte artistiche e produttive" (p. 47). Questo criterio ha consentito all'autore di rendere più evidenti le ragioni che hanno motivato il repertorio.

La stagione pirandelliana, che ancora continua, intesse magistralmente le scelte dei due attori siciliani e riappare continuamente negli anni, costituisce un irrinunciabile *background* culturale, un rapporto costante con la filosofia drammaturgica dell'agrigentino, un *work in progress*, un'arte del comporre sapientemente calata in una visione barocca, "da intendersi



come arte estrema della composizione" (p. 199), un barocco palermitano tardo e settecentesco, "*fuori tempo e fuori luogo* in ritardo di circa un secolo rispetto a quello dei maggiori centri del continente e che ebbe il periodo di massimo splendore quando ormai in tutta Europa avevano preso il sopravvento tendenze neoclassiche" (p. 20). Il rapporto professionale tra Enzo Vetrano e Stefano Randisi (*Diablogues*) ed Elena Bucci e Marco Sgrosso (*Le Belle Bandiere*) inizia nel 1998 con uno spettacolo pirandelliano, *Mondo di carta*, ispirato alle *Novelle per un anno*, che già mette in luce tutta l'eredità di Leo de Berardinis, che di lì a poco si sarebbe manifestata in tutta la sua compiutezza. Pirandello, Plauto, Molière, Kleist, Giraudoux, Shakespeare e Goldoni gli autori messi in scena, che postulano l'esplorazione di un caleidoscopio drammaturgico che permette ai quattro attori di confrontarsi con diverse esperienze interpretative, dal comico al drammatico, al satirico. Esperienza fondante e significativa, sia dal punto di vista interpretativo che da quello della scrittura scenica, che sostanzia un momento cruciale della maturazione artistica di quattro protagonisti della scena teatrale.

Usciti dal Dagide di Beppe Randazzo, nel 1982 Vetrano e Randisi mettono in scena *Eleonora*, un testo drammatico scritto interamente sulla scena, "risultato di una tecnica impostata interamente sull'improvvisazione" (p. 94), che chi scrive ha amato tantissimo. Splendida prova di attori, *Eleonora* è una partitura per due attori comici "che si nutre degli umori di una stagione, quella degli anni '70 e dello sperimentalismo, che stava ormai volgendo al termine" (p. 95). Un anno dopo inizia la collaborazione con Nuova Scena - nello stesso anno Leo de Berardinis forma una propria compagnia all'interno della struttura bolognese -, ricca di spettacoli prestigiosi: *in primis* la bellissima trilogia dedicata alla Sicilia, che sostanzia un graduale ma decisivo distacco dalla precedente scrittura del testo drammatico: il testo non è più scritto sulla scena ma per la scena, per gli attori. La collaborazione artistica di Leo con Nuova Scena termina nel 1987: si tratta di un momento di svolta anche per Vetrano e Randisi, il maestro se ne è andato, hanno preso parte ai suoi spettacoli come attori, Stefano Randisi anche come assistente alla regia: il magistero di Leo li ha marcati, quell'incontro ha segnato le loro vite artistiche. La collaborazione con Nuova Scena termina nel 1992, inizia un difficile periodo di lavori televisivi con puntate cinematografiche sino al felice approdo, nel 1994, a *Diablogues*, segnante tappa dello loro



carriera.

Andando ancora a ritroso nel tempo incontriamo gli allestimenti messinesi (1996-1997) con due drammi di Nino Martoglio, un classico della cultura e della tradizione teatrale siciliana, regista, sceneggiatore, scrittore e poeta "fortemente legato alla cultura e agli umori della sua terra" (p. 138), come antropologicamente lo sono Vetrano e Randisi.

Il capitolo conclusivo del bel libro di Mattia Visani racconta gli esordi della carriera dei due artisti e il loro rapporto con i maestri che ne hanno permeato la storia: i loro ricordi mi paiono il modo migliore di terminare questa recensione. Enzo Vetrano: "Beppe Randazzo cominciò a dedicarsi alla regia e io sono diventato il suo primo attore. Da lì è nato il Dagide che abbiamo fondato insieme. Beppe Randazzo era un attore bravissimo che veniva dal teatro di Michele Perriera. Le sue idee, molto belle, avevano chiaramente una matrice di quel tipo di teatro, ma erano rilette in una forma più popolare, sulla base cioè di un rapporto più diretto con lo spettatore" (p. 169). Stefano Randisi: "L'idea di Beppe era quella di smontare le strutture teatrali conosciute per costruirne una nuova attraverso l'improvvisazione. L'obiettivo era presentare al pubblico il risultato. [...] Il concetto di attore che questa teoria presupponeva si avvicinava molto all'idea che aveva Leo de Berardinis di *attore totale* o *attore jazz*. Partiva, però, da altri presupposti, aveva un altro metodo e sicuramente non possedeva il rigore che Leo pretendeva dall'arte dell'improvvisazione" (p. 177). Stefano Randisi: con Leo "abbiamo preso coscienza di cosa significasse fare una scelta stilistica. Allora il nostro percorso ha cominciato a prendere una strada precisa. Qualche volta abbiamo indovinato le nostre scelte, altre abbiamo sbagliato la rotta. Fortunatamente siamo stati capaci di tornare indietro. [...] Leo è stato per me un esempio di grande valore" (p. 185).