



N.4 - 2013

Indice

ARTICOLI

Theodoros Grammatas.....	1
<i>“Popular” and “Highbrow” in the theatre. Cultural interaction and osmosis between the genres</i>	
Gabriele Sofia.....	18
<i>Lo studio della relazione attore-spettatore e i nuovi modelli cognitivi</i>	
John Freeman.....	44
<i>The Gap in the Fence: Austerity Cuts, Retrenchment and European Theatre's Wake-Up</i>	
Davide Villani.....	61
<i>Il Maggio drammatico: teatro, canto e comunità</i>	
Cinzia Toscano.....	81
<i>Bunraku e Android-Human Theater. Un confronto tra scena tradizionale e contemporanea in Giappone</i>	
Giovanni Azzaroni.....	108
<i>Il mare della fertilità. Una analisi antropologica della tetralogia di Mishima Yukio</i>	
Maia Giacobbe Borelli.....	141
<i>Artaud a fior di pelle. Percorsi del corpo nella società contemporanea a confronto con l'ultima opera di Artaud</i>	
Fabio Acca.....	177
<i>Alle origini del baratto: l'Odin in Sardegna 1974-1975</i>	
Rosario Perricone.....	210
<i>I ferri dell'Opra. Il teatro delle marionette siciliane</i>	

RECENSIONI

Claudio Tolcachir/Timbre4, (a cura di Silvia Mei), <i>Una trilogia del Living</i>	235
di Stefano De Matteis	
Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini (a cura di), <i>Pasolini e il teatro</i>	240
di Hideyuki Doi	
Elena Tamburini, <i>Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte</i>	242
di Deanna Lenzi	



ARTICOLO

*“Popular” and “Highbrow” in the Theatre. Cultural Interaction and Osmosis between the Genres**

by Theodoros Grammatas

Popular/Folk theatre

The term “popular theatre” denotes a cultural creation the specific features of which remain constant and characteristic of this theatrical category (Grammatas 2006: 239-241) despite any changes that might have taken place over the times. Its basic source of origin is the “ritual”, which, though not identical, relates to the concepts of “ritual” and “custom”, and is often used interchangeably in international bibliography (Puchner 1985: 40). Beyond any particular conceptual analyses, “folk theatre” is understood as “dramatized rite” (Kakouri 1980: 59-104), which is “acted” and “realised” in combination with the concept of “performability”, connected both to the meaning itself (actors, action) as well as its usage on the part of the attending conscience (audience). In this meaning, the “popular activities” includes the genetic/anthropological as well as the social/functional code of communication, combined with its mimetic and folkloristic content, thus denoting “a semiotic system of social actions following a certain typical order, binding (and/or obligatory) for the community, intensifying the feeling of ‘us’ and symbolising the common identity” (Puchner 1998: 34-40). In the category of “popular ritual” various forms of mimetic actions carrying a symbolic meaning can be classed together. They may include dialogue or not, they may include “roles” corresponding to more or less real, allegorical or symbolic data, with contents connected to fertility/welfare or purely entertaining, related to the carnival disguise and the festivities of Clean Monday, first day of Lent in the Greek Orthodox calendar (Grammatas 2006: 10, 2010: 22-30). Their development has resulted in the “folk theatre”, as this has been recorded and expressed in various geographical locations and historic periods (Puchner 1989). Naturally, it is not always possible to differentiate or strictly classify the theatrical forms in folk culture as this would be opposing the very

* This research has been co-financed by the European Union (European Social Fund – ESF) and Greek national funds through the Operational Program “Education and Lifelong Learning” of the National Strategic Reference Framework (NSRF) – Research Funding Program: THALIS -UOA- “The Theatre as educational good and artistic expression in education and society”.



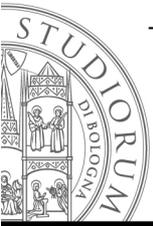
character of folkloristic creations, which, through variation and polymorphy, improvisation and orality, interconnect with a dynamic development and reform of its original kernel. This is why customs and expressions of the archaic, ancient, traditional or newer cultural environment are interwoven, without any bindings restrictions, thus constituting faces and forms of what is collectively known as “popular theatre” such as the performing ritual event of “*The twelve days of Christmas*” or the “*Carnival*” (Grammatas 2006: 261-272). Moreover, a vast category of “artistic” theatre is inductively also classed as “popular”, given the fact that it deliberately makes use of features that traditionally belong to “popular theatre”. These features include the following: initially the absence of a written text, which is self explained given its time and place of origin, that is, the time of oral culture and the mnemonic recording of the play through oral tradition (Kiourtsakis 1983). This also connects to the way the play is presented. It is a collective creation since there is no individual named creator, but orality has created a stratigraphic type of developmental creation, which is the product of the collective expression of the specific group (Kiourtsakis 1983: 51). But, even if the name of the writer was or became known (as for instance is the case of some popular theatre plays, named “*omiliae*” from Zakynthos, such as “*The shepherd girl’s love*” by Al. Geladas), the popular character of the play remains undisputed, since the creator’s individuality is merely part of the common, collective conscience of the community to which the creator belongs and within which he is assimilated (Alexiadis 1990). The need for an absolute reference of the creative conscience to the expectations and interests of the group the work is addressed at obliges the creator to bring about changes to the existing oral material, which he uses suitably reformed and adapted to the specific social environment, so that there is adequate correspondence between the meaning derived from the text and the quests of the audience it addresses. The change brought about on the traditional form and the new correspondence between signifier and signified allows for the expression of personal views of the particular creator, who, through the common code of communication, makes it possible for the play to develop stratigraphically, adding to the existing forms, bringing about changes, reforming and renovating the dimensions of its original version, actively contributing to the formation or the concept of “tradition”. As for their contents, the works in this category, irrespective of the fact that they may be dramas or comedies, irrespective of their aesthetic virtues or weaknesses or their theatricality, they do possess some common features which



are commonly recognised and accepted, as they are products of collective processes and address the specific group. They all share a simplified dramatic plot and speech, which facilitates memorising, intense feelings and emotions, concepts understood by a limited but homogeny expectations horizon, timeless and universal meanings and a style suitable for the certain community (Kakouri 1975: 41). In no way does this mean that this can be a reason for underestimating the genre, in relation to what is called “artistic”, and it can not be supported that the genre belongs to a “lower” culture compared to a “higher” one. On the contrary, it is widely accepted that folk culture and the popular theatre, to which we particularly refer, constitutes a different but equal form of expression to what is called “highbrow” in the theatre. Equally important, on the other hand, are the differences regarding the stage act and the codes of communication between stage and stalls, actors and audience. Firstly the presence of improvisation and the principal role it plays in the art of acting can be observed as being of great importance. Due to the absence of a written text and the contextually expressed will of the writer (through dialogues, monologues and instructions), which determines acting and outlines the frame of the developments in the stage act, the expressive capabilities of the actors in the popular theatre are enlarged and are given complete freedom of movement. Considering the fact that the actors are not professionals (with very few exceptions, such as in Commedia dell’Arte), but amateurs who are not competent in acting techniques, it is understood that improvisation becomes omnipotent (not always working in favour of the aesthetic outcome) and it becomes a structural element of the popular theatre. One more feature of the genre is the absence of theatrical illusion, which is the very essence of the artistic theatre. This means that during the theatrical performance, the actor on stage functions simultaneously as an acting person/theatrical role as well as a physical person/social role, without aiming at the first overtaking the second (as in the artistic theatre). The same happens to the viewer attending the spectacle, who recognises the real face of the actor in the face of the stage hero, addressing them as in everyday life, as if the “theatrical convention” were not there at all and there were no distance whatsoever between stage and stalls. This way the illusion is nullified and the principle governing theatrical communication is upset (Kakouri 1975: 403-409). As a result, the two levels, the real and the theatrical, intermix and became mutually interchangeable. The actors can easily “exit” their roles and address the audience not as acting persons/play heroes, but



as everyday life people, who can address individually or collectively to one or a number of members of the attending audience from their incidental advantageous position on stage. This way, the bidirectional, constantly reinforced communicative schema functioning in the theatre becomes even more collaborative, more interactive, thus more direct and functional, so that it meets the needs of the audience. "Through this process the act performed on stage becomes easily recognised and readable, can be identified and defined directly, so that a message corresponding to social reality can be derived from the theatrical representation" (Grammatas 2004: 267), allowing the secularisation of the theatrical action fantasy, which is perceived by the viewers as a process of "*innocent complicity*" in any social criticism taking place on stage (Bakhtine 1970). There are also differences between the popular and the artistic theatre in terms of place and time. As both the origin and the references of the popular theatre are identified in the conscience of the community the spectacle is addressed at, there is no distinction between those acting on stage (actors) and those attending the action (viewers) and therefore there is no necessity for any type of distinction, nor any particular characteristics to make the spectacle work. There is no permanent and stable stage structure to contain the performance, nor is there any demanding equipment and technical infrastructure to enable the action to develop. Costumes are simple and symbolic and visual decoration is minimal so that the spectacle is aesthetically deprived. However, the aim of the theatrical form is not to evoke artistic delight but emotions, it aims at energising and provides catharsis to those participating under any capacity and in any sort of manner. On account of this the theatrical space and the stage are not permanent but incidental and changeable, depending on the given circumstances. Anyway, they have to possess those typical characteristics featuring a gathering or cultural event of the community, which means presenting no hindrance to access, large comfortable dimensions, good visibility and acoustics. These general prerequisites can be found in a number of different outdoor or semi-outdoor spaces, such as squares, crossroads, abandoned buildings, yard of private or public buildings, which can wonderfully lend themselves to presentations of popular theatre. Time also keeps some sense of "special" and "exceptional" as it used to be in the primitive ritual, combined almost exclusively with the Carnival period or some other with a particular significance for the local community, such as jubilees and important dates of religious, social or historical importance. It is always during such periods that popular theatre



performances take place, thus meeting the expectations of the audience. If at the end of our analysis we attempt to widen the parameters toward the part of the viewers, that is, the “natural” receivers of the specific genre, we can say that it is addressed at a homogenous, closed society, the members of which possess common or similar perceptions, attitudes, aesthetics and behaviours. This common manner between stage and stalls evokes directness in communication and an absolute participation, turning the genre into an exceptional form of interactive spectacle, a multi-dynamic system of cultural creation and expressions, with no qualitative differentiation, but completely embodied in all the others with which the community acts and exists. This homeopathic principle and homogenising dimension is the determining factor of the genre which makes it special on a social, ideological and aesthetic level.

Highbrow Theatre

Another theatrical genre with completely different structural, morphological and conceptual particularities can be classed as “artistic” or “bourgeois” theatre. To begin with, the text itself is not the result of an oral tradition but the result of written speech, the fruit of a conscientious process by a named author, who contextualises and records mnemonically his thoughts and desires, according to a subjective and objective, known and elusive data, relating to the author’s self, the era and the genre he is involved in. In this manner, the work can belong to any aesthetic trend or school, have any kind of content and express a variety of ideological views, it can have traditional or modern characteristics, be more or less acceptable and recognisable by the audience it is aimed at. In his creative course of writing his work, the author functions initially as a reader and critic of the sources of the historical and literary past. This process leads him to constructing his personal myth and to the crystallisation of his artistically reformed views, in connection to a wider system of references and correlations to the personal of collective historical and cultural past. Hence, a personal, individually structured and codified literary universe is built up, as a composition of signifiers and signified, via the writing processes and the specific or elusive choices of the creator, on the level of genre, aesthetics and ideology. As such, it does not in any way vindicate or possess any exclusiveness or uniqueness, since any other contemporary or forthcoming creator can make use of



the common literary background at will, in a different way and a different composition, so as to create a different work, which still takes its meaning in the common frame of reference.

More than the text, the differences between popular and artistic theatre can be observed on the level of the stage act. In the case currently under observation, the stage version of the text occurs with the mediation of a factor completely absent in the popular theatre. This factor is the director as a mediator and bridge builder between the author's message and the perceptions of the viewer, in a way that the final artistic result is a product of common creation and an *a posteriori* intervention of the director. He is the one who will consider the expectations as well as the capabilities of the particular audience of the performance and will make or the necessary correcting interventions in the original text, transforming the original picture of the "inscribed" or "potential" viewer the author had in mind at the moment of writing into a picture of a "real" viewer, that is the one present in the theatre hall at the particular place and time. Similar differences can be observed on the level of acting and general stage presence of the actors as well as the the way the secondary codes of theatrical communication function. The actors in artistic theatre are professionals in the field, with special training and obeying the principles and rules derived from the art of acting; they completely abandon their social role and acquire their theatrical one, transforming themselves into "acting persons" of the particular stage spectacle. The "actors" in popular theatre are amateurs with the same intentions and the same objectives, that is their stage transformation based on "acting", without possessing the knowledge of the art, the relevant education, the equipment or any technical infrastructure. Still they present a spectacle which is artistically inferior to the expectations and demands of the audience. In contrast, the actors in artistic theatre exactly because they possess all the above (at least in theory), they are able to produce an aesthetically complete result and meets the demands of the audience. At times following the director's orders and suggestions and at other times obeying their own talent and intuition, they go ahead with realising the demands of their stage role according to some general principles and values of universal acceptance, such as those of Stanislavskij, Brecht, Grotowski and other great teachers of the art of acting, still enforcing models and principles which restrict their spontaneity and limit their free expression, which is a characteristic of the actors in popular theatre. Considering the commitments derived from the existence of the written text and the definite instructions given by the author, it



can be understood that improvisation and immediate physical expression are considerably restricted, resulting in a completely different way of acting in the popular and the artistic theatre. More important is the difference noticed in the performance and communication codes of the popular and the “bourgeois” theatre, in relation to the existence or not of the theatrical illusion, which governs the theatre. As mentioned earlier, in the case of the popular theatre, such a thing does not occur; this is why the acting persons on stage simultaneously and in parallel function as theatrical and social roles, which nullifies the distinction between stage and stalls, in favour of a continual communicative current moving on the level of the real and not the illusionary. The exact opposite can be observed in the artistic theatre. The function of the theatrical illusion is the conscientious observance of the mutual promises of the theatrical convention between actors and viewers, that is, the awareness of both parts of the fact that they take as real what is but illusionary, by constantly lying, and this very fact constitutes the particularity of the genre. One more difference between the two genres is the parameter of place and time. Whereas in the “folk” theatre there is no permanent place and time where and when the spectacle occurs. It may be indoors or outdoors, a building purposefully built to welcome stage acts, or refurbished so it can meet such needs. It can be in the city centre, in the suburbs or the outskirts, it can be an archaeological structure of great historical significance or a contemporary construction in an outdoor space of smaller or larger capacity, with more or fewer facilities for both the actors and the audience. In any case, it does have a suitable stage which can meet the needs of a live spectacle, so that it can contribute to unhindered communication between actors and audience. The time in which the theatrical performance occurs is also determined in a way which forms the audience expectations accordingly (official opening, *matinée*, post-midnight performance. Within these specific occurrences of the objective reality mentioned above, communication of the audience with the spectacle takes place and the kind of theatre called “artistic” is energised.

Cultural interaction of the popular/folk and the highbrow theatre

Though the features and the existing differences mentioned above lead to a differentiated framing of these two different communication systems which formulate the performing arts and visualise



potential or existing aspects or the real, it is concluded that their course in history has not been completely separate and independent from one another. That is, one's development has not occurred in the absence of the other, and despite their qualitative or quantitative fluctuations in their historical course, despite any tidal effects and interrelations that can be observed, there has always been a constant dialogue between them, obvious or elusive, which allows and justifies the view of an osmosis and an interaction which will be discussed below. To adopt this view and to attempt a comparison involves a different gaze toward the concept called "theatre". According to this gaze, it is not just a structured well-framed composition of aesthetic/artistic and psycho/social data based on the concepts of illusion and the role, but it is an intercultural system of interactive communication, based equally on the dynamic "convention" and "signification" energised during its presence as spectacle. In this meaning, any categorisation and classification according to genre (tragedy, comedy, drama), according to aesthetics (classicism, romanticism, realism) according to social criteria (proletarian drama, urban drama), according to time/national criteria (Elizabethan theatre, Spanish theatre of "siglo d'oro", American theatre), or any other criteria, though not meaningless or useless, can only serve as methodological tools, allowing for systematic study from the certain viewpoint every time. This way, distinguishing between popular and artistic theatre, though not void and replaced, can just be seen as one parameter of a more holistic way of seeing the theatre as a phenomenon of universal reference and recognition. Firstly, it must be pointed out that there is interaction between the two concepts and for this to occur there must be some kind of communication and bilateral tribute, which can stimulate a chain of new continually occurring contacts, which design a spiral development for both genres. And despite the fact that such a relationship can be considered as one-way and feasible, at least from the viewpoint of incorporating the folk into the artistic and making good use of it, the opposite is not obvious, which makes our presupposition about osmosis considerably doubtful. For this seeming contradiction to be overcome and understand the effect of their bilateral communication, we have to escape the single dimensional approach of the concept called "theatre", which is the traditional way of seeing it as a literary text and adopt a different approach, seeing it as a complex cultural creation and as a cultural phenomenon, where the text is only one of its parameters (not always the most interesting or the most essential). Because, as widely accepted, the concepts of "writing" and "text"



in the theatre are not identified solely with the written, monumental work of the author, which in itself remains unchanged through time. On the contrary, they have a much broader meaning, including the very stage representation, as this is realised via the actor's body, which is subsequently transformed in a three-dimensional field for the transmission of the author's speech. On this level, topics, motives and structures can be traced in the text, which may belong to the one or the other form, the popular and the artistic, or may possess mainly features belonging to the other. If we start our research from the very first time when drama appeared in Ancient Greece, we can easily observe that both tragedy and comedy, exceptional products of the human intellect as they are, as genres and forms particularly expressing the concept of the "classical" signifying the course of civilisation to the very day thus undoubtedly belonging to "high art", they essentially derive and are founded on a different form of theatrical expression with intense sense of the popular. It is the worship of the god Dionysus, that is the primitive ritual (*dromenon*), the pre-theatrical rites through which the primitive communities could communicate at the time of the first steps of human civilisation. It was via those rituals, either in their distinguished religious form or their comic and funny one, the phallic customs that accompanied them and the various forms they took that the tragedy and the comedy were created a lot later in the Athens of the historical times. Consequently, the incorporation and adoption of popular or popular-like elements in the artistic theatre first appeared from the very beginning of the theatre, which justifies the approach attempted here. Still, the same can be observed in the Middle Ages and it is possible to pinpoint the starting point of the artistic Renaissance theatre, both drama and comedy, in the structure of the popular spectacle (Burke 1978, Radcliffe – Umstead 1969). As it is known, the Medieval Mysteries, which appear in Europe in the late Middle Ages (10th c.), are but the dramatisation of religious content spectacles derived mainly from the (*sacre rappresentazioni*) and the lives of the various saints (*miracles*). These in turn, to a great extent, are related to the folk oral tradition and the fairy tales as well as the widely circulating "popular pamphlets" widely accepted by the lower (Purvis 1962, Hardison 1969). One such typical example is the "*rappresentazione di Stella*", which was the model for Theodoros Montzeleze, the author from the island of Zakynthos (Zante) when he wrote his *Eugena*. The same "sacred representation" is based on medieval popular tales (The "*Koutsohera*" fairy tale) (Pefanis 2005: 122-124), which was brought to the Hellenic world by



Agapios Landos with his work “*Sinners’ Salvation*” published in Venice in 1641 (Vitti 1995). The particular tale cycle can be traced in the 11th c. Northern England (Pefanis G. 2005: 35). It can thus be concluded that the Medieval Mysteries are the basis of the modern European theatre. From them the Religious Drama was developed, such as Abraham’s Sacrifice in Italian *Il Sacrificio di Abrahamo* by Feo Belcari, in French *Abraham sacrificiant* by Théodore le Beze and its Greek version by Vitsentzos Kornaros. They all have a clear popular origin (Le Hir 1974, Hardison 1961, Prosser 1961). The same can be said about the comic theatre, as it appeared and occurred on a European level with Carlo Goldoni in Italy and Molière in France. It is known that these two playwrights based their work on the existing tradition of the popular theatre, as it had been formulated and developed through the Commedia dell’Arte, which in its turn was the final stage of development of the popular farce of the *giullari* and the comic carnival customs in the medieval period (Lea 1962, Pandolfi 1957-61). Intermediary and representative works between the artistic and the popular are the works of Goldoni and Molière, who initially follow the first. Molière is the company manager and actor himself and presents plays based on the Commedia dell’Arte, whereas his first comic farces are mainly based on the spectacles of the Commedia. The same is true for Goldoni, who, obliged to make a living, writes under contract more and more plays every week so that he can meet the needs of the Venetian theatres and the entertainment of the audience basing his work on his own familiar tradition. He produced a great number of especially one-act comedies, which were but written form of the Commedia scenes, a little extended. It was only years later that he matured and was able to present *The Boors (I Rusteghi)* in 1760, a landmark which displaced the traditional popular comic theatre in favour of a new personal creation by far overdoing the simplistic typology of the Commedia attempting the first timid steps toward the yet incomplete sketch of theatrical characters. One more characteristic case is the dramatisation of lamenting songs and generally the folk traditional culture in the Greek theatre in the last quarter of the 19th c. and the beginning of the 20th c. At a period which was extremely critical for the formation of the national identity, when Hellenism turns to folk culture via the new Ethnographic Studies in an effort to discover its own cultural roots, its historical continuity and cohesion, the popular theatre, the folk songs, the rites and customs of the Greek provinces, which had remained intact from any European or other influences, appear to be the one only authentic source in the creative quests combining the historic



past with the present and guaranteeing the timeless continuity of Hellenism (Grammatas 2002: 72-75). This is why playwrights turn to these sourced and make excellent use of the legends and fairy tales, customs and features existing primarily or secondarily revised in texts of both the oral and the written tradition. In this framework playwrights start dramatising and exploiting the folk culture as it can be represented directly or indirectly by *Galateia* (1872) by Spyridon Vasiliadis, (Dimaki-Zora 2002: 645-698), *Vourkolakas (The Vampire)* (1895) by Argyris Eftaliotis, *To dahtilidi tis manas (Mother's ring)* (1896) by Yannis Kampisis, *Trisevgeni* (1903) by Kostis Palamas, *O Protomastoras (The master mason)* (1909) by Nikos Kazantzakis. (Pefanis 1998: 92-109). These are just some representative samples of the relationship between popular and artistic theatre. The influences are traced as being one-way, from "below" to "above", that is from the popular, which is a cultural system emitting messages, to the artistic, which is the system accepting, adopting and using elements of the other. For the communication to be classed as bilateral and for osmosis to occur, which we presuppose, we have to discover similar instances occurring the other way round, that is, instances where the artistic theatre and the intellectual production at large happens to have acted as a "transmitter" and the popular theatre as a "receiver". This is what we will try to do in the rest of our research. Once more, the popular theatre of the Ionian Islands, (well known as *omiliae*), will serve as our field of reference, as they happen to be the most typical case of incorporation of elements from the literary artistic theatrical production into the popular. The *omiliae*, historically were born at the time when the local theatrical tradition met the carnival customs of Venice, which arrived on the islands and got established there after the end of the previously practised medieval customs, the so-called *giostra*, and were impregnated with the work of Cretan Literature, brought to the island by Cretan refugees, after the conquest of Handakas by Turks, in 1669 (Grammatas 2006: 246-249). *Abraham's sacrifice*, *Apollonios' passion* and especially *Erotokritos* and *Erofili* are the works turned into *omiliae* and go on stage as outdoor spectacles during the Carnival period (Fotopoulos 1977: 58-76). This transformation was the result of direct and elusive mechanisms and techniques constituting the dynamics of oral tradition and the experiential character of the pictorial spectacle. The original works get shortened, long narratives are done away with, literacy elements are omitted and replaced by popular wisdom generalisations relevant to popular speech (Puchner 1983: 173-235). Emotional features are kept and get enriched, so that the



resulting spectacle is completely differentiated (often even titles change, such as *Erofilo* which becomes *Panaratos*) (Zoras 1975: 435-445, Konstas 1966: 1539-49, Polimerou-Kamilaki 1976-77: 225-251). A similar case is that of *Hasis* by Dimitrios Gouzelis, another example of Ionian comedy, who, though originally coming from the proceeding tradition of the *omiliae* and considered by a number of scholars as a form of *multi-act omila* (Protopapa-Bouboulidou 1953: 353-361), in its turn acts as a model and becomes the starting point for many other works of purely popular character, such as the “*Anekdoti Omilia*” (*Unpublished Omilia*) by Dionysios Loukisas featuring Lourentzos Andriolas (1798) and “*Kakava*” by N. Karatzas (1834). These plays are modelled upon the artistic theatre and are the best representatives if the dynamic interaction between the two systems (popular-artistic and *vice versa*), in the centre of which stands *Hasis*. One more example from the island of Zakyntos (Zante) is the transcription of the dramatic romance *O agapitikos t̄s voskopoulas* (*The shephard girl's lover*) by Dim. Koromilas into an *omilia* by A. Geladas, keeping the same title. The incorporation of elements from the artistic into the popular as far as the text and the structure are concerned, which is our point in the present section, can come to a conclusion by mentioning the Agiasos folk theatre from the island of Lesvos. The plays presented in the Carnival period, compiled by the writers of laughter (Antonis Minas) they include literary elements to a great extent. These playwrights can be both aware or unaware of the fact that they incorporate these elements, which they derive from literary and other texts (Grammatas 2006: 72-89, Koutskoudis 2009). In conclusion, the concepts of popular and artistic theatre are complimentary and coexist in an unstable and fluctuating balance, which sometimes favours the one and at other times the other, in a constant man-of-war mutually identified and redefined. The extent of the exchange and influence depends on factors such as the variability of communication, the degree of manipulation and control of the message, the absorption of the challenges and the purposefulness of the reception of the message. These factors act as feedback mechanisms of the bilateral communication schema being analysed here, since “transmitter” and “receiver”, though distinctively existing, they alternate roles, so that a static recording of influences and loans is not possible. What can be observed is the osmotic type of relationship they have. In the tide of mutual dependencies and influences, the theatre acquires its form as intercultural and diachronic complex phenomenon of interactive communication.



Bibliography

ALEXIADIS, M.

1990 *The shepherd girl's lover*, Kardamitsas, Athens.

BAKHTINE, M.

1970 *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris.

BURKE, P.

1978 *Popular Culture in Early Modern Europe*, Harper Row, New York.

DIMAKI-ZORA, M.

2002 *Spyridon N. Vasiliadis. His life and work*, Kostas and Eleni Ourani Foundation, Athens.

FOTOPOULOS, K.I.

1977 *Panaratos. Epitome of Erofilo as staged in Ioannina in 1887*, «Ipirotiki Estia», n. 26.

GRAMMATAS, TH.

2002 *The Greek theatre in the 20th century. Cultural models and originality*. Vol. I-II, Exantas, Athens.

2004 *Mechanisms of social upheaval and speech undermining in Popular Theatre*, in *Routes in Theatre History*, Exantas, Athens.

2006 *Cultural interaction and theatrical creation. Popular and artistic theatre in 18th century Zakynthos* in *On drama and theatre*, Exantas, Athens.

2006 *Dromena and Popular theatre. Thrace. Aegean. Cyprus. Comparative Study*, Ministry of the Aegean and Island Politics, Athens.

2010 *Il Rituale del «Cammello» nell'Egeo Nord-Orientale, in Tracia e a Lesbo, Il Carnevale e il Mediterraneo. Tradizioni, riti e maschere del Mezzogiorno d' Italia*, Proceedings Convegno Internazionale di Studi «Carnevale e il Mediterraneo» (Putignano, 19-21 Febbraio 2009), Progedit, Bari.

HARDISON, O.B. JR.

1969 *Christian rite and Christian drama in the Middle Ages. Essays in the origin and early history of modern drama*, University Press, Baltimore.

KAKOURI, K.

1975 *Prehistory of the theatre*, Ministry of Culture and Sciences, Athens.

1980 *The beginning of dramatised rites and their theatrical spaces in Research of theatrical activities and architectural practice* (Proceedings of International Symposium), Volos.

1998² *Pre-sensory Forms of Theatre*, Estia, Athens.



KINGHORN, A.M

1968 *Mediaeval drama*, Rowman & Littlefield, London/New York.

KIOURTSAKIS, G.

1983 *Oral tradition and group creation. The example of Karagiozis*, Kedros, Athens.

KONSTAS, K. S.

1966 *Cretan echoes in Western Central Greece*. Nea Estia.

KOUTSKOUDIS, P.

2009 *Carnival in Agasos. The roots and its course in tim*, Vol. I., Agiasos reading society «Anagnostirio», Mytilini.

LEA, K.M.

1934 *Italian Popular Comedy. A study in the Commedia dell'Arte 1560-1620*, The clarendon Press, Oxford/New York [1962].

LE HIR, Y.

1974 *Les Drames bibliques de 1541 à 1600. Etudes de langue, de style et de versification*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.

PANDOLFI V.

1957-61 *La commedia dell'arte: storia e testo*, Le Lettere, Firenze.

PEFANIS, G.

1998 *Popular bards and playwrights. The case of dramatising lamenting songs. Three cases: Eftaliotis, Papantoniou, Alithersis*, «Themata Logotehnias», n. 8.

PEFANIS, G.,

2005 *Evgena's kingdom. Literary contexts, anthropological contents in Theodoros Montzeleze's Evgena*, Alexandria, Athens.

POLYMEROU-KAMILAKI, A.

1976-1977 *"Panaratos". A popular version and staging of Erofilo in Western Central Greece*, Central Greece Studies Society, n. 6.

1998 *Theatrollogical studies on the popular theatre*, Athens.

PROSSER E.

1961 *Drama and religion in the English mystery plays: A re- evaluation*, Stanford University Press, Stanford.



PROTOPAPA-BOUBOULIDOU, G.P.

1953 *Theatre of Zakynthos*, «Elliniki Dimiourgia», n. 12.

PUHNER, W.

1983 *Erofili in Cretan folk tradition*, Ariadne, n. 1.

1985 *Theory of the popular theatre*. [Laografia, appendix n. 9] Athens.

1989 *The Popular theatre in Greece and the Balkans. A comparative study*, Patakis, Athens.

1990 *Lamenting songs and drama from the folk song to the play*, «Laografia», n. 35, pp. 129-145.

PURVIS J.S

1962 *The York Cycle of mystery plays*, SPCK ed., London.

RADCLIFF — UMSTEAD D.

1969 *The birth of modern comedy in Renaissance Italy*, University of Chicago Press, Chicago/London.

SCHMIDT L.

1965 *Le Théâtre populaire européen*, Maisonneuve et Larose, Paris.

SPADARO, G. — VITTI, M., a cura di

1995 *Tragedy named "Eugena" by Mr Theodoros Montseleze*, Odysseas, Athens.

SYNODINOS, Z.

1997, [reprint. 2000] *Dimitrios Gouzelis. Hasis (The quarrel and the making-up)*, Okeanida, Athens.

ZORAS, G.

1975 *"Panaratos", a new popular version of Erofili*, «Parnassos», n. 17.



Abstract – ITA

Le categorie di “teatro popolare” e “teatro d'arte” si riferiscono a due ambiti culturali differenti, distinti non soltanto da caratteristiche estetiche di base, ma anche dai loro ruoli e dalle ricadute sociali. Ciascuno comporta specifici riferimenti e tecniche, contesti di spazio e di tempo deputati, strategie di comunicazione sia tra gli artisti, sia tra questi stessi e il pubblico. Ciononostante, malgrado la storica competizione tra cultura bassa e alta, il loro rapporto è sempre stato osmotico e complementare; reciproche influenze hanno costituito un equilibrio in perenne slittamento, nel teatro (e nella cultura) occidentale sin dalle origini rituali. L'autore presenta alcuni esempi, per convalidare tale approccio come prospettiva metodologica negli studi storiografici.

Abstract – EN

Categories such “popular” and “artistic” theatre refer to two different cultural fields, which are distinguished not only by their primary aesthetical features, but also by their social roles as well as consequences. Each one of them involves peculiar techniques and references, setting in space and time and strategies of communication, both among the artists and between them and the audience. Nevertheless, despite an historical competition involving low and highbrow culture, the relationship between these two fields is valued as osmotic and complementary; mutual influences have been constituting an ever-shifting balance in Western theatre (and culture) since its ritual origins. The author eventually exposes some examples in order to validate such approach as a methodologic perspective in Western historical Theatre Studies.

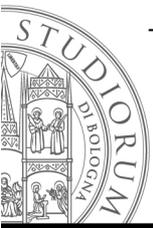
THEODOROS GRAMMATAS

Nato a Mitilene, isola della Grecia, nel 1951. Laureatosi presso il Dipartimento di Filosofia presso la Scuola dell'Università di Atene nel 1975, ha proseguito gli studi presso l'Université Paris X – Nanterre e l'Ecole Pratique des Hautes Etudes. Ha conseguito il diploma D.E.A. Nel 1976 e il proprio Dottorato di terzo ciclo nel 1979, con la tesi dal titolo “La notion de Liberté chez Nikos Kazantzakis”. È Professore presso il Dipartimento per l'Istruzione Primaria dell'Università di Atene dal 1994, nell'insegnamento di “Teatro e civilizzazione Neo-greca”. Per gli studenti di Laurea Triennale e Magistrale tiene gli insegnamenti “Teatro e società Neo-greca”, “Teatro per l'infanzia e la gioventù”, “Teatro e Istruzione”, “Storia del Teatro Neo-greco”, “Teatralogia Comparata”, “Sociologia e Semiologia del Teatro”, propri ambiti di ricerca. Ha preso parte a numerose conferenze a livello nazionale e mondiale, a seminari e simposi inerenti le tematiche di propria specializzazione. È membro di comitati scientifici e centri di ricerca in Grecia e all'estero. È inoltre direttore de *Workshop on Art and Speech* della sezione umanistica del Dipartimento per l'Istruzione Primaria dell'Università di Atene e membro dell' American Bibliography Institute. Nel 1991 gli è stato conferito il premio *Nikos Kazantzakis*. Conta un insieme ricco ed eterogeneo di pubblicazioni in Riviste greche e straniere e negli Atti di conferenze nazionali e mondiali.



THEODOROS GRAMMATAS

He was born in Mitilini, an island of Greece, in 1951. He graduated the Department of Philosophy of the Philosophic School of the University of Athens in 1975. He continued with postgraduate studies at the Universities Paris X-Nanterre and Ecole Pratique des Hautes Etudes. He got his diploma of D.E.A in 1976 and his Doctorat de 3e cycle in 1979. The title of his thesis was "La notion de Liberté chez Nikos Kazantzakis". He has been a professor of the Department of Primary Education of the University of Athens since 1994, in the discipline "New-Greek theatre and civilization". He teaches undergraduate and postgraduate students the subjects "New Greek theatre and society", "Theatre for children and youth", "Theatre and Education", "History of the New Greek theatre", "Comparative teatrology", "Sociology and semiology of theatre", which form his research interests. He has taken part in numerous Greek and world conferences, seminars and symposia with communications on subjects of his specialty. He is a member in scientific companies and research centers in Greece and abroad. He is the director of the *Workshop of Art and Speech* of the Sector of Human Studies of the Department of Primary Education of the University of Athens and a member of the American Bibliography Institute. He was awarded the *Nikos Kazantzakis* prize in 1991. He has a rich and manifold work published in Greek and foreign journals and in the proceedings of Greek and world conferences.



ARTICOLO

Lo studio della relazione attore-spettatore e i nuovi modelli cognitivi

di Gabriele Sofia

0. Introduzione

Se il teatro è sostanzialmente un insieme di relazioni attuate in forme e modalità concrete e determinate, tale è anche la riflessione e gli studi sul teatro: la storiografia teatrale è, nel suo essere indagine storica, fondamentalmente pensiero dialettico (Cruciani 1993: 11).

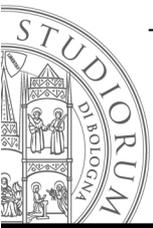
Nella seconda metà del secolo scorso, la relazione attore-spettatore viene considerata uno degli oggetti privilegiati della teatrologia. Lo spostamento dell'attenzione sulla caratteristica *relazionale* dell'evento teatrale ha prodotto l'emergere di due problemi fondamentali: il primo è la necessità di riconsiderare lo spettatore come parte essenziale degli studi sul teatro¹; il secondo è l'importanza dello studio dell'esperienza umana in quanto luogo dove il l'evento teatrale permane, si trasforma e "lavora" nella memoria degli individui che ne hanno preso parte, superando così la presunta natura "effimera" dello spettacolo teatrale.

Lo studio del teatro in quanto "relazione" si presenta quindi direttamente connesso allo studio dell'esperienza in prima persona e della natura radicalmente "relazionale" di essa.

L'analisi disciplinata dell'esperienza in prima persona è, tra l'altro, una problematica condivisa dagli studi teatrali e da quelli antropologici: studiare i processi cognitivi che sottendono l'esperienza di un evento significa anche individuare gli etnocentrismi fisici e culturali che ne condizionano inevitabilmente la percezione e lo studio. Alcune proposte metodologiche, come quella dell'Etnoscenologia², si basano proprio sull'individuazione dei pregiudizi "incarnati" dello studioso:

¹ A questo proposito si possono ricordare le proposte avanzate nella seconda metà degli anni ottanta da Marco De Marinis a proposito della «nuova teatrologia», in cui si ipotizzava uno studio delle "reazioni pre-interpretative" dello spettatore (De Marinis 1988).

² L'Etnoscenologia è una disciplina fondata dallo studioso francese Jean-Marie Pradier e da una comunità internazionale di studiosi di teatro, antropologi e artisti nel 1995. L'obiettivo è lo studio, nelle diverse culture, delle pratiche e dei comportamenti umani spettacolari organizzati (Pradier 1996).



“Il punto di partenza dell’Etnoscenologia consiste nel valutare i pregiudizi sedimentati dello studioso, depositatasi lentamente nei suoi modi di pensiero, di percezione e d’azione durante la sua storia personale e collettiva” (Pradier 2001: 53; traduzione di chi scrive³).

D’altronde, l’analisi scientifica dell’esperienza in prima persona ha costituito una vera e propria rifondazione degli studi anche in ambito cognitivo. Alcuni approcci, come ad esempio quello denominato “Neurofenomenologia” e proposto da Francisco Varela nel 1996⁴, si basano su un modello della cognizione umana radicalmente differente dalle ipotesi fino a quel momento dominanti. L’esperienza in prima persona, solitamente considerata come qualcosa di intimo e impenetrabile, è stata infatti rivista a partire dalla sua radice organica, ponendo in risalto la necessaria collaborazione tra neuroscienze, psicologia cognitiva e fenomenologia per un approccio non riduzionista.

A mio avviso, sia gli studi teatrali che quelli antropologici, possono trarre almeno due importanti vantaggi da queste ricerche: il primo riguarda la ricognizione di nuovi strumenti epistemologici per la ricerca sull’esperienza performativa dello spettatore⁵, il secondo riguarda l’individuazione di un metodo che consenta allo studioso di trattare la propria esperienza in prima persona come un vero e proprio “luogo d’indagine” dell’evento studiato⁶.

Tuttavia, per arrivare a questi risultati, bisogna prima individuare quelle problematiche e quei punti d’interesse comuni tra studi teatrali, neuroscienze e fenomenologia che ne potrebbero alimentare il dialogo. È ciò che cercherò di fare con il presente testo.

³ Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

⁴ Il saggio, intitolato proprio *Neurophenomenology* (Varela 1996) è stato pensato come un “rimedio metodologico” ad al così detto *hard problem* presentato dal neuroscienziato David Chalmers: “The really hard problem of consciousness is the problem of experience” (Chalmers 1995).

⁵ Nel 1987 Ferdinando Taviani rifletteva a proposito della scarsità degli studi sullo spettatore in questi termini: “È un problema storico: il fatto che sia restato irrisolto ha inciso profondamente, sia pure in maniera sotterranea, sulla nostra cultura teatrale” (Taviani 1987: 23). Tra la fine degli anni Ottanta e la prima metà degli anni Novanta alcuni studiosi hanno cercato di colmare questo vuoto con alcuni lavori specifici sullo spettatore (De Marinis 1988; Giacchè 1991; Pradier 1994). Recentemente sono stati Clelia Falletti e Luciano Mariti a concentrarsi nuovamente sul tema alla luce dei nuovi contributi provenienti dalle neuroscienze cognitive (Falletti 2009; Mariti 2011). Sullo studio dell’esperienza dello spettatore si concentra anche un mio volume di prossima pubblicazione (Sofia 2013).

⁶ Marco De Marinis ha recentemente denominato questa possibilità con la formula di *embodied theatology* ovvero “una teatologia incarnata, in cui anche il corpo del ricercatore, e dunque la sua soggettività, siano messi in gioco in qualche modo” (De Marinis 2012: 80).



I. I nuovi modelli cognitivi: tre aspetti notevoli

I nuovi modelli cognitivi, nati grazie alla stretta collaborazione tra neuroscienze e fenomenologia, non possono essere considerati un'evoluzione delle proposte precedenti. Essi nascono piuttosto dalla profonda messa in discussione dei paradigmi dominanti nell'ambito delle scienze cognitive. Tra i diversi elementi di novità esistono, a mio avviso, tre aspetti particolarmente importanti per lo studio della relazione attore-spettatore:

1. La localizzazione di una connessione diretta tra descrizione sensoriale e programmi motori;
2. La descrizione della coscienza come un processo circolare emergente dall'interazione tra individuo e ambiente;
3. Il superamento della dicotomia tra dimensione interna e dimensione esterna dell'azione⁷.

Analizziamo quindi la "novità" di questi tre aspetti.

1. Il primo aspetto prevede l'azione e la percezione non più come funzioni radicalmente distinte, ma come processi che condividono dei substrati neurali comuni. Sebbene la fisiologia classica dedicasse ai processi di azione e di percezione dei circuiti e a delle aree differenti⁸, le recenti ricerche, riguardanti in modo particolare i lavori sul meccanismo dei neuroni specchio⁹, hanno

⁷ Questi tre aspetti si oppongono ad altrettante rappresentazioni della cognizione umana tuttora presenti sia in una parte degli studi neurocognitivi che in buona parte degli studi teatrali: 1. La percezione e l'azione sono due processi differenti; 2. La coscienza è il prodotto del cervello; 3. Esiste una dimensione interna dell'essere umano, dove hanno luogo i processi di pensiero, immaginativi e intenzionali, che avviano o azionano dei meccanismi "esterni", muscolari, fisici, spazializzati.

⁸ Parlando proprio a proposito dei possibili punti di contatto tra le neuroscienze cognitive e l'Antropologia teatrale, il neuroscienziato Vittorio Gallese mette l'accento proprio sull'importanza del superamento delle dicotomie che giacciono nel cognitivismo classico: "L'antropologia teatrale, attraverso la dissezione del comportamento dell'attore, riconduce la totalità della sua espressione a una molteplicità di livelli di organizzazione delle prassi corporee di movimento. Ciò costituisce un naturale ponte di dialogo con le neuroscienze cognitive che indagano il ruolo del sistema corpo-cervello nella cognizione sociale. Ciò è tanto più vero oggi, quando la ricerca neuroscientifica mette in crisi il modello del cognitivismo classico, un modello che ha completamente reificato la dimensione corporea dello psichismo e dei processi cognitivi, concentrando ogni sforzo nell'enucleazione di regole formali che strutturerebbero il funzionamento del nostro pensiero. Le neuroscienze dimostrano invece in modo sempre più evidente come l'intelligenza sociale della nostra specie non sia solo ed esclusivamente «meta-cognizione sociale», cioè capacità di pensare esplicitamente i contenuti della mente altrui per mezzo di rappresentazioni in formato preposizionale, ma sia in larga parte frutto di un accesso diretto al mondo dell'altro. Questo accesso diretto è garantito dal corpo vivo e dai meccanismi nervosi condivisi, di cui i neuroni specchio sono un esempio, che ne sottendono il funzionamento" (Gallese 2010: 251).

⁹ Per un panorama generale sugli studi e sulle funzioni del meccanismo dei neuroni specchio si possono consultare



mostrato una diretta connessione fisiologica tra queste due funzioni. A dispetto del nome, l'assoluta novità rappresentata dalla scoperta del meccanismo dei neuroni specchio non è quella di un'ipotetica funzione di "rispecchiamento" tra gli individui, quanto la diretta connessione tra sensibile e motorio. In altre parole, è stato rilevato come, sia nelle scimmie che negli umani¹⁰, esistano delle cellule neuronali che si attivano sia quando un individuo esegue un'azione sia quando lo stesso individuo osserva un'azione simile¹¹ eseguita da un altro. Questo significa che ogni volta che noi percepiamo un'azione, questa risuona nel nostro sistema corpo-mente che la "traduce" a seconda del nostro patrimonio motorio e biografico, dei nostri sistemi d'apprendimento, dei nostri condizionamenti culturali¹².

Lo studio sul meccanismo "specchio" mette quindi in risalto la radice profondamente motoria delle nostre percezioni e, di conseguenza, della nostra esperienza intesa anche nella sua dimensione temporale, ovvero come sedimentazione di eventi e di vissuti che condizionano e modellano le nostre esperienze presenti.

Tale considerazione non vale solo per la percezione delle azioni ma per una gran parte degli atti percettivi possibili. Sappiamo come la percezione visiva degli oggetti¹³ così come la percezione uditiva delle azioni¹⁴ siano rese possibili grazie all'attivazione delle aree motorie. Inoltre, alcuni dati scientifici inducono a pensare che anche gli atti percettivi più complessi, come per esempio la lettura e la comprensione di una parola, necessitano un'attivazione delle aree motorie¹⁵.

Rizzolatti – Sinigaglia (2006); Iacoboni (2008); Rizzolatti – Fabbri-Destro (2010).

¹⁰ Sebbene tutti gli esperimenti iniziali avessero verificato in maniera diretta la presenza dei neuroni specchio solamente nelle scimmie, nel 2010 questi sono stati individuati in maniera diretta anche sugli esseri umani (Mukamel et al. 2010).

¹¹ La presente frase sarebbe più chiara dicendo "sia quando un individuo esegue un'azione sia quando lo stesso individuo osserva *la stessa azione* eseguita da un altro". Preferisco però utilizzare "simile" in quanto un'azione, nel momento che è eseguita da un'altra persona, dal punto di vista fenomenologico non può essere considerata come "la stessa azione". Allora in questo caso "simile" deve essere letto come "biomeccanicamente congruente" anche se, anche questo punto potrebbe essere oggetto di discussione come dimostrano alcuni recenti esperimenti condotti proprio con dei danzatori (Jola et al. 2012).

¹² Il che costituisce un'importante differenza tra la "semplice" idea di "rispecchiamento" e quella ben più complessa di "risonanza".

¹³ Rimando qui alla teoria delle "affordances" di James J. Gibson (Gibson 1979).

¹⁴ È il caso dei cosiddetti neuroni specchio uditivi (Gazzola et al. 2006).

¹⁵ La teoria del linguaggio incarnato (Gallese – Lakoff 2005) ipotizza, ad esempio, che i substrati neuronali che rendono possibile la comprensione di un verbo d'azione coincidono in parte a quelli di cui abbiamo bisogno per eseguire l'azione descritta dal verbo. Alcuni esperimenti (Tettamanti et al. 2005; Mirabella et al. 2012), hanno individuato delle evidenze scientifiche che la confermano. Nell'ambito del progetto interdisciplinare "La neurofisiologia



Tuttavia non è solamente il meccanismo dei neuroni specchio che ci dimostra come i processi di percezione e di azione siano strettamente connessi. È ben noto il lavoro realizzato da Antonio Damasio per riformulare lo studio delle emozioni nella loro dimensione fisica e motoria (Damasio 1995), o i lavori realizzati dal neuroscienziato Alain Berthoz in collaborazione con il fenomenologo Jean-Luc Petit, a proposito del primato delle nozioni di atto e di azione (Berthoz – Petit 2006). Per non dimenticare ciò che fin dagli anni Settanta dichiarava il biologo francese Henri Laborit in maniera solo apparentemente provocatoria: “Il sistema nervoso non serve ad altro che ad agire” (Laborit 1979: 2). Non sorprende quindi come già prima della scoperta del meccanismo specchio, Francisco Varela e colleghi basassero lo studio della cognizione “incarnata” (*embodied*) sull’inscindibilità tra percezione e azione:

“Usando il termine incarnata intendiamo mettere in risalto due idee: in primo luogo, il fatto che la cognizione dipende dal tipo di esperienza derivante dal possedere un corpo con diverse capacità sensomotorie, e in secondo luogo, il fatto che tali capacità sensomotorie individuali sono esse stesse incluse in un contesto biologico, psicologico, culturale più ampio. Usando il termine azione intendiamo porre l’accento ancora una volta sul fatto che, nella cognizione vissuta, i processi sensori e motori, la percezione e l’azione, sono fundamentalmente inscindibili” (Varela – Thompson – Rosch 1992: 206).

2. Il secondo punto riguarda l’ipotesi secondo cui la coscienza non è un prodotto del cervello ma è il risultato emergente della relazione tra il proprio corpo-mente e mondo circostante. In una delle sue ultime interviste, Varela dichiarava: “La mente non è altro che il corpo in movimento” (Varela 2002: 174). Se oggi una buona parte di studiosi, provenienti anche da correnti differenti, sono sostanzialmente concordi nell’ammettere che il processo dell’esperienza cosciente non è un risultato esclusivo del lavoro del cervello¹⁶, gran parte delle scienze cognitive non sono ancora

dell’attore e dello spettatore” condotto da Clelia Falletti alla Sapienza Università di Roma, questi esperimenti sul linguaggio incarnato sono stati riproposti scegliendo come soggetti alcuni attori. I gruppi coinvolti sono stati il Teatro Tascabile di Bergamo, il Teatro La Madrugada di Milano, l’Abraxa Teatro di Roma, il Teatro-Studio Vocabolo Macchia di Lugnano in Teverina, Terni, il Teatro Ridotto di Bologna, il Teatro delle Selve di Pella, Novara, il Teatro Natura di Roma, il Gruppo Taiko di Roma. Le prime considerazioni inerenti ai risultati preliminari dell’esperimento sono state pubblicate in Sofia et al. (2012).

¹⁶ Cfr. Berthoz (1997); Gallagher (2005a); Gallagher – Zahavi (2008); Nöe (2010). L’immagine forse più affascinante è



riuscite a superare un modello “rappresentazionale” della mente umana¹⁷. Al contrario, la proposta di Varela puntava proprio a un modello “non rappresentazionale” di cognizione. Ovvero un modello che rifiuta, da una parte, l’idea che l’esperienza del mondo sia il risultato di una ricomposizione “interna” delle percezioni “esterne”, dall’altra l’idea che il mondo sia un luogo “esterno” dove il cervello proietta i propri contenuti “interni”. Il modello *embodied* (denominato anche “enazione”) proposto da Varela sostiene, piuttosto, che il modo con cui esperiamo e abbiamo coscienza del mondo consista in un processo *circolare* tra essere umano e ambiente: ogni volta che “percepriamo” il mondo, noi stiamo in realtà *agendo* su di esso, stiamo ovvero modificando l’oggetto che intendiamo percepire. Se ogni atto percettivo modifica l’oggetto stesso della percezione, non esiste un mondo pre-determinato che viene percepito “così com’è”, ma il mondo è esso stesso fondato e modificato dall’individuo che lo percepisce. Ciò che siamo abituati a chiamare “percezione” è il risultato della continua interazione tra individuo e mondo¹⁸. Se poi aggiungiamo il fatto che l’ambiente che circonda l’individuo è solitamente costituito da altri esseri umani, ovvero da altri individui dotati di conformazioni e abilità motorie simili o in qualche modo coerenti alle sue – e quindi capaci di risuonare nel suo sistema corpo-mente – ci rendiamo conto di come l’esperienza del mondo esterno dipenda, in maniera strettissima, dal modo con cui gli altri individui interagiscono con esso¹⁹. Dal punto di vista fenomenologico, il mondo che esperiamo non esiste a

stata fornita da quest’ultimo: “Il cervello non è responsabile di quello che facciamo più di quanto non lo sia un surfista dell’onda che cavalca. Il cervello, il corpo e il mondo formano un processo di interazione dinamica. È qui che ritroviamo noi stessi” (Nöe 2010: 99).

¹⁷ Solo per fare un esempio: uno dei neuroscienziati più importanti e produttivi degli ultimi trent’anni, il francese Marc Jeannerod, ha sempre rigettato la connessione diretta tra percezione e azione, sostenendo la necessità di un “motor representation” tra i due meccanismi. In un’intervista rilasciata a Shaun Gallagher dichiarava infatti: “What I think is wrong is the direct link from perception to action, without having a representation in between the two. I think that one first has to store the goal of the movement, and then use it to guide the movement. This is the representation” (Jeannerod – Gallagher 2002: 7).

¹⁸ Questo ragionamento risiede alla base del modello *enattivo* proposto da Varela: “Il punto di partenza dell’approccio enattivo è lo studio di come il percettore possa guidare le proprie azioni nella sua particolare situazione. Poiché tali situazioni specifiche cambiano costantemente per effetto dell’attività del percettore, il punto di riferimento per comprendere l’attività del percettore non è più un mondo prestabilito e indipendente del percettore, ma piuttosto la struttura sensomotoria del percettore stesso (il modo in cui il sistema nervoso collega le superfici sensorie e motorie)” (Varela – Thompson – Rosch 1992: 206).

¹⁹ In uno scritto nato dalla collaborazione tra la filosofa Dorothee Legrand ed il neuroscienziato italiano Marco Iacoboni – scienziato che ha lavorato intensamente sul meccanismo specchio negli esseri umani – questo fenomeno viene così chiarito: “Una prima relazione intersoggettiva è resa possibile attraverso la condivisione di un mondo comune, in virtù dell’esecuzione e dell’osservazione delle azioni dirette verso uno scopo: lo scopo di un’azione diventa rappresentata come qualcosa che può essere condiviso, nel senso che l’oggetto non è solo l’oggetto



priori ma esiste come risultato dell'esperienza dei soggetti che lo "co-costituiscono"²⁰:

"Se posso guardare al mondo come già costituito, è grazie al fatto che il mondo è stato costituito da un soggetto che è co-costituente con me. Costituito, diciamo, da un altro che non può essere considerato come uno tra gli oggetti costituiti (da un soggetto costituente unico) ma un altro, uomo o donna, in sé, fornito di tutte le prerogative trascendentali proprie del soggetto co-costituente" (Berthoz – Petit 2006: 244).

3. Adottare l'idea di una cognizione incarnata, superando i modelli rappresentazionali significa inevitabilmente superare la dicotomia tra interno ed esterno. Superare, ovvero, le dicotomia tra intenzione ed azione, come quella tra pensiero e movimento.

Ogni nostra azione è in qualche modo guidata dalle nostre descrizioni sensoriali di natura visiva, uditiva, propriocettiva, cinestetica, che a loro volta richiedono l'attivazione di programmi motori che modificano l'azione stessa. In questo senso l'azione "eseguita" è sempre il risultato dei feedback sensoriali che continuano a modificarla, in un processo continuamente circolare. Ogni azione non equivale quindi a un'"esecuzione" fisico-muscolare di un'intenzione interna, ma è da considerarsi sempre come il processo emergente dalla comparazione pre-cosciente tra le azioni potenziali dell'individuo e il mondo circostante. Allo stesso tempo, ogni intenzione è modellata dalle potenzialità motorie dell'individuo. Detta in altri termini, la struttura di ciò che siamo abituati a individuare con il termine "intenzione" è inscindibile dalle capacità motorie e dal mondo circostante²¹. L'azione è quindi un processo *strutturalmente intenzionale*:

"Così come il classico modello comportamentale stimolo-risposta, negando le determinazioni interne dell'azione, ha fallito, in modo speculare anche il modello che minimizza il ruolo dei

intenzionale di qualcuno, ma anche l'oggetto intenzionale di altri" (Legrand – Iacoboni 2010: 261).

²⁰ La nozione di "co-costituzione del mondo" utilizzata da Alain Berthoz e Jean-Luc Petit fa preciso riferimento a quella di *mitkonstitution* proposta da Husserl nei suoi lavori sulla fenomenologia dell'intersoggettività (Husserl 1973; Berthoz – Petit 2006).

²¹ Chiaramente dobbiamo fare qui una netta distinzione tra la nozione di intenzione intesa nel suo significato neurocognitivo in cui l'obiettivo è potenzialmente raggiungibile dalla nozione quella più generale di intenzione come "desiderio" di realizzare un'azione o una serie d'azioni ("ho intenzione di andare in vacanza il mese prossimo"). Osservando gli studi recenti sulla fisiologia dell'azione e del movimento volontario troviamo a più riprese un modello che prevede una continua comparazione tra le emulazioni d'azioni potenziali dell'individuo e i feedback sensomotori sulla relazione tra il corpo e lo spazio circostante (Wolpert et al. 1996; Wolpert – Flanagan 2001; Haggard 2008).



condizionamenti esterni dell'azione si è rivelato fuorviante. Essere capace di agire verso un obiettivo implica non solamente il controllo della propria azione ma anche il fatto di essere recettivi ai condizionamenti del contesto e dell'ambiente esterno in cui l'azione si sta svolgendo" (Legrand 2010: 165).

Dal punto di vista cognitivo, a questo livello, la dicotomia tra mondo interno e mondo esterno perde validità: "È nostra intenzione evitare completamente questa geografia logica dell'interno in contrapposizione all'esterno, vogliamo invece studiare la cognizione non come ricostruzione o proiezione, ma come azione incarnata" (Varela – Thompson – Rosch 1992: 205-206).

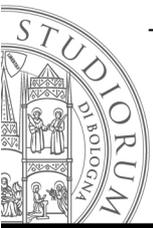
II. L'intenzione dilatata

Per capire come i nuovi modelli cognitivi possono aiutare lo studio della relazione attore-spettatore bisogna, a mio avviso, esaminare prima di tutto la differenza che esiste tra le relazioni intersoggettive quotidiane e quelle di tipo *teatrale*²². È importante, infatti, tenere sempre ben presente il fatto che lo scopo della maggioranza degli esperimenti neuroscientifici è quello di analizzare le interazioni *quotidiane* tra gli individui²³. Di conseguenza, i risultati e le deduzioni, che i neuroscienziati ricavano dalle ricerche empiriche, non possono essere immediatamente utilizzati per uno studio del teatro, ma devono essere sistematicamente problematizzati e ricalibrati su una relazione che proprio dalla *differenza* rispetto al quotidiano trae la sua ricchezza. Ma è possibile individuare questa differenza a livello neurocognitivo?

Nel *Lavoro dell'attore su se stesso*, Stanislavskij notava a più riprese come uno dei problemi più ostili per l'attore è l'inevitabile perdita della sua naturalezza quotidiana nel momento in cui entra in relazione con lo spettatore: "È sconcertante come una cosa così comune, che normalmente si crea

²² La distinzione che qui intendiamo fare riprende le intuizioni proposte dell'Antropologia teatrale nel momento in cui ha individuato una differenza tra le tecniche quotidiane e le tecniche extra-quotidiane. Rispetto alle proposte dell'Antropologia teatrale cambia, però, il livello d'indagine, in quanto l'attenzione si pone in questo caso al livello neurocognitivo degli esseri umani coinvolti nella relazione. Questo cambio di livello implica necessariamente un parziale slittamento dei paradigmi epistemologici e degli strumenti d'analisi utilizzati.

²³ E questo, sfortunatamente, succede anche quando vengono utilizzati degli attori o dei danzatori per gli esperimenti. Nella stragrande maggioranza dei casi, infatti, i neuroscienziati utilizzano gli attori come persone in grado di "replicare" le interazioni quotidiane, ignorando che ciò che gli scienziati considerano come una replica delle interazioni reali, è l'effetto di un processo complesso differente da quello messo in atto durante le interazioni quotidiane.



spontaneamente, scompaia senza lasciar traccia, appena l'attore tocca il palcoscenico, e per ristabilirla ci vogliono tanto lavoro, studio e tecnica" (Stanislavskij 1956: 517). Come si spiega questo dal punto di vista cognitivo? Interrogandosi sul problema, Clelia Falletti ha utilizzato l'affascinante immagine del "gladiatore":

"Mi piace pensare all'attore a questo livello base come a un gladiatore nell'arena: per l'attore tutta la sua vita sulla scena dipende dalla sua capacità di tenere l'attenzione dello spettatore – se lo spettatore distoglie lo sguardo lui muore. Scenicamente" (Falletti 2009: 19).

L'attore "gladiatore" non può concentrarsi solo sulla corretta e motivata esecuzione dell'azione prevista dalla partitura – processo comunque necessario per essere credibile – ma deve anche preoccuparsi di guidare e mantenere viva l'attenzione dello spettatore. Questo doppia necessità crea già una forte differenza tra le dinamiche quotidiane e quelle teatrali. Lo sguardo di qualcuno, il sapere che c'è qualcuno che "a-spetta" qualcosa da quelle stesse azioni, che nella vita quotidiana probabilmente si susseguirebbero in maniera quasi automatica, crea una sorta di interferenza che corrompe la "naturalità", la fluidità, la destrezza dell'agire quotidiano. Se è ben nota l'importanza dello sviluppo di un'intenzione reale nei processi di risonanza delle azioni²⁴, questa non è sufficiente se non viene accompagnata dalla consapevolezza che lo spettatore è *presente*, e che la relazione con quest'ultimo deve essere sorretta e guidata dall'attore. Di conseguenza, in scena gli obiettivi della stessa azione sono due: raggiungere lo scopo previsto nella partitura e, allo stesso tempo, stimolare lo spettatore. L'attore deve trovare un modo per "dilatare" la propria intenzione, al fine di soddisfare entrambe le necessità.

III. Intenzione e *body schema performativo*

²⁴ Sono proprio le ricerche sul meccanismo dei neuroni specchio che evidenziano il ruolo fondamentale giocato dall'intenzione nei processi di risonanza delle azioni (Fogassi et al. 2005; Umiltà et al. 2001; Umiltà et al. 2008). Alcuni esperimenti hanno inoltre dimostrato come i movimenti senza scopo reale (tecnicamente chiamati *meaningless*) o i gesti simbolici non riescano ad attivare alcune precise aree del meccanismo specchio dell'osservatore. Al contrario, le azioni mimate da un attore capace di ricreare le dinamiche motorie (e quindi l'intenzione) adeguate anche in una situazione di finzione (ovvero senza un correlato concreto) portavano a un'attivazione del meccanismo specchio (Buccino 2005; Lui et al. 2008). Delle dimensioni biologiche dell'intenzione dell'attore ho parlato in maniera più approfondita in alcuni articoli precedenti (Sofia 2009, 2011).



Bisogna però fare attenzione a non incorrere nell'errore di descrivere l'azione isolandola dall'intero corpo: nell'agire quotidiano, così come nell'agire dell'attore ben allenato, ogni azione coinvolge sempre l'intero corpo. Ciò che solitamente individuamo come una "singola" azione, è in realtà un processo che richiede tutta una serie di sinergie, aggiustamenti dell'equilibrio, micromovimenti e contrappesi periferici che coinvolgono in maniera completa l'impianto biomeccanico del corpo²⁵. Se dal punto di vista fenomenologico "avere un'intenzione non è solo avere un motivo per agire ma anche avere un corpo orientato verso un obiettivo" (Legrand 2010: 166), ciò che è stato prima definito come "intenzione dilatata" è un processo che non può essere localizzato solo nell'arto effettore ma piuttosto nella riorganizzazione dell'intero sistema corpo-mente. Non a caso è proprio la coerente sinergia tra le diverse parti del corpo ciò che entra in crisi in maniera evidente nel momento in cui l'essere-umano-attore si trova nella condizione di dovere gestire e condurre la sua relazione con lo spettatore.

Dal punto di vista neuroscientifico, questa coerente sinergia fra le varie parti del corpo è organizzata da un meccanismo chiamato *body schema*. Per definire questa nozione, possiamo affidarci ad un esempio classico. Se nell'ambito del mio agire quotidiano devo prendere un bicchiere d'acqua poggiato su un tavolo, non avrò bisogno di pensare a tutte le tensioni muscolari da mettere in opera, agli aggiustamenti dell'equilibrio da regolare o alla forza da impiegare per sollevare il bicchiere: agirò verso il bicchiere con la precisa intenzione di afferrarlo: tutti i processi motori necessari si organizzeranno nella maniera più efficace possibile. Non solo, se l'intenzione non è esclusivamente quella di afferrarlo, bensì è quella di "afferrarlo per bere l'acqua", probabilmente alcune parti del corpo non direttamente coinvolte nell'azione dell'afferrare – come ad esempio la mia bocca – anticiperanno l'azione successiva per rendere più fluida la concatenazione delle azioni: la mia bocca inizierà quindi ad aprirsi prima che il bicchiere la raggiunga (e senza un comando esplicito e cosciente)²⁶. Questo insieme di processi motori cooperanti in modo preciso sono regolati

²⁵ E che rendono, tra l'altro, tecnicamente impossibile stabilire in maniera netta i limiti iniziali o finali di un'azione, anche dal punto di vista neurofisiologico. Uno degli esempi classici è l'esperimento realizzato nel 1983, da un team francese guidato da Benjamin Libet. L'esperimento mostrò come, ben prima che l'individuo decidesse di avviare un'azione volontaria (in quel caso l'azione riguardava la pressione di un pulsante), vi era un aumento dell'attività delle aree motorie relative a quell'azione (Libet et al. 1983).

²⁶ Un altro evidente meccanismo di anticipazione della concatenazione di azioni che si può notare nello stesso esempio riguarda le dita della mano: nell'azione di afferrare un bicchiere d'acqua le dita della mano assumono in maniera precisa la forma adatta per afferrare il bicchiere prima che la mano lo raggiunga effettivamente.



dal *body schema*, la cui particolarità è quella di operare sempre al di sotto della nostra soglia cosciente, ossia senza richiedere uno sforzo cognitivo esplicito²⁷. L'efficacia di questo processo ha portato Berthoz a definirlo come una sorta di "doppio" di noi stessi, che lavora "per noi" senza che noi ne siamo coscienti²⁸. Non bisogna pensare al *body schema* come un meccanismo centralizzato e collocabile nel cervello, esso è piuttosto un meccanismo diffuso nel corpo intero che ne regola l'interazione con l'ambiente operando una continua integrazione delle coordinate egocentriche²⁹ con quelle allocentriche³⁰. Il *body schema* opera quindi un continuo confronto tra le informazioni relative allo spazio circostante e le informazioni (in gran parte di natura propriocettiva, visiva e vestibolare) relative alla postura, alla posizione degli arti e alla potenzialità d'azione.

Non bisogna dimenticare, inoltre, che esiste una forte connessione tra il *body schema* e i processi intenzionali. Non solo il *body schema* si riorganizza affinché l'obiettivo venga raggiunto nel modo più efficace possibile, ma il corretto funzionamento del *body schema* di un individuo osservato, garantisce all'osservatore il carattere *intenzionale* dell'azione osservata. In altre parole, la credibilità di un'azione dipende anche dal coordinamento delle parti periferiche del corpo:

"Le regolazioni [della postura] come quelle dei movimenti collaterali, o come gli aggiustamenti della posizione del corpo e degli arti in relazione all'ambiente circostante, sono necessarie sia dalla prospettiva dell'osservatore che da quella dell'agente al fine di percepire il movimento come intenzionale" (Livet 2010: 189).

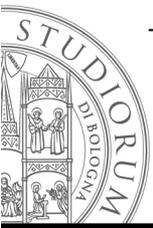
Se ci spostiamo adesso al teatro, possiamo renderci conto di come, per l'attore, ricostruire delle azioni "fondate e con uno scopo", significa ricostruire l'intera sinergia e coerenza fisica globale dell'azione. Un esempio su tutti è il primo dei 44 principi della biomeccanica teatrale: "L'intera

²⁷ La nozione di *body schema* ha una lunga storia costellata da numerose confusioni e fraintendimenti. La nozione che verrà qui adottata sarà quella recentemente proposta da Shaun Gallagher, filosofo e scienziato americano, che da oltre vent'anni ha dedicato diversi lavori all'argomento (Gallagher 1986, 2005b).

²⁸ Scrive Berthoz: "Vorrei proporre qui un'idea nuova: noi siamo fondamentalmente due. I neurologi hanno avuto questa intuizione quasi cent'anni fa, nel momento in cui hanno proposto il concetto di schema corporeo" (Berthoz 2003: 143).

²⁹ Ovvero quelle informazioni riguardanti la postura del corpo nello spazio, lo stato di equilibrio, la posizione degli arti, ecc.

³⁰ Ovvero quelle informazioni relative alla codifica della relazione degli oggetti circostanti tra di loro e alla relazione tra le loro differenti parti.



biomeccanica si fonda sul principio che se si muove la punta del naso, si muove tutto il corpo. Tutto il corpo prende parte al movimento del più piccolo organo” (Mejerchol’d 1993: 76).

Il problema è che, se il lavoro sull’intenzione può essere condotto tramite dei processi creativi coscienti, la coerenza del *body schema* non può essere cosciente in quanto, come detto, il *body schema* lavora al di sotto della nostra consapevolezza. Ma allora come può fare, l’attore, a ricostruire qualcosa di cui non è cosciente?

Per rispondere a questa domanda dobbiamo innanzitutto chiarire: dire che il *body schema* non è un processo cosciente non significa affermare che esso sia *automatico*. Anzi, la particolarità dei processi regolati dal *body schema* è proprio quella di non essere né coscienti, né automatici, piuttosto secondo la definizione di Gallagher, essi possono essere considerati come *pre-riflessivi*³¹. Un processo motorio *pre-riflessivo* non è un processo automatico perché è comunque legato all’indirizzamento dell’intero corpo verso un obiettivo che, invece, è cosciente. Il proseguire tacito e non cosciente di questi processi sono una continua conferma, un monitoraggio *pre-riflessivo* del fatto che il mio agire si sta svolgendo regolarmente. Nel caso in cui un ostacolo renda impossibile il mio agire routinario, il corpo-mente sovrappone al *body schema* un ricorso all’intervento cosciente. Noi possiamo, ad esempio, un controllo pre-riflessivo dei nostri passi fino a quando un ostacolo non ne mette in crisi la routine e ne rende improvvisamente necessaria (e cosciente) l’interruzione³².

Inoltre bisogna ricordare che, tutti noi, aggiorniamo e plasmiamo in ogni momento il nostro *body schema* secondo la nostra esperienza quotidiana. Più attiviamo un determinato *pattern* d’azioni, meno sforzo esplicito verrà compiuto per attivarlo nuovamente. Pensiamo, ad esempio, all’impegno cognitivo necessario per imparare a guidare un’automobile. Durante i primi tentativi, l’attivazione dei *pattern* d’azione simultanea dei nostri arti richiede uno sforzo esplicito e una certa macchinosità d’esecuzione. Con l’esperienza, l’attivazione di questi stessi *pattern* richiede uno sforzo sempre minore, fino al punto in cui le azioni vengono incarnate in meccanismi pre-riflessivi. A quel punto il

³¹ Questo territorio di controllo pre-riflessivo è quello che caratterizza, ad esempio, il controllo che un pianista ha delle proprie dita durante l’esecuzione di un’opera musicale e sarebbe quello che, nella mia ipotesi, accomunerebbe i musicisti a attori, danzatori, mimi, acrobati, ecc.

³² L’esempio riguardante l’ostacolo improvviso all’azione del camminare non è casuale ma vuole richiamare l’esempio fatto da Grotowski all’interno delle lezioni tenute alla Sapienza all’inizio degli anni ’80 (Grotowski 1982). Tuttavia il discorso in questa direzione sarebbe molto ampio, il mio intento qui è solo quello di mettere in evidenza questa possibile connessione.



nostro controllo cosciente non si occupa più del problema di “come guidare” ma può dedicarsi semplicemente al “dove andare”. Grazie a una ripetuta esperienza, il nostro *body schema* si è adattato all’interazione con l’automobile e con la strada. Allo stesso modo, tramite la ripetizione e l’esperienza, l’attore riesce ad incarnare delle routine neuromotorie differenti e sottoposte ad una consapevolezza pre-riflessiva di sé più raffinata. Possiamo notare, infatti, come una parte degli esercizi di apprendistato per l’attore, in diverse tradizioni performative, si basino proprio su un principio che applica delle costrizioni fisiche, dei veri e propri “ostacoli” alle azioni abituali. Gli esercizi funzionano quindi come: “piccoli labirinti che il corpo-mente dell’attore può percorrere e ripercorrere per incorporare un paradossale modo di pensare, per distanziarsi dal proprio agire quotidiano e spostarsi nel campo dell’agire extra-quotidiano” (Barba 1997: 15). A livello neurocognitivo questa “incorporazione di un paradossale modo di pensare” può essere letto come la vera e propria creazione di un *body schema* differente da quello quotidiano: un *body schema performativo*³³.

Bisogna però precisare che il *body schema performativo* non deve essere interpretato come un sistema separato dal *body schema* quotidiano, ma come una sua potenzialità, conquistata dall’attore grazie al training e messa in atto sulla scena per ottenere un diversa consapevolezza di sé e dello spettatore.

IV. L’esperienza performativa dello spettatore: ambiguità e co-costituzione

Il raffinato controllo di sé che l’attore acquisisce nel momento in cui incarna un *body schema* differente da quello quotidiano serve sia ad evitare che lo spettatore anticipi le azioni dell’attore sulla scena, sia a stimolare *ad arte* delle previsioni nello spettatore. Previsioni che possono “sbilanciare” lo spettatore e che offrono all’attore la possibilità di sorprenderlo o assecondarlo³⁴. In

³³ L’ipotesi di un *body schema performativo* potrebbe dunque indicare non solo l’insieme di quelle conoscenze tacite dell’attore che si acquisiscono con l’esperienza, ma anche quel particolare pensiero non linguistico, quel *thinking in motion* che ogni performer riconosce nel proprio agire. In questo senso ci avviciniamo alla concezione che Maurice Merleau-Ponty aveva di *savoir du corps*, come sottolinea lo studioso Emmanuel de Saint Aubert: “Lo schema corporeo comprende anche la questione del *savoir du corps*: ciò che il corpo conosce, ciò che conosce di se stesso e il modo originario di questo tipo di «conoscenza». Il corpo conosce e si conosce nello stesso tempo, secondo un narcisismo istituzionale che porta il mondo e gli altri nel proprio processo circolare” (De Saint Aubert 2010: 25).

³⁴ Uno degli esempi più conosciuti è quello del *sats* utilizzato da Eugenio Barba e dai suoi attori dell’Odin Teatret. Nella *Canoa di Carta* il *sats* è definito come “un momento di transizione che sfocia in una nuova postura ben precisa, quindi un mutamento di tonicità dell’intero corpo. Se ci stiamo sedendo, ad esempio, possiamo individuare quel



questo modo possono scaturire quegli effetti di sospensione o sorpresa che potrebbero costituire la base psicofisiologica dei meccanismi di piacere dello spettatore³⁵.

Se, nell'agire quotidiano, è senza dubbio un vantaggio essere coinvolti in una sorta di "consonanza intenzionale"³⁶, che permette un'immediata comprensione delle intenzioni ed una previsione implicita degli scopi motori altrui, sulla scena l'attore si trova spesso nella situazione in cui questa "consonanza" deve essere scardinata, sfasata, dilatata, per rendere l'esperienza teatrale differente e unica rispetto alle esperienze quotidiane. È sull'ambiguità delle proprie azioni – piuttosto che sull'immediata comprensione – che l'attore fonda la relazione e la sua capacità attrattiva. Non bisogna quindi creare un'equivalenza diretta tra la credibilità dell'azione, necessaria per "muovere" lo spettatore e la sua immediata comprensione.

L'ambiguità, in quest'ottica, non coincide con una rinuncia alla credibilità dell'azione, bensì ad una moltiplicazione delle sue potenzialità nell'esperienza dello spettatore.

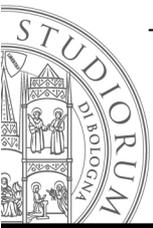
Come rilevato nell'ambito delle arti plastiche da Semir Zeki, fondatore della disciplina denominata "neuroestetica", l'ambiguità non sta nell'assenza di previsioni possibili, ma nella possibilità di operare più previsioni allo stesso tempo (Zeki 2004).

Ciò che Zeki rischia però di sottovalutare è la radice fortemente motoria presente già nell'etimologia della parola ambiguità. Essa infatti è legata all'aggettivo *ambiguo* che deriva dal latino *ambiguus* che, a sua volta è formato da *amb* (che significa *intorno, da due o più parti*), e *agere* ovvero *condurre, agire*. Il significato etimologico di ambiguità sarebbe quindi vicino ad un *agire intorno, agire in più direzioni*. Calata nella dimensione neuromotoria, la nozione di ambiguità potrebbe essere riletta come la difficoltà di prevedere il proseguire di un'azione quando questa presenta numerose potenzialità equivalenti e opposte tra di loro. Ovvero senza che sia possibile in chi osserva ipotizzare una soluzione motoria *privilegiata*. La nozione di ambiguità diventa così molto

punto scendendo oltre il quale non è possibile controllare il peso e il corpo va giù. Se ci fermiamo immediatamente prima di quel punto, siamo in posizione di *sats*: possiamo tornare in posizione eretta, oppure decidere davvero di sederci" (Barba 1993: 90). Il *sats* è quindi un momento in cui l'attore offre allo spettatore più possibilità di previsione (si siede o si rialza?). Il *sats* è strettamente legato alla potenzialità d'azione, a quel preciso istante in cui l'attore apre diverse possibilità d'azione che vengono via via anticipate dallo spettatore, ovvero permette di "tirar di schermo con il senso cinestetico dello spettatore e impedirgli di antivedere l'azione che invece dovrà sorprenderlo" (Barba 1993: 90).

³⁵ Secondo alcuni psicofisiologi come Vezio Ruggieri, i meccanismi di attesa hanno una radice in quelle dinamiche muscolari di "accumulo e scarica" che starebbero alla base dell'esperienza del piacere (Ruggieri 1997).

³⁶ Riprendo questo termine da Vittorio Gallese (Gallese 2007; Gallese et al. 2007).



fertile se riferita all'attore.

L'attore cerca l'ambiguità nel vissuto esperienziale dello spettatore stimolandolo proprio ad una molteplicità di previsioni, di azioni potenziali. Prendiamo come esempio l'esperienza spettatoriale dello spazio scenico. Come abbiamo sottolineato all'inizio, nel quotidiano l'esperienza dello spazio circostante è di tipo motorio e dipende non soltanto da come noi possiamo interagire con lo spazio circostante, ma anche da come gli altri esseri compresenti possono interagire con con esso. Questo significa che, se l'attore utilizzerà delle routines neuromotorie differenti – un *body schema performativo* – per interagire con lo spazio scenico (oggetti compresi), la percezione di questo spazio che ne avrà lo spettatore sarà a sua volta differente. Nel momento in cui l'attore crea delle nuove potenzialità d'interazione con un oggetto quotidiano, esso lo *trasforma* nell'esperienza dello spettatore.

Pensiamo ad esempio alla stoffa rossa utilizzata da Cieslak nel "Principe Costante" diretto da Jerzy Grotowski. Nella testimonianza dell'allora aiuto regista Serge Ouaknine, la stoffa è paragonata a un vero e proprio personaggio che "come un attore si trasforma, mantello di principe, telo da corrida, sudario, drappo di chiesa, ecc." (Ouaknine 1970: 33). Moltiplicando le modalità di interazione con un oggetto, l'attore cambia l'esperienza che di questo oggetto ne fa lo spettatore. Se, nell'esperienza quotidiana, ogni oggetto viene esperito non solo come "l'oggetto intenzionale di qualcuno, ma anche come l'oggetto intenzionale di altri" (Legrand – Iacoboni 2010: 261) e l'esperienza che si ha del mondo "come già costituito, è grazie al fatto che il mondo è stato costituito da un soggetto che è co-costituente con me" (Berthoz – Petit 2006: 244), significa che il modo con cui si ha esperienza di un oggetto dipende anche da quali routines motorie vengono utilizzate *dagli altri* per interagire con l'oggetto stesso. Quindi, nel momento in cui l'attore interagisce con un oggetto secondo delle routine neuromotorie differenti da quelle quotidiane, l'esperienza dell'oggetto che ne avrà lo spettatore non potrà che essere di tipo differente, *performativo*. Gli oggetti di scena, così come lo spazio co-costituito da attore e spettatore "prendono vita" grazie alle azioni dell'attore. O, per meglio dire, acquisiscono una vita differente da quella esperita nel quotidiano dello spettatore. Lo spazio di co-costituzione diventa così un vero e proprio partner che l'attore trasforma nell'esperienza sia sua che dello spettatore. Il modello di co-costituzione del mondo, rinforzato recentemente da alcune evidenze neuroscientifiche (Costantini



2012; Costantini et al. 2010; Costantini et al. 2011), riformula così il ruolo dello spazio scenico. Prendiamo come esempio l'idea di "spazio vivente" formulata dal regista svizzero Adolphe Appia:

"Facciamo un esempio: supponiamo di avere un pilastro verticale quadrato dagli spigoli nettamente marcati. Questo pilastro poggia, senza basamento, su delle lastre di pietra orizzontali. Esso dà un'impressione di stabilità e resistenza. Un corpo vi si avvicina. Dal contrasto fra il movimento di quest'ultimo e l'immobilità tranquilla del pilastro scaturisce già una sensazione di vita espressiva, che il corpo senza pilastro, e il pilastro senza quel corpo che viene avanti, non avrebbero mai ottenuto. Inoltre le linee sinuose ed arrotondate del corpo differiscono essenzialmente dalle superfici piane e dagli spigoli del pilastro, e questo contrasto è già da solo espressivo. Ma ecco che il corpo tocca il pilastro; l'opposizione si accentua ulteriormente. Infine il corpo si appoggia al pilastro, la cui immobilità offre a quello un solido punto d'appoggio: il pilastro resiste. *Esso agisce!* L'opposizione ha creato la vita della forma inanimata: lo spazio è divenuto vivente!" (Appia 2008).

Lo spazio ottiene una "nuova vita" perché lo spettatore tende continuamente a ri-mapparlo a seconda delle potenzialità d'azione dell'attore. Il *body schema performativo* con cui l'attore interagisce sulla scena *cambia* non solo la percezione del mondo scenico ma anche le dinamiche di *co-costituzione del mondo* su cui l'attore e lo spettatore basano la propria relazione intersoggettiva. Sia dal punto fenomenologico che da quello cognitivo l'esperienza performativa dello spettatore si differenzia quindi in modo netto dalle esperienze quotidiane. Non solo, esso si differenzia anche dalle altre esperienze "spettatoriali" che non prevedono una co-costituzione dello stesso ambiente, come per esempio l'esperienza dello spettacolo cinematografico o televisivo.

V. Conclusioni

Se dal punto di vista neuroscientifico e fenomenologico "una prima relazione intersoggettiva è resa possibile attraverso la condivisione di un mondo comune, in virtù dell'esecuzione e dell'osservazione delle azioni dirette verso uno scopo" (Legrand – Iacoboni 2010: 238), analizzando, come abbiamo fatto fin qui, le dinamiche di intenzionalità e di co-costituzione nel caso del teatro, è possibile raccogliere dei primi esempi di un modo d'indagine della relazione attore-spettatore alla



luce dei nuovi paradigmi cognitivi.

Questo rimane tuttavia solo uno dei livelli di ricerca che potrebbero trarre vantaggio da una collaborazione con le neuroscienze cognitive. Un altro livello d'indagine potrebbe concernere l'analisi dell'interazione con le nuove tecnologie³⁷, oppure potrebbe coinvolgere il campo più prettamente epistemologico³⁸. Quante volte, infatti, la teatrologia ha fatto ricorso a un modello che prevedeva una rigida distinzione tra mondo interno e mondo esterno dell'attore³⁹? Quante volte è possibile assistere a delle descrizioni che fanno una rigida distinzione tra immaginazione e movimento, tra intenzione e azione⁴⁰? Tutt'oggi questi punti rimangono pressoché indiscussi, nonostante proprio gli uomini e le donne di teatro abbiano più volte denunciato le loro difficoltà a riconoscersi in queste opposizioni:

“È l'impostazione del problema in questi termini ad essere sbagliata, poiché essa porta in sé il peso della tradizione, l'impronta della visione dualistica del mondo: vale a dire la divisione dell'unità di tutte le espressioni, psichiche e motorie, che andrebbero intese invece come un processo unitario” (Ejzenstein 2009: 62).

Il fatto che oggi la scienza trovi alcune formule quali “pensiero-azione”, “corpo-mente”, “thinking in motion”, “tacit knowledge” non più metaforiche, ma come problemi epistemologici da indagare e approfondire *in quanto* problematiche comuni tra discipline, implica una forte ridiscussione dei modelli epistemologici fino ad oggi utilizzati.

Non sto qui dicendo che gli studi teatrali trarrebbero per forza un vantaggio dall'operare una riflessione simile. In fin dei conti, le scienze non dicono niente che il teatro non abbia già scoperto in

³⁷ Mi riferisco qui, ad esempio, ai lavori di Enrico Pitozzi (2010, 2011).

³⁸ Delle implicazioni epistemologiche che scaturiscono dal dialogo tra le neuroscienze cognitive e la scienza dell'attore si è occupato in maniera approfondita anche Victor Jacono (2012a, 2012b).

³⁹ L'esempio più famoso è forse quello che riguarda il passaggio della ricerca di Stanislavskij dalla “reviviscenza” al “metodo delle azioni fisiche”, descritto spesso secondo uno schema binario che si spostava in modo speculare dalla logica “interno verso esterno” a quella “esterno verso interno”. In questo modo la complessità e le ricchezze delle ricerche vengono inesorabilmente appiattite su rigidi schemi che trovano poche corrispondenze nella pratica attoriale. Esempio è, a questo proposito, l'intervento di Julia Varley: “La precisione è l'intelligenza dell'attore; è non sapere se viene prima l'intenzione o l'azione; è la partitura che si è fatta sottopartitura e viceversa. La precisione avviene quando non si può più chiedere all'attore se essa è dettata da una motivazione interiore o da un movimento fisico esteriore, quando questi termini non sono più rilevanti e la tecnica è diventata vita” (Varley 1997: 115).

⁴⁰ E la lista si potrebbe allungare: quante volte, ad esempio, lo spazio scenico è studiato in maniera separata e noncurante delle relazioni e dalle potenzialità d'azione che si scatenano al suo interno?



maniera pragmatica. Eppure capire quali sono i correlati scientifici e cognitivi di ciò che la prassi teatrale individua e cristallizza spesso attraverso neologismi particolari e difficilmente condivisibili, può offrire la terminologia e i riferimenti necessari per sviluppare un dialogo alla pari.

Ancora una volta, non è detto che il dialogo porti necessariamente dei vantaggi. Ma se vi è l'intenzione di provarlo, questo può andare avanti solo grazie a uno sforzo reale e sistematico, profondo e, per certi versi, radicale. In questo modo il pensiero dialettico necessario allo studio del teatro *in quanto* insieme di relazioni a cui si riferiva Fabrizio Cruciani nella frase citata in apertura, potrebbe riverberare tra le problematiche delle culture teatrali e quelle proprie delle scienze cognitive.



Bibliografia

APPIA, ADOLPHE

2008 *Corpo vivente*, in Clelia Falletti (a cura di), *Il corpo scenico*, Editoria & Spettacolo, Roma
[Edizione originale: *L'Oeuvre d'Art Vivant*, 1916-1920, Geneve-Paris, Edition Atar, 1921].

BARBA, EUGENIO

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

1997 *Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell'attore*, in Marco De Marinis (a cura di), *La drammaturgia dell'attore*, I Quaderni del battello ebbro, Bologna.

BERTHOZ, ALAIN

1997 *Le Sens du mouvement*, Odile Jacob, Paris.

2003 *La Décision*, Odile Jacob, Paris.

BERTHOZ, ALAIN – PETIT JEAN-LUC

2006 *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Odile Jacob, Paris.

BUCCINO, G. – RIGGIO, L. – MELLI, G. – BINKOFSKI, F. – GALLESE, V. – RIZZOLATTI, G.

2005 *Listening to action-related sentences modulates the activity of the motor system: a combined TMS and behavioral study*, in «Cognitive Brain Research», n. 24, pp. 355-363.

CHALMERS, DAVID J.

1995 *Facing up to the Problem of Consciousness*, in «Journal of Consciousness Studies», 2 (3), pp. 200-219.

COSTANTINI, M. – AMBROSINI, E. – TIERI, G. – SINIGAGLIA, C. – COMMITTERI, G.

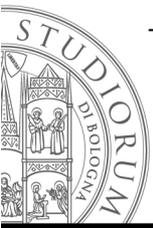
2010 *Where does an object trigger an action? An investigation about affordances in space*, in «Experimental Brain Research», 207, pp. 95-103.

COSTANTINI, M. – COMMITTERI, G. – SINIGAGLIA, C.

2011 *Ready Both to Your and to My Hands: Mapping the Action Space of Others*, in «PLOS ONE», n. 6(4), e17923.

CRUCIANI, FABRIZIO

1993 *Problemi di storiografia dello spettacolo*, in «Teatro e Storia», n. 1, anno VIII.



DAMASIO, ANTONIO

1995 *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano [Edizione originale: *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Putnam, 1994]

DE MARINIS, MARCO

1987 *Dramaturgy of the Spectator*, in «The Drama Review», n. 31, 2.

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

2012 *Corpo e corporeità a teatro: dalla semiotica alle neuroscienze. Piccolo glossario pluridisciplinare*, in Clelia Falletti – Gabriele Sofia (a cura di), *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Bulzoni, Roma.

DE SAINT AUBERT, EMMANUEL

2010 *Espace et schéma corporel dans la philosophie de la chair de Merleau-Ponty*, in Alain Berthoz – Bernard Andrieu (a cura di), *Le corps en acte*, Presses Universitaires de Nancy.

EJZENŠTEJN, SERGEJ M.

2009 *La biomeccanica come tecnica di realizzazione del movimento quotidiano*, Lezione del 28 marzo 1935, *Sulla Biomeccanica. Azione scenica e movimento*, a cura di Alessia Cervini, Armando Editore, Roma.

FALLETTI, CLELIA

2009 *Lo spazio d'azione condiviso*, in Gabriele Sofia (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editori Alegre, Roma.

FOGASSI, L. – FERRARI, P.F. – GESIERICH, B. – ROZZI, S. – CHERSI, F. – RIZZOLATTI, G.

2005 *Parietal lobe: From action organization to intention understanding*, in «Science», 302, pp. 662-667.

GALLAGHER, SHAUN

1986 *Body Image and Body Schema: A Conceptual Clarification*, «Journal of Mind and Behavior», n. 7, pp. 541-554.

2005a *How Body Shapes the Mind*, Oxford University Press.

2005b *Dynamic Models of Body Schematic Processes*, in H. De Preester – V. Knockaert (a cura di), *Body Image and Body Schema: Interdisciplinary perspectives on the body*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.



GALLAGHER, SHAUN – ZAHAVI, DAN

2008 *The Phenomenological Mind. An introduction to philosophy of mind and cognitive science*, Routledge, London.

GALLESE, VITTORIO

2007 *Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività*, in «Rivista di Psicoanalisi», LIII, n. 1.

2010 *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica*, in Ugo Morelli, *Mente e Bellezza. Mente relazionale, arte, creatività e innovazione*, Torino, Umberto Allemandi & c. Editore, pp. 245-262.

GALLESE, V. – EAGLE, M.E. – MIGONE P.

2007 *Intentional attunement: Mirror neurons and the neural underpinnings of interpersonal relations*, «Journal of the American Psychoanalytic Association», N. 55, pp. 131-176.

GALLESE, VITTORIO – LAKOFF, GEORGE

2005 *The Brain's concepts: the role of the Sensory-motor system in conceptual knowledge*, in «Cognitive Neuropsychology», n. 22, pp. 455-479.

GAZZOLA, V. – AZIZ-ZADEH, L. – KEYSERS, C.

2006 *Empathy and the somatotopic auditory mirror system in humans*, in «Current Biology», 16(18), pp. 1824-9.

GIACCHÈ, PIERGIORGIO

1991 *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Guerini e Associati, Milano.

GIBSON, J. JAMES

1979 *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston.

GROTOWSKI, JERZY

1982 *Tecniche originarie dell'attore*, trascrizione delle lezioni tenute presso l'Istituto del Teatro dell'Università di Roma "La Sapienza" a cura di Luisa Tinti.

HAGGARD, PATRICK

2008 *Human Volition: Towards a Neuroscience of Will*, in «Nature», n. 9.



HUSSERL, EDMUND

1973 *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil. 1929-35, Ed. Iso Kern. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.

IACOBONI, MARCO

2008 *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, Bollati Boringhieri, Milano.

JACONO, VICTOR

2012a *Performer knowledge and science*, in Clelia Falletti – Gabriele Sofia (a cura di), *Prospettive tra teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Bulzoni, Roma.

2012b *Questioning how knowledge acts: the relationship between the performer's pedagogy and cognitive neuroscience*, tesi dottorale diretta da Clelia Falletti e discussa il 4 dicembre 2012 alla Sapienza Università di Roma, inedita.

JEANNEROD, MARC – GALLAGHER SHAUN

2002 *From action to interaction: An interview with Marc Jeannerod*, in «Journal of Consciousness Studies», vol. 9, n. 1, pp. 3–26.

JOLA, C. – ABEDIAN-AMIRI, A. – KUPPUSWAMY, A. – POLLICK, F.E. – GROSBAS, M. H.

2012 *Motor simulation without motor expertise: enhanced corticospinal excitability in visually experienced dance spectators*, in «PLOS ONE», vol. 7, n. 3, p. e33343, March.

LABORIT, HENRI

1979 *L'inhibition de l'action. Biologie physiologie psychologie sociologie*, Masson, Paris.

LEGRAND, DOROTHÉE

2010 *Body Intention and the Unreasonable Intentional Agent*, in Grammont, F. – Legrand, D. – Livet, P. (a cura di), *Naturalizing Intention in Action*, The MIT Press.

LEGRAND, DOROTHÉE – IACOBONI, MARCO

2010 *Intersubjective intentional actions*, in Grammont, F. – Legrand, D. – Livet, P. (a cura di), *Naturalizing Intention in Action*, The MIT Press.

LIBET, B. – GLEASON, C.A. – WRIGHT, E.W. – PEARL, D.K.

1983 *Time of conscious intention to act in relation to onset of cerebral activity (readiness-potential). The unconscious initiation of a freely voluntary act*, in «Brain», n. 106, pp. 623–642.



LIVET, PIERRE

2010 *Recursivity, Control, and Revision in Intention in Action* in Grammont, F. – Legrand, D. – Livet, P. (a cura di), *Naturalizing Intention in Action*, The MIT Press.

MARITI, LUCIANO

2011 *Sullo spettatore teatrale. Contro il dogma dell'immacolata percezione*, in Clelia Falletti – Gabriele Sofia (a cura di), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editoria & Spettacolo, Roma.

MEJERCHOL'D, VSEVOLOD

1993 *L'attore biomeccanico. Testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, a cura di F. Malcovati, Milano, Ubulibri.

MIRABELLA G. – IACONELLI S. – SPADACENTA S. – FEDERICO P. – GALLESE V.

2012 *Processing of Hand-Related Verbs Specifically Affects the Planning and Execution of Arm Reaching Movements*, «PLoS ONE», n. 7(4), e35403.

MUKAMEL, R. – EKSTROM, A.D. – KAPLAN, J. – IACOBONI, M. – FRIED, I.

2010 *Single-Neuron Responses in Humans during Execution and Observation of Actions*, in «Current Biology», v. 20, n. 8, pp. 1-7.

NOË, ALVA

2010 *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, Raffaello Cortina Editore, Milano [Edizione originale *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*, Hill and Wang, 2009]

OUAKNINE, SERGE

1970 *Etude et reconstitution du déroulement du spectacle "Le Prince Constant"*, in *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. 1, Éditions du CNRS, Paris.

PITOZZI, ENRICO

2010 *Étendre la peau. Scène, perception, dispositifs technologiques*, in Louise Poissant – Pierre Tremblay (a cura di) *Ensemble/Ailleurs; Together/Elsewhere*, Presses de l'Université du Québec, Sainte-Foy.

2011 *Della percezione. Corpo, movimento e dispositivi tecnologici*, in Pietro Gaglianò – Paolo Ruffini (a cura di), *Prometeo. Focus on arts and science in the performing arts*, Editoria & Spettacolo, Roma.



PRADIER, JEAN-MARIE

1994 *Le public et son corps: Éloge des sens*, in «Théâtre/Public», 120, nov.déc.

1996 *Ethnoscénologie: la profondeur des émergences*, in «Internationale de l'Imaginaire», n. 5, 1996, numéro spécial du colloque de fondation de l'Ethnoscénologie, mai 1995, Actes Sud, Paris.

2001 *L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale*, in «L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales», n. 29, pp. 51-68.

RIZZOLATTI, GIACOMO – SINIGAGLIA, CORRADO

2006 *So quel che fai. Il cervello che agisce e I neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano.

RIZZOLATTI, GIACOMO – FABBRI-DESTRO, MADDALENA

2010 *Mirror neurons: from discovery to autism*, in «Experimental Brain Research», n. 200, pp. 223–237.

RUGGIERI, VEZIO

1997 *L'esperienza estetica. Fondamenti psicofisiologici per un'educazione estetica*, Armando Editore, Roma.

STANISLAVSKIJ, KONSTANTIN S.

2000 *Il lavoro dell'attore su se stesso*, (Prima edizione 1956 nella «Biblioteca dello spettacolo»), Editori Laterza, Roma-Bari.

SOFIA, GABRIELE

2009 *Dai neuroni specchio al piacere dello spettatore*, in Gabriele Sofia (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Edizioni Alegre, Roma.

2011 *Ritmo e intenzione scenica. Ipotesi su teatro e neurofenomenologia*, in Clelia Falletti – Gabriele Sofia (a cura di), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editoria & Spettacolo, Roma.

2013 *Le acrobazie dello spettatore*. Con una premessa di Eugenio Barba e una prefazione di Clelia Falletti, Bulzoni, Roma.

SOFIA, G. – SPADACENTA, S. – FALLETTI, C. – MIRABELLA, G.

2012 *Il linguaggio incarnato dell'attore: indicazioni preliminari di un esperimento pilota*, in Clelia Falletti – Gabriele Sofia (a cura di), *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Bulzoni, Roma.



TAVIANI, FERDINANDO

1987 *Vedere lo spettatore*, in «Hyphos», anno 1, n. 1, gennaio-giugno.

TETTAMANTI, M. – BUCCINO, G. – SACCUMAN, M.C. – GALLESE, V. – DANNA, M. – SCIFO, P. – FAZIO, F. – RIZZOLATTI, G. – CAPPA, S.F. – PERANI, D.

2005 *Listening to action-related sentences activates fronto-parietal motor circuits*, in «Journal of Cognitive Neuroscience», n. 17, pp. 273-281.

VARELA, FRANCISCO

1996 *Neurophenomenology: a methodological remedy to the hard problem*, in «Journal of Consciousness Studies», n. 3, maggio, pp. 330-350.

2002 *Autopoïese et emergence*, in Réda Benkirane (a cura di), *La complexité, vertiges et promesses. 18 histoires de sciences d'aujourd'hui*, Edition Le Pommier, Paris.

VARELA, F. – THOMPSON, E. – ROSCH, E.

1992 *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano [Edizione originale: *The Embodied mind. Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, 1991].

VARLEY, JULIA

1997 *Sottopartitura: ancora un termine utile e sbagliato. Risposta a Patrice Pavis*, in Marco De Marinis (a cura di), *Drammaturgia dell'attore*, Bologna, I quaderni del battello ebbro, pp. 111-122.

WOLPERT, DANIEL M. – MIAL, R. CHRISTOPHER

1996 Forward models for physiological motor control, «Neural Network», n. 9, pp. 1265–1279.

WOLPERT, DANIEL M. – FLANAGAN, RANDALL

2001 *Motor prediction*, in «Current Biology», vol. 11, n. 18, pp. 729-732.

ZEKI, SEMIR

2004 *The Neurology of Ambiguity*, in «Consciousness and Cognition», n. 13.



Abstract – ITA

Lo studio della relazione attore-spettatore può essere oggi approfondita alla luce dei nuovi modelli cognitivi. Questi modelli, legati in diversi modi alle proposte di embodied mind e alla neurofenomenologia introdotta da Varela negli anni '90, hanno operato tre cambiamenti di paradigma fondamentali per lo studio della relazione teatrale: 1. esiste una connessione diretta tra percezione e azione; 2. la coscienza non è il risultato del lavoro del solo cervello ma può essere descritta come processo circolare tra essere umano e ambiente; 3. la descrizione dei processi cognitivi necessita il superamento della dicotomia logica tra interno e esterno.

Grazie a questi avanzamenti, lo studio della relazione attore-spettatore conquista dei nuovi concetti che ne raffinano l'analisi: l'intenzione dilatata, il body schema performativo, la co-costituzione dello spazio scenico, l'esperienza performativa dello spettatore.

Abstract – EN

The research on the actor-spectator relationship can achieve a higher precision thanks to the new cognitive models. Linked to the propositions of embodied mind and neurophenomenology, proposed by Varela in the 90s, this models propose some important paradigm's shift: 1. a direct connection between perception and action has been showed; 2. consciousness is not the result of the brain alone but it is a circular process between human being and the world; 3. the description of the cognitive processes has to bypass of the logical dichotomy inner/outer. From the point of view of this advancements, the study of the actor-spectator relationship gains new concepts which improve the precision of the analysis: the dilated intension, the performative body schema, the co-constitution of the theatrical space, the spectator performative experience.

GABRIELE SOFIA

Svolge una ricerca post-dottorale in collaborazione tra il Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo della Sapienza Università di Roma e il Laboratoire d'Ethnoscénologie della Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. Dal 2006 porta avanti una ricerca transdisciplinare sulla neurofisiologia dell'attore e dello spettatore. Nel 2009, 2010, 2011 e 2012 ha organizzato quattro edizioni del Convegno Internazionale "Dialoghi tra teatro e neuroscienze". Nel 2009 ha curato il volume *Dialoghi tra teatro e neuroscienze* (Edizioni Alegre). Con Clelia Falletti ha curato inoltre *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze* (Editoria & Spettacolo, 2011) e *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni* (Bulzoni, 2012). Altre informazioni su: www.gabrielesofia.it

GABRIELE SOFIA

Post-doc researcher of the Department of History of Art and Live Arts at Sapienza – University of Rome and the Laboratoire d'Ethnoscénologie of the Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. Since 2006 he has been carrying out a transdisciplinary research project on the neurophysiology of the actor and the spectator. In 2009, 2010, 2011 and 2012 he promoted and organized the first, the second, the third and the fourth edition of the International Conference "Dialoghi tra teatro e neuroscienze" [Dialogues between Theatre and Neuroscience]. He edited the book *Dialoghi tra teatro e neuroscienze* (Edizioni Alegre, 2009) and, with Clelia Falletti, *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze* (Editoria & Spettacolo, 2011) and *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni* (Bulzoni, 2012). Further information: www.gabrielesofia.it.



ARTICOLO

The Gap in the Fence:

Austerity Cuts, Retrenchment and European Theatre's Wake-Up Call

by John Freeman

As the world well knows, austerity cuts in Europe mean that small-to-medium theatre companies are facing an uncertain future, to the extent that the golden age of funding is coming to an end. But has the theatre this funding has produced been golden in itself? And are we Europeans turning a drama into a crisis when we use the term "austerity"? Some spending cuts have been implemented in a few countries, and some of these have been undoubtedly harsh, particularly (and particularly well-documented) in Greece and Spain. If the data of spending cuts was adjusted for inflation, which would make for a more accurate picture, we would probably see a slight decrease and certainly a flatter line for all countries, but it is clear that funding for the arts is being cut down, cut back and in some case cut off. All good things must come to an end, and in terms of funding, and certainly in the UK, the last decade has been one of the best times to work in a small scale touring theatre company since the easy cash-for-arts days of the 1970s. In fact, the Arts Council of England funding has been relatively stable for a number of years, with smaller companies enjoying an increase in base financial support. Funding has largely been maintained and many theatre companies have proliferated in the last decade. It is worth pausing for a moment to reflect on the fact that these small-to-medium sized companies are the backbone of the performing arts in Europe. Collectively they make a lot of work, producing more theatre than the major performing arts sector. It is worth pausing too to consider exactly why these companies are referred to as "small-to-medium" and what their size really amounts to. A medium-sized touring company is one of the vagaries of the sector. Most such companies turn over considerably less money than anything approaching a medium-sized company in any other field. Companies that the Arts Council of England and other funding bodies call medium-sized are generally small in any objective sense of the word; nearly all of them are run with perhaps one or two members of administrative staff and these are often on temporary or part-time contracts. This smallness of scale makes many theatre



companies particularly vulnerable to funding cuts. Most have few assets and little in the way of cash reserves. If the funding disappears, most cannot survive in the long term...at least in the manner to which they have become accustomed. In the spirit of pause, it is perhaps a good time to warn the reader that whilst this article will offer many big claims, these will be supported with evidence that is often as anecdotal as it is detailed. In offering a broad perspectival overview the article is as much about feelings as findings, as much about an emergent sense of what might remain when the smoke of austerity clears as about the chapter and verse of particular public policies. If this means that the article is at its most effective where its claims are strongly supported by evidence, where relevant data from Creative Scotland's Theatre Sector Report is included, for example, it is hoped that other sections are not regarded as *ineffective* simply because their justification is less academically respectable. A reasonable amount of quantitative data is supplied at the start of this paper, and again toward the end, with personal testimony and historical examples fleshing out much that remains. It is to be hoped that this path of argumentation concerning the nature, value and purpose of public theatre subsidy is not regarded here as a route to either conservatism or a totally free market economy. Relatively short papers combatively assaying large problem areas are necessarily selective in their use of evidence and are often confronting in their conclusions. To this end, I make no early apology for the impressionistic claims made in these pages about the current situation, nor about the advancing of views that can potentially illuminate a contested terrain. If the paper's bombast could be better scaled back so that the article's more serious critical points emerge more clearly, then this bombast should be seen as a weakness in the skills of writer rather than that which is written. In Europe, if not always in the USA, theatre companies are almost always reliant on government funding and it is inevitable that they are going to face real challenges in the coming years. Many are already against the wall and falling. Governments have huge statutory responsibilities in the arts, running large galleries, libraries and theatres. These major institutions are considerably less likely to be left to collapse simply because every city knows that it is measured in part by the size and health of its arts provision. A touring company working out of a particular city is never going to be as significant a factor in the way that city sees itself as a repertory theatre in a fixed location, regardless of the quality of the work produced. In the UK the Birmingham Repertory Theatre and Coventry's Belgrade Theatre will always outpunch any mid-sized touring companies



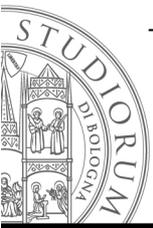
those cities produce, not least because large theatres are constant reminders to citizens that the arts matter. No matter that UK's leading touring company, Forced Entertainment, have changed the landscape of European theatre more tellingly than anything that was ever produced at the Sheffield Crucible; no matter that a massively disproportionate amount of funding goes on the buildings the theatre gets shown in rather than the theatre that gets made; no European city with serious intent will ever willingly sacrifice its theatres. Subsidized theatre in the UK has then had it very good in recent years. In 1997 the Arts Council's investment in regularly funded performing arts organisations was £149 million, and this grew to £344 million in 2010. The decreasing settlement from the government means that even by 2015 the figure will still be in the region of £380 million. Thanks to the setting up of the National Lottery, more than £2 billion of funding flowed into the arts from the middle of the 1990s. Over £1.4 billion of this was spent on buildings. This resulted in around 100 new theatres, galleries and arts centres, while another 500 buildings enjoyed significant renovation programmes. Of the capital distributed to regularly funded organisations by Arts Council England in 2011/2012, 43% went to just ten institutions¹. Little wonder that this can read as the financing of comfortable, even complacent existences for a select group of the governments' pet artists. The austerity cuts have plenty to slice into, and a fair percentage of what gets sliced off is fat². Of course, many of us would have preferred that there would be no cuts to the arts and culture sector at all. But it would be unrealistic to expect cuts to be made in all other parts of public life except the arts. Not everyone agrees. A museum director in Italy has determined to set fire to his art collection in the hope that politicians will sit up and take notice. Perhaps the term "austerity cuts" causes as much harm as it describes? Perhaps the older Gladstone-popular word "retrenchment" might be a better term to use. It is, after all, more active and participatory and work-oriented, and it has the appropriate connotations of systematic recovery. Retrenchment means rationalisation of the functions of the state, and perhaps we need to see arts-funding in the larger context of techno-economic change. Certainly it seems simplistic to bemoan the fact that a particular theatre company's funding is being cut back rather than to consider why funding is

¹ John Knell – Matthew Taylor, *Arts Funding, Austerity and the Big Society: remaking the case for the arts*, Royal Society of Arts, in http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/RSA-Pamphlets-Arts_Funding_Austerity_BigSociety.pdf (2011).

² <http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/xls/nationalportfolioorganisatios280911.xls>



automatically required in the first place. If this sounds like heresy (and I am aware that it will) we should pause once more to consider this: unlike the situation in continental Europe, the development of the arts in the UK was until recently an almost exclusively private matter with only very occasional royal patronage and government intervention. During World War II, and primarily to boost morale, the UK government began to get involved in the part-funding of concerts. As a development of this Lord Keynes established the Arts Council for England in 1946, in the belief that public investment in the arts would yield both cultural and economic dividends. Since that time UK expenditure on the arts has grown in real terms some seven times faster than all other uses of taxpayers' money. On the face of it this seems more than a little unfair. The people who consume the arts in general tend to have higher social status, more education and larger incomes than average; a consequence of which is that we can describe the subsidy of UK theatre as a transfer of money from the poor to the rich. Whilst much work produced by artists can be legitimately termed as being created for the public good, theatre *in theatres* remains an activity that many people are denied access to; and just as this is clearly not a literal members only policy it is about the ways in which people who are not white, not middle class, not theatre-literate and not university-educated often feel unwelcome *in any serious numbers* at many UK theatres. The area I grew up in was mixed-race, urban, working class and cash-poor; our houses were rented from the council and those people in work wore blue collars every day. This was in Coventry, the city whose Belgrade Theatre is credited as having pioneered theatre-in-education (TIE) and I speak from experience when I say that the Belgrade's best efforts notwithstanding ours was not a part of the city where theatre was a part of our lives. In the spirit of fairness I should declare a certain interest here: the council flats my father spent his last years and died in was sold off to make a more attractive commercial frontage to the Belgrade Theatre; a theatre, we should note, that prides itself on staging many plays about working class life. My father liked a joke as much as the next man, but I'm not sure whether that would have made him laugh or cry. Whilst many publicly funded theatre companies do look to programmes that are premised on community engagement and participation, most public money still goes to subsidize middle class spectators sitting silently in the dark watching middle class actors doing their theatre things in the light. The Royal Shakespeare Company recently redeveloped its two Stratford upon Avon theatres as part of a £113-million transformation project; The National Theatre



of England recently celebrated what its artistic director Nicholas Hytner called a “spectacular” summer of shows playing to “all intents and purposes 100% audiences” on London's South Bank and in the West End. But, he said, the government must “restore our funding”³. Why? The National Theatre has recently been awarded £70m for a building redevelopment and it still receives 38% of its funding from the government. There is a place for excellence, and the National has a history of producing great work. But is it truly national? I had lunch with a friend at The National recently and realized, as I ate my scallops with crispy pancetta and listened to the blonde girls playing their cellos that the only black faces in the room belonged to the people serving us our food and drinks. Colour is one thing, funding is another. The huge financial profit from a show like *War Horse* doesn't get paid back to the people whose taxes fund The National, other than through a tax on tickets; neither does that profit mean that The National will fund itself for a year or two from its own purse. The Arts Council of England does not function as a theatre angel, and its funding is not investment in the hope of any financial return; nor should it be doled out as a reward for doing good work in the past, like some sort of cash-prize awards ceremony *sans* long speeches. The sole reason for the Arts Council to exist is so that artistically important work is delivered in places, or to audiences that otherwise would not be served, or in a few cases to support work that otherwise would not happen, irrespective of whether there is an audience for it; which is to say that Arts Council funding is not meant to be about rewards for success. In practice it is not always easy to see evidence of this. Like the National Theatre, the Royal Opera, the RSC and English National Opera all receive a large amount from the public purse and Arts Council England will receive £2.3bn over the next four years⁴. The Royal Opera House gets nearly £30 million, and how many working class people (who still make up the bulk of Britain's population) ever feel the benefits of that? As ever, it is easy to speak dismissively of London's West End, to see it as tourist fodder, pandering to a low-grade audience who are doing little more than ticking a box marked “culture” after an afternoon spent at Madame Tussauds and a bite at the Hard Rock Cafe. Be that as it may, or be that not, in the West

³ Lyn Gardner, *Do theatres have to close down before the government acts on the arts?*, in <http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2012/dec/12/theatre-arts-council-budget-cut?INTCMP=ILCNETTX3487> (2012).

⁴ Andrew Lloyd-Webber, *Creative industries are being strangled by “Austerity Britain” cuts*, in <http://www.guardian.co.uk/culture/culture-cuts-blog/2012/jul/10/arts-funding-public-sector-cuts> (2012).

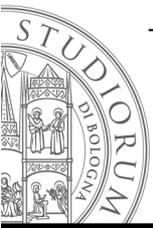


End almost all of the shows have been privately funded and the aim is to make a profit. The one thing that the West End does not have is the luxury of coasting along on taxpayers' money. There is a great deal of honesty in that, and much to applaud long before the actors take their bow. Quality is always defined by context. For those engaged in the commercial theatre considerations of return on investment are crucial and judgements are made on the attractiveness of the title and the popularity of the cast as well as the talent of the producing team. The West End model notwithstanding, there may well be right and wrong ways to fund theatre. One right way would be to help develop the necessary training infrastructure and then step back in order to let the people decide for themselves exactly what kind of theatre they want to see, and how much they are prepared to pay for it. In this context, a wrong way would be to fund theatre practitioners for their product, so that agencies decide which companies will receive which amount for which work. The government decide then what kind of theatre the people get instead of individuals making those decisions for themselves. Just as the UK produced beautiful architecture and public places long before town planning became an industry in itself, so did it produce abundant examples of great art without state subsidy; and any argument that the free market cannot produce great art flies in the face of the historical fact that the British canon owes much of its existence to patrons and fee-paying audiences, not the bureaucracy of government subsidy. Subsidies go a long way toward determining what theatre gets produced, and this sponsorship is not always for the better. One can mount a reasonable argument, for example, that subsidized performance is at such a massive advantage over unsubsidized work that theatre without subsidy, not least for marketing, publicity and length of time to rehearse, is quite simply crowded out. More than this, when subsidized theatre no longer needs to worry about what its customers want then the recipe is less for great art than for self-indulgence and complacency. Of course, the exception to this rule is found in those companies who make work that is so ahead of public taste and perception that it needs a helping hand. By definition the experimental can never know its results in advance and constructively flirting with failure in pursuit of the genuinely new is always a worthy aim, and worthy of its country's support. Support for innovations in performance, though, has always been relatively small. Cutbacks or not, and as we have seen, the largest share of UK Arts Council funding goes towards supporting organisations that it has always been supporting, and as a result the same



things are done again and again. This means that there is little scope for innovation or any effective renewal in the performing arts sector. The subsidized status quo remains largely untouched: patriarchy continues to be foregrounded; white privilege continues to go largely unquestioned; writing against injustice continues to be popular, so long as the cast is pretty and RADA-trained; and to question an audience's most deeply ingrained assumptions is usually deemed unproductive, unpopular and impolite. Even when things are different, they are still largely the same. And little wonder: the noted playwright, Howard Barker spoke out recently about the Arts Council's decision to cut funding for The Wrestling School, a company that regularly stages his own work: "Given that I find it impossible to get my work staged in any major theatre in the UK, The Wrestling School was the sole means through which it could be represented to the public. In killing The Wrestling School the Arts Council has silenced a voice"⁵. Barker's work will outlive him. He has written plays that matter and which theatre would be the poorer without. But should limited public subsidy really be going in his direction? If, after two decades of operation, a company cannot sustain itself, even when its *oeuvre* is the work of one of the world's few genuinely famous playwrights, isn't it *right* that The Wrestling School's funding is redirected to sponsor the emergent work of other, newer companies? Of course, the term "right" is heavily loaded; easier, perhaps, to question Barker's own argument of entitlement. Why, for example, is it an issue that no major UK theatre wants to stage Barker's plays? Is his argument that his work serves some form of public good? If so, what form of public good might we be referring to? Is Barker's work some form of aesthetic cultural medicine? It is difficult to mount an argument that the British public will be worse off if The Wrestling School goes under. Maybe the opposite is true? Maybe another company will come forward and find ways of making Barker's plays popular with the public without diluting their strength. Truth be told, it is often impossible to understand Arts Council decisions about where its funding goes, just as it is impossible for the Arts Council to fairly choose which are the most deserving projects to fund. Panels of experts attempting to determine the preferences of the public and anticipating future trends is no easy matter. It is inevitable that most people will be unhappy about the decisions that are arrived at when such a comprehensive overhaul takes place. Under these circumstances it is

⁵ Howard Barker, *The Olympics Killed my Theatre*, in <http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2007/jun/05/theolympickilledmytheatre> (2007).



inevitable that there will be anomalies and that decisions will be made that will prove to be highly contentious. Mike Alfreds' legendary company Shared Experience has recently lost all of its funding, when, for no obvious reason, the Middlesbrough Institute of Modern Art has seen its funding raise by 143%. But I am a theatre man, and I know something of Alfreds' work, and I do not live in Middlesbrough, so my claim of "no obvious reason" is largely bogus. Shared Experience has a richly earned legacy, but was seen to have no real currency in the immediacy of today's climate, despite its collaborations with other companies providing opportunities for emerging practitioners. Shared Experience was formed in 1975 by Mike Alfreds, and Nancy Meckler has been in charge since 1987. They are still touring their adaptations of novels to what appear to be increasingly small audiences: small in numbers, but significant in personnel. Director of the Royal Shakespeare Company, Sir Michael Boyd has employed Alfreds and Meckler. That is his choice, and no-one is questioning his qualifications for occupying the position he does. Thirty-five years ago Shared Experience was a very popular company with a generation of predominantly left-leaning theatre practitioners who were in their youth at that time. Boyd was in his youth at that time. And so it is and so it goes. Not what the public wants but what those in power think the public should have. And as in England, so it is in Scotland: the establishment of the National Theatre of Scotland (NTS) has had a huge effect on theatre in that country. It is consistently admired for its support for new work; its impact on the profile of theatre at home and abroad; its work in developing new artists and its commitment to working across Scotland. Nevertheless there is a widely held view that NTS is "closed" and works only with a select group of companies and individuals⁶. In the UK, Oxbridge graduates run the Arts, Culture and Entertainment industries. It follows that the theatre they control reflects their interests and concerns, just as it follows that their interests have kept UK theatre relentlessly middle-class and predominantly white; kept it fundamentally conservative, literate, intellectual and referring to their ideas of a Golden Age rather than to ours. This paper is not a call to arms against the Arts Council *per se*. Neither is it an argument that taxpayers should not fund other people's interests and activities. We know that non-smokers are taxed to fund the medical care of people who smoke; that people who have no interest in athletics are still taxed for the Olympics (funding pumped into the London Olympics came out at about £4.3m per GB medal); that pacifists' taxes still fund wars. The

⁶ Creative Scotland, <http://www.creativescotland.com/about/sector-reviews/theatre-sector-review> (2012), p. 31.



list could go on indefinitely. We know that this is what living in a society is all about: we support each other when in difficulty and we support people's rights to choose what they do. However, subsidising the arts is not neutral and there is some reason to believe that much theatre can flourish well without subsidy, indeed the lack of subsidy can liberate theatre. There may be relatively less funding for theatre in Europe, but it is still public money, and the public has every right to be reassured that its taxes are being spent more wisely than ever and to be actively guided towards the best experiences the arts have to offer. It is, I would suggest, a mistake to equate a period of recession with a decline in the well-being of a society, and to equate prosperity with an improvement. The reverse is true if one considers that prosperity is likely to breed a false sense of security and wastefulness. In times of recession innovation begins, and in terms of theatre it is hard to see how any innovation can be a bad thing. In Italy, between 2005 & 2011, theatre audiences grew by 17%, twice the growth of cinema audiences during that time. It is tempting to see this as an indication that the lower the subsidy the bigger the audiences. Spaniards are flooding into theatres in record numbers. 2011 audience figures in Barcelona were 2.8 million, the highest ever. And this is not just happening in Barcelona. Ticket sales in Spain increased last year by 8%, bucking a consumer slump that is gripping almost every other sector of Spain's economy⁷. As hard times sweep Europe, artistic and cultural institutions have been among the first to face cuts, with theatres, opera houses, orchestras, galleries and educational programmes all facing threats as their budgets and public subsidies are slashed. Yet as far as audiences are concerned, things could not be better. At a time not just of economic crisis but when the world has become more and more virtual and people have lost their political, community and philosophical bearings they are turning to the culture and the arts. Theatre is not in crisis. It just thinks that it is, because it so regularly has been. Almost all Spanish and Italian theatres have cut their ticket prices. As a knock-on from this they have improved their marketing and looked to provide a more varied offering to their audiences. In the past a theatre that did serious drama was likely to produce only serious drama. A theatre that did dance only did dance. Now Spanish and Italian theatres are mixing plays with ballet and musical concerts, and people are attending in record numbers. Now, this may well be because theatre provides

⁷ John Hooper – Giles Tremlett – Kim Willsher, *Theatre audiences flock to plays despite the economic squeeze*, in <http://concedes.rssing.com/browser.php?indx=1113241&item=4378> (2012).



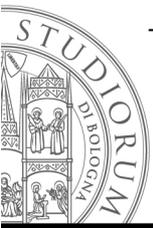
comfort in tough times, but it may also, or alternatively, be because theatres are losing the security blanket that allowed them to cater primarily for their interests rather than for ours. Theatre prices in mainland Europe have dropped to fit the times, to an average of €25 a ticket. Many Spanish theatres have no public funds this year and are having to survive purely off ticket sales. That means focusing sharply on what people want and it means focusing hard on quality, and it means trimming the administrative fat. We can see a precedent for this in the work of Joan Littlewood's Theatre Workshop. The company began in England in 1945. Touring was not successful for the company, and in 1953 they took the gamble of taking a lease on a permanent base at London's Theatre Royal Stratford East. No funds were available for renovation and members of the company cleaned and painted the auditorium between rehearsals. To save money the cast and crew slept in the dressing rooms. In April 1953, a request for funds was met with the following response: The Finance Committee at their last meeting was unable to recommend any grant for the purposes you have in mind. However, the Committee indicated that they would be prepared to assist, where possible in the matter of publicity, providing this could be done without cost to the Committee⁸. Following an invitation from Claude Planson, the director of the 1955 Paris International Festival of Theatre, Theatre Workshop represented England at the event. The company travelled to Paris with costumes in their suitcases, and scenery under their arms. At the same festival in 1963, and in receipt of very limited Arts Council funding, Theatre Workshop won the *Award of the Grande Prix du Festival* for *Oh, What a Lovely War!* Finance continued to be tight, but the company managed to keep afloat with transfers of many successful plays to the West End stage and film productions. The absence and near-absence of funding did nothing to prevent Theatre Workshop from creating an early body of work that is testament to what can be achieved on a shoestring: 1957 *The Quare Fellow*, 1958, *The Hostage*, 1958, *A Taste of Honey*, 1959, *Fings Ain't Wot They Used T'Be*, 1960, *Sparrers Can't Sing*, 1963, *Oh, What a Lovely War!* Things were not markedly different in the US at that time. The Living Theatre was founded in 1947 by Judith Malina and Julian Beck. The difficulty of operating an experimental company within the climate of the time led to the closing by the authorities of all The Living Theatre's New York venues: the Cherry Lane Theater was closed in 1953, The Living Theatre Studio on Broadway at 100th Street in 1956, The Living Theatre on 14th Street in 1963, and The

⁸ http://www.stratfordeast.com/the_theatre/history_1953_1979_page3of4.shtml



Living Theatre on Third Street in 1993. In the mid-1960s the company began a new life as a nomadic and largely hand-to-mouth touring ensemble. The landmark productions of this period include *Mysteries and Smaller Pieces*, *Antigone*, *Frankenstein* and *Paradise Now*. No small feat for a company that was often trading theatre for a place to sleep. There is clear evidence from Creative Scotland's Theatre Sector report that at the same time as increased subsidy was paid out to theatres there was considerably less money being spent on creative practice. In an average year in the 1990s building-based theatre companies in Scotland spent 39p of every £1 on making theatre and 61p on other overheads. By the 2000s this had reduced to 28p in the £ on theatre and increased to 72p on other overheads. Over the same period the average number of in-house productions created by building-based theatre companies reduced by 48%. The number of performances they gave reduced by 30% and attendances for their shows dropped by 68%⁹. Whilst the Creative Scotland report is only a sample, rather than an analysis of the sector as a whole, it does represent the five key theatres to which the bulk of the ongoing Scottish subsidies are invested: as such the information gives a genuine perspective on how theatre funding works. The difference in spending between English regions can be stark, as much as six times more money per capita is spent in London than in other UK regions. Putting this in different terms, if one goes to the theatre in London the average subsidy per ticket is £24: in a regional theatre the subsidy per ticket is less than £6. This approach to theatre subsidy is not worth keeping. It is not helping the cultural diversity of the country, and it is absolutely not supporting regional arts. It is not good value for money for those who live outside London (a little like the Olympics) taxing those who have too little access to the arts to give to those who have the most heavily subsidized theatres on their doorsteps. A theatre that aims to be of and for its people can no longer hide behind grandiose rhetoric, entitlement or complaint. It needs to demonstrate the value it provides to the public which pays for it. There are valuable lessons we can learn from a situation of funding cuts. Where one door closes, another opens: turning bad news into good is difficult but it is something that can be achieved through creativity. If not, we had better all pack up and go home. Home for me, at the time of writing, is Western Australia, and the university I am employed at houses a venue for undergraduate work called the Hayman Theatre. Funding for student shows is about \$200,000 per

⁹ Creative Scotland, <http://www.creativescotland.com/about/sector-reviews/theatre-sector-review> (2012), p. 29.



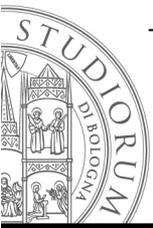
year, additional to building costs. For this the university gets 5 major shows, which few people outside of the Performance Studies ever watch. Having seen student work at numerous universities in upwards of twenty countries I can say with some confidence that very few of these productions are better in any significant sense than work made elsewhere by students for no money at all, and that none of the Hayman productions demonstrate any thought to audience development. The funding works against imagination and in doing so it works against an audience. More than this, in buying the illusion of quality it legislates against any kind of risk. Students queue up to appear in Hayman Theatre shows but very few people queue up to watch their work. It is all a bit of a waste. Not of time but of opportunity. And what it prepares graduates for is a world of subsidy where quality does not really count because nobody is counting the bums on the seats. And this is really rather tragic, because when we look around at theatre audiences we see too few young people. This is not always the case with theatre in or near to universities but it is true elsewhere. Statistics differ, and none are completely accurate, but the consensus appears to be that on Broadway the under 35s make up no more than 20% of the audience; musicals for children and families apart, the average spectator age in the US and UK is 53. And if we look at theatre audiences we see something else: female spectators make up the largest percentage of spectators. Women buy 70% of all theatre tickets and they tend to make up two thirds of any audience. Women go the theatre in even greater numbers, and often in groups, when plays reflect their experiences and yet most theatres are reluctant to produce more than one play each season that is either written by a woman or which has a large cast of female characters. The *Guardian* found that during 2010-2011 women only comprised one-third of working UK actors, writers and artistic directors, and that women only made up one-quarter of all directors. The study also found that the two male directors of the National Theatre and the Royal Shakespeare Company have never directed a play written by a woman throughout their careers¹⁰. More peculiar still when we note that women outnumber men on almost every drama school and university theatre programme. As for young spectators, the title 'Generation Debt' might be reason enough to explain their absence. But perhaps cost is not really the issue. Perhaps it's about what theatres stage and what they stand for. In Boston there are

¹⁰ Jessica Wakeman, *Women Underrepresented in British Theatre*, in <http://www.blackbookmag.com/women-underrepresented-in-british-theater-guardian-study-1.55976> (2012).



around 250,000 college and university students between September and June. The huge majority of these students are under 26 years of age and their vast scale does not at all translate into significant numbers of young people attending Boston theatres. But, at the American Repertory Theatre's second stage, The Oberon, programming tends toward late-night shows designed for the under-25s. And that is who they get¹¹. So, there is evidence that young people do want to go to the theatre; they just do not want to see the shows that theatre programmers think they should see, staged in the ways they think they should be staged. Spectators after all tend to connect with work that reflects their own world view and experiences. Theatre managers tend to commission work that reflects their own world view and experiences. Spectators experience kinaesthetic empathy when they feel they are participating in the work they observe. Spectators experience inner mimesis when they feel as though they are enacting the actions they observe. They are also acutely sensitive to effort. Maybe what keeps the young away is not just theatre content but their sense of theatre's complacency? I have taught Theatre, Drama and Performance Studies for a quarter of a century, turning out graduates into a theatre world that in reality has little need of them. This is because vocational acting schools simply offer a more rounded preparation for the mainstream stage, whilst university programmes in the UK have traditionally prepared graduates for the type of experimental practice that struggles to survive. If intellectual curiosity, empathy and a spirit of cultural adventure are the cornerstones of higher education, particularly in the arts and humanities, and if our young graduates are not even going to the theatre, let alone working in it, then we appear to be getting things wrong. How then might we get things right? Traditional western performance tends to focus spectators' attention on sensations in front of them, often through the use of the proscenium arch; other forms expand this model, taking advantage of our ability to simultaneously perceive action arising from multiple directions. Employing spectator-performer proximity and unconventional seating arrangements might be an answer. Breaking the familiarity of spectatorial frames so that we can focus attention on the ways in which spectators construct meaning might also be an answer. All that we can say for sure is that artistic invention cannot be governed by funding regulations and that subsidy augurs in part against urgency. Theatre is usually live, spontaneous and unique to the time that we see it. It is, or should be, innately experimental, progressive and dynamic, rather than

¹¹ <http://www.americanrepertorytheater.org/oberon/mission>



normative, reactionary and static. It has become something of a syndrome in the theatre to blame the audience that doesn't come and to blame the young who couldn't care. But maybe it is theatre that's wrong. Maybe we need to do a better job of making theatre that speaks to communities, rather than theatre that speaks to itself. Maybe we should open up the definition of what theatre is? What if, in the Oberon spirit, theatres became exciting spaces for events, for local performers, beat poets, sketch artists, dancers, gender bending sketch troupes and hula-hooping burlesquers? What if shows started at midnight? What if they lasted 8 minutes, or 8 hours? What if theatres became drop-in centres for the homeless? What if rehearsals were always open to the public? What if local communities chose the plays they wanted staged? What if theatres were to move toward spectacle, experience and event? What if theatres focused less on breaking the fourth wall and focused instead on breaking down the other three? What if? Ultimately, this is about making theatre that responds to people. Nothing particularly new in that; but theatre is a collective idea within a rapidly individualized society. It is an institution at the heart of world cultures for millennia that is now facing a period of unprecedented change. In Europe we assume that theatre needs heavy subsidy to achieve its ideal state; but what if it doesn't? What if we are misreading theatre's ideal state? What if? What if theatre was at once epic and intimate? What if it traded on the ability to surprize and delight and perplex and seduce? What if it was fuelled not by government subsidy but by energy and confidence, by fragility and beauty, by spirit and risk? A recession is like a gap appearing in a seemingly impenetrable fence. We worry the fence that has been standing for years is going to collapse and we focus desperately on looking for ways to put things back the way they were. And then, if we look hard enough, we see that on the other side of the fence is a world we never knew existed. And this world is not necessarily worse.



Bibliography

BELFIORE, ELEANORA – BENNETT, OLIVER

2010 *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*, Palgrave.

CAREY, JOHN

2006 *What Good are the Arts?*, Faber & Faber.

DORNEY, KATE – MERKIN, ROS (Eds.)

2010 *The Glory of the Garden: Regional Theatre and the Arts Council 1984-2009*, Cambridge Scholars Press.

HYTNER, NICHOLAS – HOLDSWORTH, NADINE

2010 *Theatre and Nation*, Palgrave.

OLIN, ROBISON – ROBERT, FREEMAN – CHARLES, A. RILEY (Eds.)

1994 *The Arts in the World Economy: Public Policy and Private Philanthropy for a Global Cultural Community*, Salzburg Press.

SIERZ, ALEX

2001 *In – yer – face Theatre: British Drama Today*, Faber & Faber.

THROSBY, DAVID

2010 *The Economics of Cultural Policy*, Cambridge University Press.

TURNBULL, OLIVIA

2009 *Bringing Down the House: The Crisis in Britain's Regional Theatres*, Intellect.

TUSA, JOHN

2007 *Engaged with the Arts: Writings from the Frontline*, I.B. Tauris.

Webliography

American Repertory Theater

<http://www.americanrepertorytheater.org>

Arts Council England

<http://www.artscouncil.org.uk>

Black Book

<http://www.blackbookmag.com>



Creative Scotland

<http://www.creativescotland.com>

Theatre Royal Stratford East

<http://www.stratfordeast.com>

The Guardian

<http://www.guardian.co.uk>

Abstract – ITA

Com'è ampiamente risaputo, per le piccole-medie compagnie teatrali i tagli dovuti alla politica europea di austerità significano affrontare un futuro incerto. E questo proprio mentre l'età dell'oro del finanziamento pubblico si avvicina alla sua fine. Ma è stato aureo, di per sé, il teatro che questo finanziamento ha prodotto? E gli Europei, quando usano il termine "austerità", fanno di un dramma una crisi? Questo articolo avanza la provocatoria ipotesi per la quale, con probabilità, se il sussidio da un lato sostiene il teatro, dall'alto ne sopprime l'innovazione e che, forse, il teatro funzioni al meglio come genere fuori dalla legge, libero dal controllo pubblico mascherato da sostegno.

Abstract – EN

As the world well knows, austerity cuts in Europe mean that small-to-medium theatre companies are facing an uncertain future, to the extent that the golden age of funding is coming to an end. But has the theatre this funding has produced been golden in itself? And are Europeans turning a drama into a crisis when they use the term "austerity"?

This paper puts forward the provocative argument that subsidy is as likely to suppress innovative theatre as it is to support it and that, perhaps, theatre functions best as an outlaw genre, free from public control masquerading as support.

JOHN FREEMAN

John Freeman è Membro del Royal Society of Arts e Professore Associato presso la School of Media, Culture & Creative Arts della Curtin University - Western Australia, dove dirige il Programma di Specializzazione della Facoltà. Ha ampiamente trattato di teatro, di arte, di pedagogia e ricerca su numerosi periodici, giornali, riviste, per organizzazioni governative e fondazioni, gallerie, festival e commissioni per il finanziamento. Ha prodotto più di ottanta tra articoli e capitoli dedicati alla performance contemporanea, all'istruzione in ambito creativo e alla ricerca per pubblicazioni a livello internazionale; ha scritto e curato cinque testi: *Performance Practice*; *Tracing the Footprints*; *New Performance/New Writing*; *Blood, Sweat & Theory*; and *The Greatest Shows on Earth: World Theatre from Peter Brook to the Sydney Olympics*. Di prossima pubblicazione, nel 2014, *Remaking Memory: Autoethnography, Memoir and the Ethics of Self*.



JOHN FREEMAN

John Freeman is a Fellow of the Royal Society of Arts and Associate Professor in the School of Media, Culture & Creative Arts at Curtin University Western Australia, where he directs the Faculty Honours Programme. Freeman has written extensively on theatre, art, pedagogy and research for numerous journals, newspapers, magazines, government and funding agencies, galleries, festivals and funding panels. He has produced more than 80 articles and chapters on contemporary performance, creative learning and research for international publications and has written and edited five books: *Performance Practice*; *Tracing the Footprints*; *New Performance/New Writing*; *Blood, Sweat & Theory*; and *The Greatest Shows on Earth: World Theatre from Peter Brook to the Sydney Olympics*. His next book, *Remaking Memory: Autoethnography, Memoir and the Ethics of Self* will be published in 2014.



ARTICOLO

Il Maggio drammatico: teatro, canto e comunità

di Davide Villani

I festeggiamenti per il cinquantunesimo anniversario di attività ininterrotta della Società del Maggio Costabonese, una delle compagnie storiche di maggerini ancora esistenti nell'Appennino Reggiano¹, rappresentano uno spunto ideale per la trattazione di un argomento complesso e ricco di elementi riconducibili alla sfera dell'antropologia e del teatro: il Maggio drammatico.

Per Maggio drammatico si intende una performance all'aperto nella quale una compagnia di attori, provenienti il più delle volte dal medesimo paese, narra avvenimenti famosi di tipo storico o mitologico cantando delle quartine intervallate da ariette in ottave, indossando costumi appartenenti alla tradizione della comunità e non riconducibili ad una definita epoca storica, per dare a tutta la rappresentazione un intenso tono di irrealità, epicità e stilizzazione. Una forma di teatro popolare, dunque, su cui molto è stato scritto ma che, in realtà, resta ancora sconosciuta ai più: la colpa, forse, si può attribuire al limitato spazio geografico in cui tali eventi vengono prodotti² e alla loro non sempre facile raggiungibilità, oppure ad alcuni pregiudizi caduti come macigni che raccontano di una forma teatrale antiquata e adatta esclusivamente ad un pubblico non giovane³. Eppure, nonostante le difficoltà di esistenza a cui i Maggi sono continuamente sottoposti, la Società del Maggio Costabonese non ha tralasciato di lavorare un solo anno per comporre e mettere in scena le storie che, ogni estate, richiamano sugli Appennini numerosi spettatori, curiosi e studiosi. Prima di esplicitare le caratteristiche proprie del Maggio drammatico, delineando i caratteri formali e significativi delle rappresentazioni, risulta quantomeno opportuno soffermarsi sulle diverse teorie relative alla genesi.

¹ Oltre alla Società del Maggio Costabonese, nel territorio appenninico reggiano continuano ad esibirsi principalmente altre tre compagnie: la Compagnia "Monte Cusna" di Asta, la Compagnia Maggistica "Val Dolo" e "I Paladini della Valle".

² Oggi si può assistere alle rappresentazioni del Maggio drammatico solo in alcune zone precise dell'Appennino Reggiano - Modenese e della Garfagnana. Un tempo, prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, forme molto simili erano presenti anche nel territorio parmense.

³ Questa credenza, oggi molto diffusa tra i giovani, è alla base del disinteresse quasi generale che i ragazzi provano nei confronti dei Maggi. Negli ultimi anni si sta cercando di coinvolgere maggiormente i bambini, attribuendo loro parti semplici da cantare (es. il Paggio) per tentare di salvaguardare l'inevitabile ricambio generazionale dei maggerini, unica fonte di sopravvivenza per le compagnie.



Esistono tre ipotesi principali circa la nascita e lo sviluppo del Maggio drammatico: la prima, e certamente più accreditata, riguarda la connessione esplicita tra il Maggio e i riti primaverili ancestrali presenti in tutta Europa: “I riti primaverili di Maggio affondano le radici nei tempi della preistoria europea, connaturati ad una civiltà agricola e pastorale fortemente arcaica, nella quale la sopravvivenza dell’uomo era legata al lavoro dei campi, all’avvicinarsi delle stagioni e al raggiungimento di un equilibrio minimo con un ambiente naturale ostile e incontrollabile” (Artioli 1983: 5). Per festeggiare la rinascita della natura (da cui la radice “mag” che significa “crescere”, “svilupparsi”), rituali di matrice pagana si diffusero in quasi tutto il territorio europeo, sotto diversi aspetti formali ed estetici, fin dalla preistoria, per un coinvolgimento totale delle comunità a cui tali riti si riferivano: ad avvalorare l'ipotesi esistono elementi comuni tra questi eventi che interessano particolarmente il presente studio in quanto riecheggiano oggi nelle rappresentazioni dei Maggi. Il primo è la presenza imprescindibile di una processione iniziale da parte dei partecipanti al rito: se un tempo la comunità compiva questa azione per trasportare il “Maggio”, per l’appunto un semplice ramo simbolo del nuovo che avanza e della vita che continua, anche i maggerini dell’Appennino Reggiano e della Garfagnana si presentano agli spettatori attraverso una processione che si snoda lungo il perimetro dello spazio scenico, azione che ripropongono poi nel momento dell’uscita dopo la conclusione dello spettacolo. Il secondo elemento comune riguarda i contenuti dei testi e i temi proposti dalle storie dei Maggi: come gli eroi tanto decantati dai maggerini agiscono sempre benevolmente ed alla fine trionfano sempre sul Male, così il ramo primaverile dei riti ancestrali può essere considerato come una vittoria della Vita sulla Morte (inverno), delle qualità positive su quelle negative oppure, attraverso una lettura più legata alla religione, dei valori cristiani su quelli degli infedeli⁴. Altro fattore presente in entrambe le situazioni è la componente delle nozze: in quasi tutti i racconti dei Maggi i personaggi si sposano, anche se appartengono ad etnie o nazioni differenti, un’unione tra individui che i rituali primaverili esaltavano grazie alla carica propiziatoria che erano in grado di offrire.

La seconda ipotesi sulla genesi del maggio drammatico, suggerita da Paolo Toschi nel volume *Le origini del teatro italiano*, è legata alla lauda medievale, divenuta poi col tempo “Sacra

⁴ Nella maggior parte delle storie dei Maggi gli eroi fanno parte della compagine cristiana e combattono estenuanti guerre contro gli infedeli appartenenti ad altre religioni.



Rappresentazione”: nonostante lo scetticismo di alcuni studiosi, ritengo che esistano nette somiglianze strutturali e contenutistiche tra le due forme di rappresentazione. Ecco come Silvio D’Amico descrive, ad esempio, lo spazio scenico delle sacre rappresentazioni:

“Il palco è eretto, di preferenza, in una piazza; e il popolo v’accorre, di regola, all’ora del Vespro, salvo che il dramma sia così ampio da richiedere molte ore per la sua rappresentazione, e quindi debba cominciare al mattino. Lo dirige il cosiddetto *festajolo*: che sarebbe, tutt’in una volta, il regista, il buttafuori, il macchinista, il suggeritore, e, spesso, anche il prologo; pare che sedesse e dirigesse in vista del pubblico (di che potremo rinunciare a scandalizzarci, solo se pensiamo all’inverecondo spettacolo di sé che anche oggi danno, nei teatri lirici, i direttori d’orchestra). La recita suol essere preceduta da un “annuncio”, che può ricordare il prologo del teatro greco-romano; e chiusa da una licenza moraleggiante, che con un poco di buona volontà si è paragonata all’“esodo” del Coro greco (...) Al solito, gli eventi che rappresenta sono attinti alla storia sacra, ovvero ai legendari e vite di santi: il che non porta affatto di conseguenza che i suoi eroi vestano di costumi di quelle lontane età. Anzi, a somiglianza di quanto vediamo nelle pitture del tempo, gli eroi di questi drammi, pure appartenendo ad epoche bibliche, non si preoccupano dell’anacronismo indossando abiti contemporanei: anche perché il Dramma sacro, specie con l’andar del tempo, accoglie sempre più, accanto agli slanci mistici, echi del momento attuale, particolari e scene di realismo contemporaneo” (D’Amico 1960: 132).

Dunque il recitare all’aperto, la notevole lunghezza delle rappresentazioni, il mancato rispetto delle tre unità aristoteliche, la presenza costante del suggeritore in scena, di un prologo e di una licenza finale appartengono indiscutibilmente sia alle sacre rappresentazioni che ai Maggi con i quali condividono aspetti formali e contenutistici, tant’è che la funzione didattica dei Maggi stessi, espressa nella onnipresente vittoria del Bene sul Male, può certamente rimandare agli insegnamenti medievali delle famose “moralità”. Tuttavia, ed è bene sottolinearlo, la mancanza di un edificio sacro, basilare per le sacre rappresentazioni, come una chiesa o una basilica nelle vicinanze dei luoghi dove si tengono le rappresentazioni dei Maggi diminuirebbe notevolmente il valore di questa teoria.



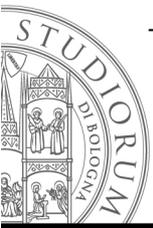
La terza ed ultima ipotesi⁵, cronologicamente più recente, indicherebbe l'origine dei Maggi come frutto della classe dirigente toscana ottocentesca che, per soddisfare il proprio programma etico – politico, innestò tratti morali e ideologici su una rudimentale struttura già appartenente alle popolazioni rurali toscane con intento didattico – edificatorio. In questo caso, esigenze della Chiesa e bisogni culturali dei cittadini avrebbero trovato una risposta concreta nelle performance popolari ma di questa teoria, pur presentandosi coerente e accettabile, non esistono prove o fatti concreti a suo completo favore.

Dopo aver brevemente descritto le possibili origini di questa forma di teatro popolare, sulla cui nascita ufficiale ancora non c'è certezza, si tratta ora di individuare le componenti proprie del Maggio drammatico, a partire da brevi cenni storici per poi ampliare il discorso attraverso la trattazione delle drammaturgie di riferimento, dalla concezione dello spazio scenico fino ad arrivare all'importante utilizzo degli oggetti da parte dei maggerini nel corso delle rappresentazioni.

Non si sa molto sulle prime manifestazioni del Maggio drammatico così come viene realizzato oggi: secondo una leggenda diffusa nell'Appennino Reggiano, la prima rappresentazione di un Maggio nella storia sarebbe la rievocazione delle gesta di un antico e glorioso guerriero locale, i cui discendenti avrebbero bandito ogni anno giostre e tornei per onorarne la memoria. In realtà, l'unico dato su cui studiosi e ricercatori concordano è l'effettivo luogo di nascita: la Toscana che, in seguito ai continui scambi commerciali con il confinante territorio emiliano, avrebbe trasmesso questo genere di spettacolo anche oltre la barriera degli Appennini nel corso del diciannovesimo secolo⁶. La prolifica produzione di Maggi nel territorio appenninico subisce due brusche, inevitabili interruzioni, coincidenti con gli scoppi delle due guerre mondiali: dal 1940 al 1945, in particolar modo, la produzione dei Maggi risulta pressoché inesistente. Il ritorno a casa dei reduci, però, segna un nuovo inizio per la produzione di opere e spettacoli: già nel 1946, infatti, si registrano ben 55 rappresentazioni, segnale di una ferrea volontà di un ritorno alla vita normale e festosa simboleggiata, per quelle comunità, proprio dagli stessi Maggi. Ma la ripresa è solo apparente e nel

⁵ Per un approfondimento sulle teorie relative alle origini del Maggio drammatico rimando a Artioli 1983, Toschi 1955 e Lo Nigro 1978.

⁶ "Dai primi anni del secolo scorso fino al 1940 circa, praticamente ogni paese, anche il più piccolo, dell'ambito geografico compreso fra il confine con la Toscana e il limite approssimativo di Felina e Cerredolo (Toano) poteva contare su una compagnia propria" (Artioli 1983: 18).



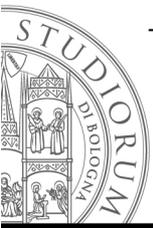
corso degli anni cinquanta le rappresentazione dei Maggi si riducono progressivamente⁷ fino ad un nuovo e definitivo avvio agli inizi del decennio successivo, “fra il 1960 e il 1967 si tengono 639 spettacoli, un numero decisamente elevato, se si pensa che solo 838 rappresentazioni sono state accertate fra il 1860 e il 1960 (ma indubbiamente l’esiguità di questa cifra dipende dalle difficoltà della documentazione)” (Magrini 1992: 8).

Oggi giorno il cartellone estivo dei Maggi prevede solitamente una trentina di rappresentazioni sparse tra le provincie di Reggio Emilia, Modena e Lucca. Gli spettacoli possono avere una durata minima di due ore e mezza per arrivare anche a quattro, solitamente senza interruzioni o intervalli: naturalmente queste variazioni delle durate dipendono dalla lunghezza del testo ma anche dalle qualità e caratteristiche proprie della compagnia che canta, in quanto ogni gruppo di maggerini, ma anche ogni singolo personaggio, può decidere la velocità delle esecuzioni.

Il totale senso di irrealtà e di illusione, sia da un punto di vista spaziale che temporale, è la condizione dominante delle rappresentazioni dei Maggi: tutto quello che si può osservare, dai costumi sempre uguali alle gestualità assolutamente non ordinarie dei maggerini, appartengono ad un universo di sensi assai distante da una concezione realistica e storica degli avvenimenti messi in scena. Questi elementi stranianti conferiscono allo spettacolo un tono di epicità che corrisponde alla cifra stilistica predefinita del Maggio drammatico: “L’unica regola fondamentale del Maggio, riconosciuta in tutti gli studiosi, è l’assoluta mancanza di rispetto per le unità aristoteliche di luogo, tempo e azione; la consuetudine di lasciare ai personaggi la più grande libertà di muoversi da un paese all’altro e di crescere, invecchiare e morire rapidamente sulla scena in una dimensione fantastica, aristotelica e atemporale” (Artioli 1983: 26 – 27).

Alcuni esempi: mentre un maggerino intona la propria quartina, è solito compiere dei gesti che mettono in risalto, in maniera didascalica, i verbi di percezione declamati dallo stesso, cosa che, ovviamente, non accade nelle discussioni e nei dialoghi quotidiani. Può accadere, dunque, che la parola “osservare” sia accompagnata dal gesto del maggerino di indicarsi gli occhi mentre per il verbo “pensare” è sufficiente che si sfiori la testa con le dita.

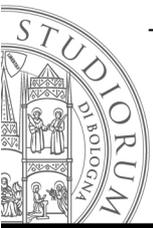
⁷ Da segnalare, in tal senso, il 1959, anno in cui venne messo in scena un solo maggio.



“Il fine di questa tecnica, vale la pena di sottolinearlo, non è di suscitare un’illusione di verità nello spettatore, né di coinvolgerlo in avventure emozionanti. La comunicazione del testo non implica la partecipazione dell’attore e il suo straniamento, già così evidente nell’uso del corpo e del volto, è sottolineato dalla freddezza con cui egli illustra la parola con movimenti stereotipati, uniformandosi ad una specifica tecnica di recitazione che tende alla negazione dell’enfasi con l’ostentazione del tono didascalico” (Magrini 1992: 11).

Un altro esempio di totale senso di irrealtà presente in una rappresentazione del Maggio drammatico può essere indicato dalla morte in scena di un personaggio: dopo aver cantato il sonetto in cui l’interprete cerca di sfoggiare maggiormente le proprie doti vocali in quanto tutta l’attenzione degli spettatori è rivolta ad esso, il maggerino cade a terra, si toglie l’elmo appoggiandolo al suolo, come ad indicare l’annullamento del personaggio e dopo pochi secondi si rialza, visto da tutti, per uscire tranquillamente fuori dalla scena e fare così spazio alle nuove azioni dettate dal testo. Inoltre va registrata da parte dei maggerini l’usanza, tramandata di padre in figlio, di non stare mai fermi in una stessa posizione: non è ancora del tutto chiaro il motivo, ignorato dagli stessi protagonisti, di questa pratica diffusa sia in Emilia che in Garfagnana, ma tutti i maggerini intervistati sono comunque concordi nel definirla una regola fondamentale ed imprescindibile. Le ipotesi principali, suggerite dagli stessi maggerini con particolare riferimento a Lorenzo Fioroni⁸, sono sostanzialmente due: la prima farebbe risalire questa prassi alle antiche danze pagane delle feste di maggio in cui il ballo era componente onnipresente, mentre la seconda interpretazione porrebbe il movimento incessante dei maggerini in relazione con la volontà di mostrare lo scorrere incessante del tempo della narrazione. Come ultimo tra gli innumerevoli esempi disponibili si può considerare lo spazio geografico in cui i racconti dei Maggi sono ambientati e la sua realizzazione scenica: quasi tutte le storie raccontano di terre e nazioni distanti tra loro, spesso in guerra l’una contro l’altra, e rappresentarle in uno spazio delimitato come la radura di un bosco significa sostanzialmente affidarsi alla mente e all’immaginazione di chi osserva gli avvenimenti. Non deve apparire tanto strano, dunque, che in pochi passi si possa raggiungere la Turchia dopo essere partiti dalla Grecia o che degli eroi arrivino davanti alle schiere dei nemici in pochi secondi dopo aver

⁸ Lorenzo Fioroni, maggerino della Società del Maggio Costabonese, intervistato il 30-08-2008 a Costabona (RE).



percorso un lungo tragitto: in questo modo dettato da esigenze di cultura materiale, cioè la ristrettezza dello spazio scenico⁹, i maggerini portano lo spettatore presente ad attivare quel senso dell'inventiva e dell'immaginario, che si può intendere come la capacità di completare visivamente quello che la rappresentazione del maggio è in grado soltanto di accennare, punto fondamentale per ogni spettacolo in quanto "se al Maggio viene a mancare l'immaginazione del pubblico, allora diventa uno sterile esercizio di canto e nulla più" (Borghi 2001: 36). Il pubblico, o per meglio dire lo spettatore, diventa dunque parte attiva nella costituzione di ogni rappresentazione dei Maggi attraverso la definizione e la comprensione degli spazi fisici e delle coordinate temporali che, oltre a non seguire un percorso lineare e realistico, tendono ad essere stilizzati e ridotti ad un puro e semplice simbolo¹⁰.

La struttura performativa di un Maggio segue dei canoni ben precisi consolidati dalla tradizione che si mantengono inalterati nel corso degli anni. La rappresentazione inizia con una piccola processione compiuta da tutti i maggerini che prenderanno parte all'evento, in fila per due: preceduti dai musicisti, i cantori eseguono due o tre giri intorno al perimetro dello spazio scenico presentandosi così al pubblico¹¹. Dopo questa breve sequenza, ogni personaggio si posiziona nel suo luogo di appartenenza: disposte lungo il bordo dello spazio, si trovano solitamente delle vere e proprie *mansions*, piccoli padiglioni in legno o metallo e ricoperti di stoffa che stanno a simboleggiare, attraverso un semplice cartello, le città o le nazioni di cui i personaggi fanno parte. A questo punto il capomaggio, oppure il regista o un organizzatore dell'evento, presenta ad uno ad uno gli attori e il personaggio interpretato: ogni maggerino, sentito il proprio nome, compie un passo in avanti e sguaina la spada in segno di saluto nei confronti del pubblico o, nel caso delle donne, si inchina semplicemente.

Un maggerino difficilmente lascia la propria *mansion* prima di un suo coinvolgimento nella storia: quando si avvicina il momento della sua entrata lui, insieme al gruppo di cui fa parte, quindi i suoi

⁹ Gli spettacoli dei Maggi si svolgono spesso in piccole radure nei boschi, in piazze o cortili adibiti per l'occasione. Lo spazio allestito presenta una forma circolare costante adatta allo sviluppo scenico della narrazione: mentre gli spettatori si situano lungo il perimetro del cerchio, i maggerini restano all'interno per tutta la durata del Maggio.

¹⁰ Ad esempio per rappresentare un fiume o il mare è sufficiente stendere al suolo un telo azzurro che lo spettatore identifica immediatamente come il luogo di riferimento, oppure per realizzare la prigione, ambiente molto frequente nelle storie dei Maggi, è abitudine disporre dei semplici paletti di legno o delle frasche in modo che si crei anche solo l'idea della prigione.

¹¹ In passato quest'entrata in scena prevedeva l'utilizzo di cavalli sui quali ogni maggerino si mostrava agli spettatori.



compatrioti, esce dalla tenda che reca impresso il nome della nazione o della città di riferimento, ed inizia il canto. Al termine dell'esecuzione, a meno che il personaggio non intraprenda un viaggio che comporti uno spostamento fisico all'interno dello spazio circolare, il maggerino ritorna nella propria sede in attesa che giunga nuovamente il suo turno d'esecuzione. Questo accade perché, come si può facilmente intuire, tutte le azioni principali, i duetti, le battaglie e la declamazione di sonetti e quartine avvengono al centro dello spazio deputato alla rappresentazione dei Maggi: soltanto i personaggi coinvolti occupano la parte centrale mentre gli altri fanno posto andandosi a sedere ai margini dell'azione per consentire al pubblico una migliore visione possibile di quel che accade in scena.

Poiché le storie dei Maggi vengono interamente cantate dai maggerini come se si trattassero realmente di opere melodrammatiche, la bravura degli attori viene commisurata con le qualità vocali e la capacità interpretativa dei soggetti: in genere, al termine di un sonetto particolarmente impegnativo o di un duetto emotivamente importante, i maggerini vengono ricompensati dal pubblico presente con applausi, nonché urla di approvazione e di elogio. Non va infatti trascurato un elemento fondamentale e caratterizzante le performance che riguarda per l'appunto la partecipazione attiva degli spettatori, non solo dal punto di vista precedentemente messo in luce della capacità immaginativa che il pubblico deve sempre manifestare, quanto nella prassi, certamente più in uso nei tempi passati, di parteggiare apertamente per un personaggio rispetto ad un altro, tifando ed esultando dopo ogni sua vittoria. È un punto da non tralasciare: se negli anni addietro esisteva infatti la figura del "passionista", cioè colui che assisteva ad una rappresentazione del maggio immedesimandosi totalmente nei personaggi specialmente da un punto di vista emozionale, oggi è possibile riscontrare un notevole abbassamento di questa carica emotiva nel pubblico proprio a causa della presenza di spettatori giovani¹² e poco conoscitori del Maggio; tuttavia l'inserimento spontaneo di questa nuova tipologia di pubblico può senza dubbio rappresentare un aspetto positivo per la salvaguardia di questa forma teatrale popolare, costantemente minacciata dal progredire incessante delle nuove forme spettacolari moderne.

¹² "Il pubblico del Maggio è profondamente cambiato, almeno a Costabona, in questi ultimi anni. Ho notato che, mentre qualche tempo fa, sugli "spalti" della nostra Carbonaia si sedevano moltissimi anziani, profondi conoscitori del Maggio, ora anche l'età media si è notevolmente abbassata" (Intervista a Daniele Monti tratta da "Il Cantastorie", numero 60, 2001, pag. 37).



Due figure fondamentali che, nonostante la loro apparente estraneità dal contesto spettacolare, risultano essere due punti imprescindibili per ogni rappresentazione e sulle quali occorre soffermarsi un attimo sono il suggeritore ed il cantiniere.

Il suggeritore¹³ è solitamente un membro della compagnia che, per tutta la durata dello spettacolo, ha il delicato compito di suggerire, come il suo stesso nome fa intuire, le quartine ai maggerini presenti in scena¹⁴. Per farlo, il suggeritore si aggira indisturbato all'interno dello spazio scenico, in abiti borghesi e con il copione in mano, avvicinandosi di volta in volta al maggerino interessato: una presenza quasi ingombrante si potrebbe dire, esteticamente fuori luogo, che però costituisce un punto saldo imprescindibile a cui il pubblico storico del maggio è ormai abituato. Il suggeritore non rappresenta dunque un impedimento del maggio ma un elemento di valore che appartiene all'insieme spettacolare.

Il cantiniere, invece, ha l'importante compito di portare da bere ai maggerini in scena: fattore da non sottovalutare, in quanto il cantare per delle ore, spesso sotto un sole cocente, comporta ovviamente la necessità di bere continuamente. A questo proposito esiste il cantiniere: anch'egli membro della compagnia, agisce indisturbato come il suggeritore all'interno dello spazio adibito allo spettacolo per dissetare i maggerini che, con un semplice cenno, lo chiamano per un goccio di vino o di acqua. Il tutto, naturalmente, sotto lo sguardo degli spettatori.

Esaminiamo ora, brevemente, i diversi elementi costitutivi e drammaturgici del Maggio drammatico: ognuno dei seguenti fattori concorre in ugual misura e valore alla costruzione di una rappresentazione dei maggerini.

Gli autori dei Maggi, specie quelli dei secoli passati, sono in genere circondati da un fitto alone di mistero poiché molte delle opere pervenute a noi sono prive dei nomi degli artefici e, in molti casi, delle stesse datazioni: ciò è dovuto al fatto che la maggior parte dei testi sono stati scritti su vecchi manoscritti o quaderni da scuola elementare, supporti temporalmente instabili che, se non conservati con cura, possono logorarsi e andare perduti. Tuttavia vale la pena soffermarsi sulle parole di Venturelli che proprio a proposito afferma: "Non è importante *da chi*" o *per chi*" un testo venga prodotto, importante è lo spirito con il quale viene concepito e si attua, ancora più

¹³ Si può chiamare anche "campioniere", "campionista" o semplicemente "campione".

¹⁴ Naturalmente la bravura di un suggeritore sta nel non farsi sentire dal pubblico presente mentre è intento a bisbigliare la quartina al maggerino.



importante è che il popolo vi si riconosca e lo faccia suo” (Venturelli 1978: 126). Quindi, più che il nome dell’autore, ciò che conta è l’identificazione tra il Maggio e la comunità d’appartenenza, un rapporto necessario perché la manifestazione possa avere luogo. Possono esserci dei dubbi per quanto riguarda il tasso d’istruzione dei vari autori perché se è vero che sono frequenti gli errori ortografici rinvenuti nei manoscritti d’epoca, è anche vero che i testi raccontano storie conosciute attraverso la letteratura scolastica, i miti universali di tradizione greca e romana e le leggende, un ampio repertorio difficilmente noto per persone che, magari, potevano aver letto un solo libro nella loro vita.

A seconda degli argomenti trattati, i Maggi possono essere suddivisi in quattro categorie tematiche: eroici, storici, spirituali e misti. I primi riguardano storie di ordine cavalleresco, di argomento classico e pagano, oppure vicende desunte da tragedie letterarie, melodrammi o romanzi. I secondi, invece, comprendono avvenimenti storici e personaggi realmente esistiti (es. Conte Ugolino, Liberazione di Vienna, Luigi XVI, Distruzione di Cartagine, etc.). I Maggi di carattere spirituale prendono spunto dai testi sacri (Adamo ed Eva, Giudizio Universale, etc.) mentre dei Maggi cosiddetti “misti” fanno parte tutti quei testi che contengono elementi appartenenti sia alla sfera del sacro che del profano. Risulta chiaro, pertanto, come sia presente quasi sempre una matrice letteraria preesistente: sebbene esistano alcuni Maggi rappresentanti storie interamente inventate, la maggior parte dei testi appartengono alla letteratura tradizionale e universalmente conosciuta. In quanto portatore di valori espliciti religiosi, così familiari con lo spirito di devozione comune delle zone di produzione dei Maggi, il ciclo carolingio è certamente tra i più rappresentati:

“Il mondo cavalleresco non è un mondo immaginario e fantastico per il nostro popolo, ma è il mondo vero e reale in cui egli vive ancora, perché rappresenta l’età meravigliosa della fede ardente, dell’unica chiesa e dell’unico impero, delle lotte tra cristiani e saraceni, fra croce e mezzaluna, quel mondo che veramente appaga i suoi sentimenti, e attua i suoi ideali” (Fontana 1964: 69).

La metrica utilizzata nelle composizioni può presentarsi sotto diversi aspetti a seconda della zona territoriale in cui il Maggio è stato prodotto: la forma più comune è la quartina in ottonari a rime



incrociate (*abba*), mentre le ariette sono formate da un'ottava risultante l'unione di due coppie di quartine in endecasillabi con lo schema *abab/abcc*, oppure da una sestina, sempre in endecasillabi, a schema *ababcc* o *abbabb*.

Esempio di quartina in ottonati a rime incrociate:

Ventura Riveder quei cari lidi,
fin le piante, i sassi e l'onde,
è un desio che mi nasconde
di Selen gli amor più fidi

Esempio di arietta in ottava:

Patroclo Credevi di aver vinto il Dio dell'armi
e invece hai dato a me la morte acerba.
Achille verrà presto a vendicarmi
piegando l'arroganza tua superba.
Ed ora scoprirai se vuoi guardarmi
la sorte di dolor che il ciel ti serba,
perché se il viso mio piano scolora,
lo stesso farà il tuo tra qualche ora.

Esempio di arietta in sestina:

Spartaco Comprendo, o cara, e a te chiedo perdono
d'aver per un momento dubitato
del ben che insieme abbiamo ricercato,
offrendo al ciel la vita per tal dono.
Per chi verrà, scriviamo nostra storia:
ad ogni uomo oppresso sia memoria!



Lo spazio scenico in cui i Maggi prendono vita è generalmente di forma circolare: mentre i maggerini cantano le proprie quartine all'interno del perimetro, il pubblico assiste all'evento circondando l'intera area. Questi spazi possono essere ricavati da una radura in mezzo a un bosco, dal cortile di un podere, dalla piazza di un paese o dalla semplice porzione di un campo: "L'importante è che il pubblico circonda lo spazio della scena e non vi si addossi tanto da sacrificare i movimenti degli attori che, soprattutto durante le giostre e le battaglie, hanno bisogno di spazi piuttosto ampi. Quando sia possibile si cerca che il prato, o la radura, siano un po' abbassati rispetto al terreno circostante, in modo da formare una sorta di 'anfiteatro naturale'¹⁵" (Venturelli 1992: 64). Dopo la processione d'apertura dei maggerini, la cosiddetta "tonda", lungo il perimetro dello spazio adibito alla rappresentazione, gli attori si dispongono nelle proprie mansioni d'appartenenza: queste strutture sono fondamentali per l'identificazione dei luoghi narrativi e per lo svolgimento drammaturgico del racconto. Attraverso le mansioni e la concezione dello spazio scenico, si palesa la totale irrealtà ed il senso di stilizzazione prodotto dai Maggi, in quanto può accadere che, ad esempio, la piana di Troia abbia le stesse dimensioni del Mar Egeo o che sia possibile raggiungere l'Egitto in pochi secondi dopo essere partiti dalla Siria.

L'insieme degli elementi scenografici subisce delle consistenti variazioni a seconda del territorio di appartenenza del Maggio: se, ad esempio, le compagnie della parte emiliana sono più attente ai dettagli visivi e alla ricchezza quantitativa del materiale scenico, quelle toscane tendono a valorizzare maggiormente l'aspetto interpretativo dei maggerini, semplificando e riducendo tutto il resto¹⁶. Gli attori interpreti del Maggio, "maggerini" in Emilia e "maggianti" in Toscana, sono solitamente abitanti dello stesso comune, o spesso della stessa frazione, in cui il Maggio viene prodotto: si tratta, dunque, di persone appartenenti ad una medesima comunità e ben conosciuti anche fuori dalla scena¹⁷. Ogni compagnia viene generalmente diretta da un capomaggio, figura

¹⁵ Il più noto di questi anfiteatri naturali è senza dubbio la "Carbonaia" di Costabona, sede storica, per l'appunto, delle rappresentazioni della Società del Maggio Costabonese.

¹⁶ In Garfagnana, ad esempio, non vengono utilizzate le mansioni come in Emilia ma dei semplici tavoli posti frontalmente che svolgono la medesima funzione.

¹⁷ In passato accadeva di frequente che la reputazione di una persona dipendesse fortemente dalla sua interpretazione nel corso di un Maggio. "Dopo l'esecuzione c'erano poi i commenti, nascevano l'emulazione e la fama di alcuni dei protagonisti che restavano sulla scena per diverse stagioni e che erano poi ricordati per anni... Una traduzione in rustico, ma anche una riduzione all'essenziale di ciò che avviene nel mondo del cinema e dello spettacolo, senza gli interessi che qui sono preponderanti e, spesso, predominanti e deformanti" (Spaggiari 1983).

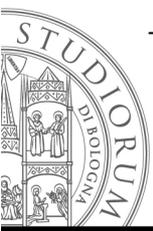


imprescindibile che può assolvere svariati compiti, dalla stesura del testo finale alla regia dello spettacolo, da suggeritore per i maggerini nel corso della rappresentazione ad organizzatore generale degli eventi riguardanti i Maggi.

Tra le compagnie emiliane e quelle toscane non esistono grandi differenze per quanto concerne l'organizzazione di un Maggio: inizialmente si discute la scelta di un testo, lo si modifica in base alle necessità dettate dal gruppo e si cominciano le prove in vista della rappresentazione finale. Tuttavia alcune diversità tra i territori sussistono circa la spartizione dei ruoli e la relazione fisica tra l'attore ed il personaggio: mentre in Emilia si tenta di assegnare parti il più possibili coerenti con la fisicità e l'età dei maggerini, in Toscana la scelta si basa più sulla bellezza del canto e sulla sua efficacia, indipendente dall'aspetto esteriore dell'attore¹⁸. In ogni caso, quale che sia il ruolo assegnato, ciò che conta maggiormente nella performance individuale e collettiva dei protagonisti è il rapporto imprescindibile che si forma con il pubblico: non bisogna infatti dimenticare che, qualunque sia lo scenario di riferimento (storico, religioso, etc.), i racconti dei Maggi portano sempre un messaggio di moralità ed etica rivolto direttamente agli spettatori accorsi all'evento che quindi possono godere in toto degli insegnamenti prodotti dai personaggi dei Maggi. Nonostante i maggerini non abbiano mai un contatto fisico con il pubblico, esistono due figure secondarie che trovano la loro realizzazione proprio dal rapporto stretto che si viene ad instaurare tra loro ed il pubblico: il Paggio ed il Buffone. Il primo, detto anche "Angelo" o "Donzello", è solitamente un bambino: indossa una tunica bianca e porta un ramoscello o un mazzo di fiori in mano ed ha il compito di presentare il tema che verrà cantato dai maggerini, dopo essere entrato per primo ed essersi piazzato al centro dello spazio scenico.

Il Buffone, invece, si presenta come il ruolo più difficile e faticoso da interpretare vista la totale condizione di improvvisazione a cui il maggerino è sottoposto: elemento straniante della narrazione, il suo compito è quello di spezzare il pathos e il clima di tensione raggiunto dal racconto, oppure di intervenire durante possibili imprevisti nel corso dello spettacolo, con intermezzi comici

¹⁸ "Allora si proveranno le voci, la loro bellezza e la loro potenza: le parti verranno assegnate quasi esclusivamente in base all'abilità del canto. Nessuno si preoccupa dell'aspetto fisico o dell'età dei cantori in relazione al ruolo che dovranno sostenere. E così si arriva ad esempio ad avere, nell'*Edipo re* della compagnia di Gorfigliano, una Giocasta poco più che ventenne e un Edipo che ha superato i sessanta" (Venturelli 1992: 62).



per gli spettatori¹⁹. Se il ruolo del Paggio ha subito negli anni diverse modifiche, dovute soprattutto alla difficoltà di trovare bambini e adolescenti disposti a cantare il Maggio (una lacuna che, fortunatamente, sembra andare risolvendosi lentamente), la figura del Buffone è quasi totalmente scomparsa dai Maggi, a causa della mancanza di attori abili nell'intrattenere gli spettatori con l'improvvisazione e la comicità.

Il compito registico di ogni messa in scena dei Maggi è affidato, come già detto, alla figura del capomaggio che, durante le prove con la compagnia, si assicura che lo sviluppo scenico della vicenda narrata mantenga i canoni stilistici tradizionali. Ciò nonostante sarebbe del tutto errato pensare ad una prassi registica rigida e unica in quanto è l'intero gruppo di maggerini a contribuire attivamente e collettivamente alla regia, aiutando con consigli e suggerimenti il capomaggio che, dunque, riveste piuttosto la carica di coordinatore che quella di regista demiurgo:

“La tradizione vuole che anche la messa in scena sia opera collettiva e *popolare*. Nessuna compagnia infatti accetterebbe le stravaganze di un 'regista' che volesse concepire le scene in maniera non tradizionale, o di un 'costumista' che volesse cambiare il colore dei costumi, o magari di un 'musicista' che imponesse arie e melodie nuove: non sarebbe più Maggio” (Venturelli 1992: 87).

Tra gli elementi elencati nella citazione precedente, importanza assoluta ricoprono i costumi utilizzati dai maggerini. Il primo dato da registrare riguarda il fatto che gli abiti utilizzati nella zona emiliana si differenziano notevolmente da quelli appartenenti alla parte toscana, mentre non sussistono rilevanti diversità tra i costumi usati dalle compagnie di uno stesso territorio: inoltre, fatto ancora più importante, gli stessi maggerini o maggianti indossano gli stessi costumi indipendente dal personaggio da interpretare. Ulisse può così apparire perfettamente identico ad Achille, mentre Persiani e Siriani presentarsi al pubblico con le stesse vesti: questo accade perché le

¹⁹ “La sua funzione principale era un tempo quella di intervenire nei momenti di crisi dello spettacolo. Si rompeva, ad esempio, una corda al violino e allora, invece di bloccare lo spettacolo per il tempo necessario alla riparazione, interveniva il Buffone che distraeva il pubblico improvvisando battute comiche e facendo piccoli dispetti agli spettatori, soprattutto alle donne. Altre volte invece commentava con motti spiritosi (è l'unico personaggio a cui è permesso di non cantare) le scene più tragiche, oppure inveiva contro i malvagi e faceva loro i versacci, ma sempre guardandosi bene di non essere udito e di non essere visto dal personaggio preso di mira” (Venturelli 1992: 74).



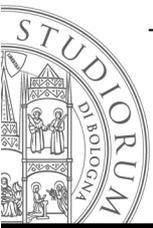
compagnie, fedeli ad una tradizione consolidata tramandata di generazione in generazione come più volte sottolineato dagli stessi protagonisti, vogliono allontanarsi da ogni tipo di accurata ricostruzione storica per stimolare lo spettatore ad un utilizzo costante dell'immaginazione.

In Emilia gli uomini indossano costumi di velluto nero con dei disegni colorati ricamati e dei decori che richiamano simboli e stemmi di tipo nobiliare; le donne indossano solitamente un semplice abito monocolore (rosso o azzurro), privo di eccessivi ornamenti. L'utilizzo del trucco è pressoché assente, i maggerini tendono a mostrarsi agli spettatori così come sono nella realtà anche nel caso in cui l'età dell'attore non coincida con quella del personaggio: in questo caso nulla viene fatto per modificare l'aspetto dell'attore perché, come ripetuto più volte, i Maggi non ricercano la verosimiglianza storica né, tantomeno, quella formale.

Le parti del costume maschile sono: l'elmo o la corona regale, la blusa con la cosiddetta *mantellina*, i pantaloni e gli stivaletti. Gli elmi, che a volte possono essere autentici elmi ottocenteschi, hanno un rivestimento in cuoio nero, una visiera metallica e numerose decorazioni colorate composte da nastri spioventi o pennacchi con lunghe piume. Naturalmente non esistono differenze tra gli elmi dei personaggi definiti "buoni" e quelli dei "malvagi". La blusa, o giacca, è di velluto nero con ricami dettagliati e geometrici a colori vivaci; sul retro i maggerini portano la mantellina, un rettangolo di stoffa decorata con disegni e motivi geometrici differenti da quelli presenti sulla blusa. I pantaloni, anch'essi di velluto nero e ricchi di ornamenti ricamati, possono essere portati dentro o fuori gli stivali.

Le compagnie toscane, invece, che prediligono un tipo di rappresentazione teso maggiormente alla semplicità e alla stilizzazione formale, presentano costumi differenti per forma, colori e materiali rispetto alla tradizione emiliana: "In Garfagnana in particolare, l'abbigliamento è ancora più semplice e casuale. Una specie di leggero camice a diverse tinte con decorazioni spesso improvvisate, mantello corto, calzoncini scuri con ricami laterali e un elmo meno imponente, con un pennacchio di nastri o di strisce colorate ricavate magari da sacchetti di nylon" (Artioli 1983: 21).

Gli uomini indossano un copricapo (elmo di latta o plastica ricco di decorazioni per i guerrieri e corona di latta o cartone per i sovrani) mentre il costume è costituito da un manto, un corpetto, i pantaloni e, talvolta, un gonnellino: il manto ed il corpetto sono a tinta unita e ricchi di decorazioni, il primo può arrivare fino ai piedi o all'altezza del bacino mentre il secondo è aderente al corpo e



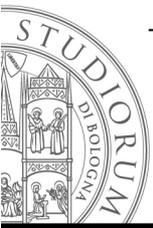
può essere a volte sostituito da una corazza di latta; i pantaloni e il gonnellino, ornati anch'essi con disegni geometrici, possono essere neri o dello stesso colore del manto. Le donne, in Toscana, indossano costumi molto più semplici e privi di decorazioni, realizzati in stoffa a tinta unita, in genere lunghi e con un'ampia gonna; le donne guerriere sono invece vestite come gli uomini, senza alcuna distinzione.

Ma se il Maggio drammatico è, prima di tutto, una storia raccontata attraverso il canto, è indubbio che la presenza fisica di musicisti all'interno dello spazio scenico sia fattore imprescindibile per ogni rappresentazione: ogni compagnia dispone dei propri suonatori che, dopo essere entrati insieme ai maggerini nel corso della processione d'apertura, si dispongono in un angolo apposito lungo il perimetro dello spazio scenico²⁰.

Gli strumenti maggiormente utilizzati sono il violino, la fisarmonica e la chitarra: compito principale dei musicisti non è quello di creare un sottofondo adatto alla situazione creata in scena, quanto di aiutare il maggerino nell'intonazione della propria quartina suggerendo la nota di partenza. Al termine delle parti più significative, in particolar modo delle ottave e dei pezzi corali, i musicisti intervengono indicando al pubblico il cambio dello scenario e l'ingresso di nuovi personaggi: appare chiaro, pertanto, come le melodie risultino sempre le stesse per ogni compagnia e come quindi non sussista l'esigenza per i suonatori di seguire una partitura o uno spartito durante lo spettacolo. Le musiche più utilizzate ricalcano, in qualche modo, quelle della tradizione popolare appenninica (polka, mazurka, valzer): la sola differenza riscontrata tra i Maggi emiliani e quelli toscani riguarda il fatto che, mentre in Emilia i musicisti non suonano durante il canto dei maggerini, in Toscana può accadere che anche solo un violino non smetta di suonare per tutta la durata della rappresentazione, aggiungendo alla principale funzione sopra indicata quella di accompagnamento costante per lo sviluppo della vicenda.

Come più volte ripetuto, la caratteristica formale principale del Maggio drammatico si basa su una concezione totalmente antinaturalistica della messa in scena: gli elementi fisici impiegati nel corso

²⁰ "Per il pubblico dei "passionisti" il Maggio è innanzitutto teatro e soprattutto teatro in musica. L'azione, si è detto, è interamente cantata e punteggiata da interventi strumentali. La rappresentazione implica dunque la disponibilità di musiche su cui eseguire il testo, interpreti dotati dal punto di vista vocale (...) e infine la partecipazione di alcuni suonatori (che, come spesso avviene nel mondo popolare, hanno rispetto agli attori una maggiore qualificazione personale" (Magrini 1992: 20).



della rappresentazione vengono considerati nel loro significato simbolico e a ciò che essi rimandano, gli oggetti suggeriscono ciò che lo spettatore deve completare con la propria immaginazione che, ancora una volta, si dimostra essere componente fondamentale per le storie dei Maggi.

“E questo spiega anche il perché dell’esiguo e primordiale scenario che segna l’esecuzione del Maggio (anche qui assai dissimile dai magniloquenti scenari che ravvivano le imprese *cavalleresche* degli ultracittadini Pupi siciliani) dove una semplice fronda dà subito l’immagine unisona del bosco ed una striscia di tela azzurra stesa per terra fa rivivere nei pastori il ricordo del profilo lontano del mare, scorto ogni anno durante la lunga *transumanza* invernale delle greggi in Maremma. Una semplice coperta da letto (di quelle tessute in vari colori e ricamate dalle donne in casa) issata su rustici pali, richiama immediatamente la visione delle nobili corti, che dimoravano in quegli opulenti castelli, i cui possenti ruderi punteggiano ancora i promontori nel nostro Appennino” (Bertani 1982: 129 - 130).

Oltre agli elementi spaziali ridotti all’essenzialità, un discorso analogo ed importante vale anche per i frequenti duelli e battaglie di cui i Maggi sono costellati e che presentano differenze sostanziali tra i territori emiliani e quelli toscani. In Emilia le spade, realizzate in metallo, sono di dimensioni reali e vengono portate alla cintura dai maggerini mentre gli scudi, decorati esternamente con disegni e colorati motivi geometrici simili a quelli presenti sui costumi, hanno due impugnature nella parte interna, le cosiddette “manette” per facilitare la presa da parte degli attori. I combattimenti emiliani si svolgono in modo semplice e schematico: i nemici, posti frontalmente, prendono una breve rincorsa e, con un piccolo balzo, fanno cozzare i propri scudi l’uno contro l’altro. Si crea così una sorta di danza fatta di suoni metallici e salti, in cui ogni colpo di scudo rimanda ad un fendente inferto con la spada: dopo una serie di tre o quattro colpi, intervallati dai canti dei maggerini, uno dei due contendenti cade a terra ferito a morte sancendo così la propria fine. In Toscana le armi sono costruite in legno e di dimensioni palesemente più ridotte rispetto al reale a cui corrispondono quelle emiliane; molto più complesso, invece, risulta lo schema dei duelli e dei combattimenti: i nemici, sempre posti frontalmente, utilizzano sia lo scudo che la spada, producendo una sequenza



coreografica ed efficace dal punto di vista ritmico. Per prima cosa i due avversari colpiscono contemporaneamente con la propria spada lo scudo dell'altro, poi danno due colpi di spada contro la spada avversaria all'altezza della cintura, nuovamente spada contro scudo, altri tre colpi di spada contro spada all'altezza del volto, ancora spada contro scudo, tre nuovi colpi di spada identici ai precedenti, spada contro scudo e infine due colpi di spada contro spada all'altezza della cintura. Il tutto avviene in pochissimi secondi: le combinazioni gestuali elencate producono un combattimento musicale certamente più complesso dal punto di vista tecnico rispetto a quello emiliano ma ugualmente tesi a far scaturire nel pubblico l'idea di quello che gli stessi gesti intendono rappresentare.

Questa, in sintesi, la natura del Maggio drammatico: storie raccontate da un popolo per portare messaggi universali di speranza, fede e moralità attraverso le parole e le gesta di personaggi storici realmente esistiti o appartenenti alla letteratura conosciuta. Lo spettacolo, dunque, diviene espressione autentica di una comunità che non solo trova la propria identità presente e storica in esso ma che gode dei benefici prodotti dalle rappresentazioni riproposte annualmente permettendo così la propria salvaguardia, conservazione e rafforzamento: i messaggi delle storie dei Maggi, pertanto, non devono essere intesi come indirizzati esclusivamente al pubblico presente, ma appartengono prima di tutto alla comunità stessa che, proprio grazie alla portata significativa e al valore delle parole declamate, mantiene salda l'identità ed il forte legame del gruppo²¹. Risulta infine chiaro perché ancora oggi, a distanza di oltre cinquant'anni dalla sua fondazione, la Società del Maggio Costabonese, ma come essa tutte le altre compagnie esistenti in Emilia e in Toscana, persista nel mettere in scena i Maggi nonostante un pubblico profondamente mutato nel tempo²²: la realtà è che il Maggio è la comunità e la comunità vive attraverso il Maggio, attraverso un rapporto di profonda simbiosi in cui la tutela e la sopravvivenza dell'uno diviene fattore fondamentale per il futuro di entrambe.

²¹ "È così che il maggio si manifesta allora non come omaggio alla tradizione, ma come strumento attraverso il quale il gruppo si rappresenta e rivive in forma mediata e simbolica, entro un regime di finzione teatrale, la conquista del proprio intimo legame. Ed è in questa chiave di lettura che assume un senso preciso il monito lanciato dal maggerino al cittadino in cerca di curiosità folcloristiche: 'Noi non facciamo il Maggio perché lo facevano i nostri padri, lo facciamo perché lo abbiamo dentro'" (Magrini 1992: 35).

²² La scomparsa della figura del "passionista" non deve essere concepita come un dato totalmente negativo: in realtà il pubblico del Maggio è cambiato in quanto l'età media degli spettatori si è abbassata grazie all'inserimento spontaneo di giovani spettatori poco conoscitori del Maggio che, spesso per sola curiosità, assistono alle rappresentazioni.



Bibliografia

ARTIOLI, LAURA

1983 *Il Maggio come genere drammatico popolare*, in Giorgio Vezzani, a cura di, *La tradizione del Maggio*, Mostra documentaria, Sezione di Conservazione e Storia Locale Biblioteca Municipale "Panizzi", Reggio Emilia.

BERTANI, RICCARDO

1982 *L'inconfondibile anima montanara dei "Maggi" della montagna reggiana*, in «Le Apuane», n. 3, Domus, Milano.

D'AMICO, SILVIO

1982 *Storia del teatro drammatico*, Bulzoni Editore, Roma.

FONTANA, SESTO

1964 *Il Maggio*, Leo S. Olschki Editore, Firenze.

LO NIGRO, SEBASTIANO

1976 *Genesi e funzioni dei "Maggi" drammatici in Toscana*, in *La drammaticità popolare nella Valle Padana. Atti del IV Convegno di studi sul folklore padano*, ENAL – Università del Tempo Libero, Modena.

MAGRINI, TULLIA

1992 *Il maggio drammatico. Una tradizione di teatro in musica*, Edizioni Analisi, Bologna.

SPAGGIARI, ALCIDE

1983 *Presentazione*, in *Vengo l'avviso a dare: appunti per una bibliografia della drammatica popolare. Indagine sull'attività dei complessi del Maggio dell'Appennino reggiano e modenese: 1955 – 1982*, in «Bollettino storico reggiano», n. 56, Futurgraf, Reggio Emilia.

S.A.

2001 *Giovani autori del Maggio*, in «Il Cantastorie», n. 60, luglio – dicembre.

TOSCHI, PAOLO

1955 *Le origini del teatro italiano*, Boringhieri, Torino.

VENTURELLI, GASTONE

1978 *Il Maggio epico fra tradizione e invenzione*, in «Teatro popolare e cultura moderna», Vallecchi, Firenze.

1992 *Le aree del Maggio*, in Tullia Magrini, *Il maggio drammatico. Una tradizione di teatro in musica*, Edizioni Analisi, Bologna.



Abstract – ITA

In alcune zone dell'Appennino reggiano e della Garfagnana è ancora presente una particolare forma di rappresentazione teatrale popolare, capace di coinvolgere le intere comunità locali: il Maggio drammatico. L'analisi di questa antica manifestazione, dalle origini ancora incerte, può fornire interessanti spunti di natura antropologica dettati soprattutto dal legame imprescindibile presente con la zona di riferimento in cui il Maggio viene prodotto: attraverso il canto singolo e corale con cui i maggerini raccontano storie mitologiche o appartenenti alla letteratura universale, il senso d'appartenenza alle proprie comunità da parte degli abitanti protagonisti si rafforza notevolmente e la salvaguardia stessa di quest'importante arte scenica, nonché la sua riproposizione annuale, contribuisce a mantenere salda la stessa identità comune.

Questo articolo nasce da uno studio condotto sul campo nell'estate del 2008 e poi sviluppato nella tesi di laurea *Antropologia del Maggio drammatico nell'Appennino reggiano e in Garfagnana* di Davide Villani.

Abstract – EN

In certain areas of the reggiano Appenines and in the Garfagnana region, a particular type of popular theatrical performance is still alive which involves entire local communities: the Dramatic May. The analysis of this ancient show, which still today, has uncertain origins, provides interesting cues of anthropological nature mainly given by the inseparable connection within the area where "May" is performed; with solo and choir singing through which the "maggerini" tell stories of either mythological or universal literature, the feeling of belonging to their own community, felt by the involved inhabitants, becomes stronger and the safeguarding itself of this important scenic art, as well as its annual performance, contributes to maintain firm its own common identity.

This article was born from a study held in this location during the summer of 2008 and then developed within the thesis *Anthropology of the "Dramatic May" in the reggiano's Appenines and in Garfagnana region* by Davide Villani.

DAVIDE VILLANI

Nato a Parma nel 1986, dopo la maturità classica ha conseguito nel 2008 la Laurea triennale in DAMS-Teatro con una tesi di Antropologia dello spettacolo dal titolo *Antropologia del Maggio drammatico nell'Appennino reggiano e in Garfagnana* e, sempre in quell'anno, è co-autore del libro *La Settimana Santa di Castelsardo* (CLUEB, 2008). Nel 2011 ottiene la Laurea Magistrale in Discipline dello spettacolo dal vivo con la tesi *La regia lirica di Robert Carsen*. Regista teatrale, drammaturgo e premiato autore di favole per bambini, nel 2012 è tra i fondatori dell'Associazione culturale "Le Rane – Balzi tra le arti sceniche", con sede a Castelnovo di Sotto (RE), nella quale lavora come operatore teatrale.



ARTICOLO

Bunraku e Android-Human Theater.

Un confronto tra scena tradizionale e contemporanea in Giappone

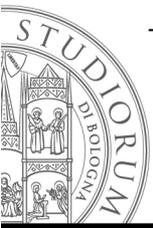
di Cinzia Toscano

Introduzione

I due argomenti trattati in questa sede potrebbero, a un primo sguardo, apparire estranei l'un l'altro: il *bunraku*, forma classica di teatro delle marionette giapponese, e il teatro degli androidi, che vede le prime sperimentazioni negli ultimissimi anni sempre in Giappone. Obiettivo dell'articolo è, tuttavia, mostrare la continuità esistente fra questi due mondi, nati e sviluppatasi in periodi storici diversi, ma che condividono pratiche e intenti: dar vita all'oggetto inanimato.

Il *bunraku* o *ningyōjōruri* nasce dall'unione di tre arti e raggiunge la sua struttura definitiva nel XVI secolo, dando origine a uno degli esempi più complessi di teatro di figura, in cui la narrazione, la musica per *shamisen* e l'animazione delle marionette si fondono per dare vita a uno spettacolo unico al mondo. Nel teatro *nō* e nel teatro *kabuki* musica e narrazione/recitazione sono sostenute dall'azione performativa dall'attore, nel *bunraku* ognuna di queste discipline gioca individualmente un ruolo basilare; condizione imprescindibile di questo teatro è, tuttavia, il perfetto equilibrio che i tre linguaggi devono raggiungere; nessuno, in scena, ricopre un ruolo predominante rispetto agli altri.

Il teatro degli androidi è una nascente forma di teatro, di cui possiamo osservare ancora pochi esempi legati in particolare all'esperienza del regista giapponese Hirata Oriza. La collaborazione tra gli attori della Seinendan Theater Company, fondata nel 1983 dal regista nipponico, e il Laboratorio di robotica dell'Università di Osaka diretto da Hiroshi Ishiguro, ricercatore dell'istituto ATR (*Advanced Telecommunications Research Institute International*) all'interno del laboratorio IRC (*Intelligent Robotics and Communication Laboratories*) ha dato vita a *Sayonara*: una *pièce* di circa venti minuti in cui l'attrice statunitense Bryerly Long divide la scena con Geminoid F, un androide dai lunghi capelli neri e il volto gentile. Nel 2011 lo spettacolo è stato per la prima volta in *tournee* in Europa toccando tre piazze: Linz nell'ambito dell'*Ars Electronica Festival*, Berlino e, infine, Palermo nella cornice del Congresso internazionale di intelligenza artificiale svoltosi in collaborazione con



l'Università locale. La messa in scena a cui mi riferisco in questo studio è proprio quella tenutasi a Palermo nel settembre del 2011.

Troviamo, da una parte, un teatro che vanta secoli di storia e che, al di là della propria data di nascita collocata nell'epoca Genroku (1688-1704), affonda le proprie radici nell'attività di marionettisti nomadi attivi in Giappone già nel quindicesimo secolo chiamati *ebisu-kaki*¹. Dall'altra parte vediamo le sperimentazioni di Hirata Oriza, non più con marionette composte di legno, ma con robot androidi che riproducono movimenti, espressioni e attività prettamente umane. Di certo l'esistenza di robot umanoidi antropomorfi in grado di sostituire l'uomo nelle proprie attività non costituisce una novità; nel paese del Sol Levante questi oggetti sono entrati a pieno titolo nella vita quotidiana dei giapponesi, svolgendo dei ruoli solitamente demandati agli esseri umani: come guide nei musei, dispensatori di informazioni durante fiere e convegni internazionali e, più recentemente, per sostituire i manichini nell'allestimento di vetrine. Ancor più interessante appare l'utilizzo di questi androidi in ruoli socialmente utili: essi vengono spesso adoperati come robot da compagnia. Il dato assolutamente inedito è invece costituito dall'approdo di questi oggetti in teatro: è una vera novità sia per quanto riguarda l'ambito teatrale sia per quanto concerne le sperimentazioni robotiche.²

Il *bunraku*

Per una messa in scena di *bunraku* sono necessarie diverse personalità altamente specializzate nel proprio settore, artisti che dedicano la vita alla conoscenza e alla sperimentazione delle molteplici possibilità di espressione della propria disciplina. A riprova di ciò nel 2003 il *bunraku* è stato nominato dall'UNESCO patrimonio immateriale dell'umanità, valorizzando così non solo l'esclusività o il valore eccezionale della forma d'arte in sé, ma anche la ricchezza di conoscenze e competenze trasmesse grazie a essa da una generazione di artisti all'altra. In tal modo si vuole attribuire alle

¹ Gli *ebisu-kaki* utilizzavano piccoli fantocci di legno o di terracotta senza gambe, in uno spazio scenico costituito da una scatola rettangolare che portavano allacciata con una corda alla vita.

² Risulta utile specificare che già nel XVI secolo esistevano in Giappone automi antropomorfi chiamati *karakuri ningyō* (bambole meccaniche). Sotto questo nome troviamo diverse tipologie di bambole meccaniche a seconda del loro utilizzo: le *zashiki karakuri ningyō* ovvero piccole bambole meccaniche da salotto utilizzate per intrattenere i proprietari e gli ospiti, le *butai karakuri ningyō* (bambole da palco) mettevano in scena spettacoli nei teatri. Invece le *dashi karakuri ningyō* sono bambole meccaniche montate su carri (*dashi*) trainati da uomini per le strade della città durante il *matsuri*: feste giapponesi legate alla cultura religiosa shintoista ancora oggi praticate.



tecniche di apprendimento l'identità stessa di questa forma teatrale. Il percorso per prendere parte a una rappresentazione era molto lungo e difficile: dieci anni di formazione erano necessari a un manipolatore per essere in grado di manovrare gli arti inferiori delle marionette, altri dieci per il solo braccio sinistro e altrettanti per il braccio destro e la testa. La formazione dei suonatori di *shamisen* aveva inizio in tenera età, a sette o otto anni, e quella dei narratori a dieci. Il viaggio artistico compiuto dagli allievi del *bunraku* risultava dunque coincidere con il proprio percorso di vita. Mentre in passato il training tradizionale dei performer era esclusivamente connesso a un singolo maestro o a una discendenza familiare, oggi, a questa possibilità, si aggiungono diverse vie per la formazione di narratori, suonatori di *shamisen* e manipolatori. Una è rappresentata dalla Bunraku Kyōkai³ (Fondazione Bunraku) fondata nel 1963, essa si impegna a sostenere economicamente giovani studenti nel percorso con un maestro scelto dall'educando stesso. Alla fine del percorso e dopo aver superato gli esami finali un contratto con la Fondazione Bunraku permetterà all'allievo di cominciare il proprio tirocinio di palcoscenico. Altra possibilità è quella offerta dal Teatro Nazionale di Tokyo che dal 1972, ogni due anni, bandisce un concorso per l'accesso alla formazione: durante il primo anno gli allievi imparano a conoscere tutte e tre le discipline e nel secondo si dedicano unicamente a quella prescelta. La dedizione che ogni performer presta allo studio e alla pratica della propria arte contribuisce in maniera sensibile alla perfezione e all'equilibrio necessari allo svolgimento di una messa in scena di *bunraku*.



Toyotake Komatsudayū II, narratore.

³ Contemporaneamente alla formazione la Fondazione Bunraku si occupa della diffusione del *bunraku* a livello nazionale e internazionale. Fanno parte della Fondazione il Governo centrale, la Prefettura di Osaka, il Municipio di Osaka e la NHK (Televisione Nazionale Giapponese). Inoltre, il teatro delle marionette è l'unica forma classica di teatro giapponese a percepire, dal 1933, un finanziamento da parte della Dieta (organo legislativo nazionale).



Takezawa Yashichi X, suonatore di shamisen⁴.

Il narratore (*tayū*) era, in passato, colui che si occupava anche della stesura della drammaturgia, fino a quando Takemoto Gidayū (1651-1714), il narratore più importante nella storia del *bunraku*, diede inizio alla tradizione di demandare la scrittura del testo unicamente al drammaturgo della compagnia. Il *tayū* dà voce a tutti i personaggi in scena, a uomini, donne, bambini, anziani e giovani; seguendo il modello introdotto da Gidayū, il quale mescola il canto al racconto, il narratore non procede imitando i diversi timbri della voce, ma basa la sua performance sui diversi tipi di vocalizzazione (o stili di canto) adeguandoli alle diverse parti in cui si snoda il testo.

Nella messa in scena del *bunraku* è fondamentale l'intesa tra il cantante/narratore e il suonatore di *shamisen*, l'affiatamento tra queste due componenti deve essere perfetto, in modo da costituire un'unità inscindibile. Non a caso il complesso formato da narratore e musicista viene indicato con un solo termine, *chobo*, segnalando così la necessaria collaborazione tra i due.

La musica dello *shamisen* è la sottile linea rossa che tiene legati tutti gli elementi dello spettacolo e la platea a essi. La rappresentazione ha inizio con la prima nota scoccata dallo strumento, ed ecco che il pubblico è pronto per essere introdotto nello stato d'animo giusto. Mentre il *tayū* porta in scena il proprio copione (*daihon*) corredato di notazioni e indicazioni, il suo accompagnatore esegue a memoria ogni variazione, ogni cambio di tono rimanendo sempre una fedele guida. L'allievo impara tutto il repertorio e le possibili variazioni combinabili tra loro a memoria, ma è attraverso

⁴ www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/eastasian/bunraku/



l'imitazione del proprio maestro che impara a riconoscere i dettagli tecnici per accompagnare morbidamente o tenacemente la voce umana.

Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) fu il drammaturgo che, a un certo punto della sua carriera, decise di dedicarsi completamente alla stesura di testi per questo genere di teatro. La sua figura è assolutamente centrale, perché diede vita ai due generi che ancora oggi distinguiamo per il *bunraku*: *jidaimono* (dramma storico) e *sewamono* (drammi sociali). Con Chikamatsu Monzaemon le drammaturgie composte per il *jōruri* giungeranno a una forma codificata in cui ogni atto avrà una funzione ben definita: nel I si chiarisce l'ambiente di riferimento, nel II, III e IV avremo lo sviluppo sia della trama principale sia delle trame secondarie e nel V, solitamente ultimo atto, ogni intreccio trova il proprio epilogo.

Fino alla seconda metà del XVIII secolo l'arte di dar vita alle marionette era conosciuta in Giappone con il nome di *ningyōjōruri*, dove *ningyō* significa bambola e *jōruri* (lett. puro cristallo) identifica il determinato stile di narrazione adottato nelle performance di *bunraku*. Il termine *jōruri* fu utilizzato per denominare questo stile narrativo nel sedicesimo secolo, quando alcuni narratori iniziarono a raccontare le vicende amorose del famoso Minamoto no Yoshitsune e della bella Jōruri. Il personaggio femminile descritto nel romanzo, risalente al quindicesimo secolo, *Jōruri Jūnidan Sōshi* (*Il racconto di dodici episodi di Jōruri*) divenne talmente famoso da essere adoperato per denominare un genere teatrale. Il termine *bunraku* utilizzato oggi deriva invece dal manipolatore Uemura Bunraken (1751-1810), grazie al quale, nel XVIII secolo, il *jōruri* si risollevò da un periodo particolarmente difficile e le marionette subirono un avanzamento tecnologico. Il passaggio dal termine *jōruri*, derivato dal nome della protagonista di un romanzo, a *bunraku* è la spia di uno slittamento verso una diversa concezione del teatro delle marionette: se in passato era considerato preminente il testo, oggi piuttosto sembra essere primario il modo in cui queste marionette rappresentano la storia. Si consideri, inoltre, che a metà del XIX secolo la produzione di testi originali si interrompe e vengono messi in scena testi con i quali il pubblico ha una certa familiarità; ecco che allora diviene necessario, per mantenere viva questa tradizione teatrale, rinnovare l'elemento più spettacolare e d'impatto per lo spettatore: la manipolazione e le marionette. La figura del manipolatore assume, quindi, nuova importanza. Prima del 1705 i fantocci del *bunraku* venivano manovrati da un solo operatore nascosto agli spettatori; successivamente a questa data

troviamo in uso il *dezukai*, ossia la maniera di manipolare le marionette allo scoperto. Dal momento in cui i fantocci subirono importanti innovazioni che portarono a un sistema più complesso di movimento, si rese necessaria un'altra tecnica di manipolazione, il *sannizukai* (manovra a tre), che ritroviamo ancora oggi come una delle caratteristiche principali del *bunraku*.



I tre manipolatori. Da sinistra a destra: l'omozukai, l'ashizukai e lo hidarizukai⁵.

Il *sannizukai* si impose intorno al 1734 raggiungendo un successo e una diffusione che offuscò gli altri metodi di manipolazione. Questa triade ha un'organizzazione gerarchica che distingue in maniera netta il manipolatore principale (*omozukai*) che governa il braccio destro e la testa delle marionette dagli altri due manovratori, il secondo (*hidarizukai*) che muove il braccio sinistro e il terzo (*ashizukai*) che manovra i piedi delle marionette. L'*omozukai* muove la testa dei fantocci inserendo la mano sinistra sotto la parte posteriore dell'*obi* (cintura del tradizionale *kimono* giapponese), in modo da azionare i meccanismi, composti da fili e leve, che gli permettono di muovere occhi, sopracciglia e bocca. Con il braccio destro controlla l'arto destro della marionetta e sfrutta la posizione del braccio sinistro per governare l'intero corpo del fantoccio. Il secondo operatore manovra il braccio sinistro attraverso un'asta di legno, lunga circa trentotto centimetri (l'asta è congiunta al braccio della marionetta all'altezza del polso), in modo da essere distanziato dalla marionetta e non intralciare i movimenti degli altri due operatori. L'ultimo manovratore agisce

⁵ www.unesco.org/culture/ich/en/RL/00064



i piedi delle marionette maschili, le uniche dotate di arti inferiori in quanto le quelle femminili non hanno gambe (se non richieste specificatamente dal ruolo), perché totalmente coperte dai costumi di scena. L'*ashizukai* crea inoltre l'illusione del rumore dei passi strisciando e battendo sul pavimento i propri piedi e simula il movimento delle gambe dei personaggi femminili spostandone l'abito con le mani. Il terzo manipolatore ha l'importante compito di sincronizzare l'andamento dei movimenti degli arti inferiori con quelli del manipolatore principale e, quindi, con i movimenti di tutta la parte superiore della marionetta, in modo tale da dare naturalezza e veridicità a ogni gesto. Originariamente tutti e tre i manipolatori comparivano in scena interamente vestiti di nero con un cappuccio dello stesso colore a coprire il volto; oggi questa usanza non viene più rispettata dal manovratore principale che indossa il *kamishimo*, un abito formale spesso usato in teatro, e compare in scena a volto scoperto. La scelta dell'abbigliamento totalmente nero non è casuale bensì richiama la necessità del manipolatore di rendersi invisibile agli occhi del pubblico: i manipolatori "non hanno né corpo né viso [...] la marionetta è l'anima collettiva d'un brano d'ombra, d'un gruppo di congiurati di cui si dimentica subito l'esistenza" (Claudel 1965 : 62). Le vere protagoniste di una messa in scena di *bunraku* sono indubbiamente le marionette. Quando il pubblico partecipa a una di queste rappresentazioni, non solo si aspetta di vedere questi grandi e curatissimi oggetti, ma soprattutto esige che essi siano mossi con un certo grado di veridicità: il pubblico è disposto a fingere che i manipolatori non siano in scena pur di vedere i fantocci muoversi come esseri umani. L'invisibilità del manipolatore, poc'anzi ricordata, altro non è che una convenzione, un tacito patto con il pubblico. È pur vero che la figura del manipolatore lentamente scompare dalla vista della platea, lasciando le luci della ribalta unicamente alle marionette ma, affinché questo avvenga, oltre al patto con la platea, sono necessari anni di training che permettano all'operatore di introiettare movimenti, pose e posture che consentono alle marionette di prender vita.

L'intento dei manipolatori è senza dubbio quello di palesare le differenti psicologie che caratterizzano ogni personaggio cercando di dare corpo alle parole del testo; oltre a questo, cercano di rendere visibile la poeticità e la bellezza implicite in quelle parole. Questo secondo obiettivo viene portato a termine grazie ai *kata* (modelli espressivi codificati), che solitamente non possiedono un'attinenza univoca con il testo e non devono necessariamente essere utilizzati nella raffigurazione



del personaggio; sebbene la loro assenza causerebbe una grande perdita a livello estetico: la marionetta non avrebbe la possibilità di mostrare le pose sorprendenti che può assumere e che si spingono oltre le capacità fisiche di un corpo umano. Un esempio specifico di *kata* per i ruoli femminili è l'*ushiroburi*, il "voltarsi all'indietro" della marionetta femminile: la volontà è quella di mostrare le morbide onde del *kimono* e metterne in risalto la delicatezza. Il percorso di studio di un manipolatore ha come obiettivo quello di impadronirsi dei modelli dettati dalla tradizione e formare lentamente una memoria fisica che gli permetta, giunto allo stadio più alto della propria formazione, di oltrepassare quegli stessi modelli. L'intrusione della personalità del marionettista in questo codice prestabilito sembra quasi esclusa; in realtà le sottili differenze tra una performance e un'altra, tra un manipolatore e un altro, sono dovute alla capacità del performer di dare a quei modelli sfumature personali. Gli stessi gesti vengono ripetuti continuamente da manovratori capaci e meno capaci e le differenze anche minime, percepite dal pubblico, distinguono un eccellente operatore dagli altri. Ritroviamo anche nel *bunraku* una prerogativa condivisa con tutte le arti teatrali giapponesi: il connubio perfetto tra tradizione e talento individuale che permette a un antico capolavoro di divenire sempre nuovo. "We can forget his presence more easily than a chanter's or a samisen player's because he is hardly more than an extension of the puppet"⁶ (Keen 1974: 49). Alla luce di quanto detto prima, questa affermazione riportata da Keen in *Bunraku: The Art of Japanese Puppet Theatre* può essere solo parzialmente condivisa: appare riduttivo considerare questi artisti come semplici estensioni delle marionette. La loro invisibilità deriva anche da un lungo periodo di pratica e studio. Indubbiamente il manipolatore non instilla direttamente i propri sentimenti alla marionetta, ma ricrea in essa le sensazioni derivate dal testo⁷. Nonostante ciò, la definizione data da Keen possiede in sé un valore semantico quasi negativo: presuppone che l'operatore non contribuisca alla messa in scena con la propria interpretazione e quindi con tutto il

⁶ "Siamo in grado di dimenticare la sua presenza più facilmente rispetto al narratore o al suonatore di *shamisen* perché egli è poco più di un'estensione della marionetta".

⁷ Come meglio specificato da Keen nelle righe precedenti a quelle citate: "Unlike the chanter who interprets the texts and brings out a significance which may not be apparent to the reader, or the *shamisen* player who employs musical means to create the atmosphere he deems appropriate, the operator does not use the puppet to express his own conceptions; he enables it to express its own emotions by imparting the strength of his body" (A differenza del narratore che interpreta i testi ed esprime un significato che non può essere evidente per il lettore, o il suonatore di *shamisen* che impiega mezzi musicali per creare l'atmosfera che ritiene opportuna, il manipolatore non usa la marionetta per esprimere le proprie concezioni; si permette di esprimere le proprie emozioni imponendo la forza del suo corpo) (Keen 1974 :49).



suo carico di esperienza artistica; questo equivale a dire che il manipolatore compie il proprio ruolo in maniera meccanica e senza nessun grado di artisticità. “[...] In order to understand them the apprentice is first advised to make himself thoroughly familiar with the emotional background of the plays; then he can express himself correctly through his puppets”⁸ (Scott 1980: 29). La posizione di Scott chiarisce in maniera puntuale il ruolo artistico del manipolatore: egli è il tramite attraverso cui le emozioni, ricavate dal testo, divengono visibili. L’arte del manipolatore ha un senso antico, riconducibile per certi versi al termine greco *téchne*; ci riferiamo a quel periodo in cui la divisione netta tra lavoro manuale e lavoro intellettuale, in Occidente, non era ancora avvenuta. L’artista era colui che possedeva la capacità di produrre qualcosa attraverso determinate regole: si presupponeva, quindi, una conoscenza sia teorica che pratica. Stando alle parole di Scott, il manipolatore rientra perfettamente in questa definizione: egli è colui che, allo stesso modo del narratore, approfondisce, coglie e rielabora il fondo emozionale del testo e, nello stesso momento in cui compie questo lavoro interpretativo, crea nella sua mente tutti quei movimenti delle mani che gli permetteranno di esprimere emozioni. Il passo successivo sarà quello di sfruttare gli schemi gestuali, nati dalla tradizione, per trarre fuori quei gesti perfetti e collaudati che renderanno viva la marionetta. I movimenti del manipolatore e della marionetta sono caratterizzati da un rapporto proporzionale e preciso: il più piccolo gesto compiuto dall’uno sulle strutture interne del fantoccio, corrisponde a un movimento molto più ampio e complesso dell’altra.

Ritengo quindi più corretto sostenere che, grazie alle capacità del manipolatore, la marionetta diviene un’estensione degli accurati movimenti da lui compiuti e che, in virtù della sua arte, essa è in grado di assumere gran parte delle espressioni umane e comunicarne le emozioni sottese.

Vedere un manipolatore di *bunraku* all’opera è una efficace risposta alla domanda che Heinrich von Kleist si poneva all’inizio del suo breve racconto del 1811⁹: qual è il ruolo del burattinaio? Fuori dalla scena le marionette e i burattini altro non sono che oggetti senza vita e ancor di più lo sono nel *bunraku*, in cui le marionette a sipario chiuso vengono smontate in parti anatomiche incomplete e

⁸ “Al fine di comprendere, come prima cosa, viene consigliato all’allievo di prendere familiarità con il fondo emozionale del testo; così potrà esprimere correttamente se stesso attraverso le sue marionette”.

⁹ L’opera di von Kleist giunge a teorizzare una superiorità della marionetta rispetto all’attore e al danzatore dovuta alla completa assenza di gravità in cui essa si muove; interviene così una spinta verso l’alto che idealmente avvicina la bambola teatrale al cielo e quindi alla divinità. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a von Kleist 1982.

inermi. Nonostante la presenza dei manipolatori in scena, questo spettacolo riesce ad affascinare per la naturalezza con cui si muovono i diversi personaggi: l'uomo e il suo simulacro si fondono in un'unica figura.

Le marionette vengono suddivise per genere, età e indole. La loro classificazione è possibile grazie alle teste, unico elemento che non viene smantellato dopo la messa in scena: essa viene staccata dal resto del corpo e conservata per la successiva esibizione. La testa (*kashira*) è l'elemento più importante della marionetta, essa contiene in sé le caratteristiche principali per riconoscere e caratterizzare i personaggi; per rappresentare ogni tipologia umana esistono ben quarantacinque tipi di teste.

Gli occhi delle marionette si aprono, si chiudono e possono muoversi verso destra o sinistra; il loro movimento può essere autonomo o sincronizzato con quello delle sopracciglia. Queste ultime sono un elemento curato nei minimi particolari per raggiungere il massimo di veridicità; difatti se ne adoperano quattro diversi tipi.



Costruzione di una testa di marionetta bunraku¹⁰.

¹⁰ www.bunraku.or.jp/ebunraku/index.html



Guardando ai fantocci utilizzati nel *bunraku* da un punto di vista tecnico, si riscontra una certa ambiguità: non sarebbe sbagliato utilizzare il termine 'burattino', in quanto, come accade nella manipolazione dei burattini classici, il manipolatore agisce su di loro inserendo all'interno del fantoccio la propria mano e il proprio braccio, riuscendo così a muoverne la maggior parte del corpo. Inoltre, allo stesso modo del burattino, la manipolazione dei fantocci del *bunraku* non è mediata da fili che determinano una distanza fisica tra il fantoccio e il manipolatore come, invece, accade per la manovra delle marionette. Di contro, tuttavia, è pur vero che per muovere il fantoccio del *bunraku* in ogni sua parte si utilizzano tutta una serie di fili e leve non visibili al pubblico perché posizionati al suo interno. Non si ha, quindi, una manipolazione "diretta" come nel classico burattino di pezza che si piega a ogni movimento delle dita del manovratore, bensì avremo un tipo di manipolazione che sta a metà tra quella del burattino e quella della marionetta. Il fantoccio utilizzato nel *bunraku* sintetizza, quindi, alcune tra le caratteristiche fondamentali sia del burattino che della marionetta, ma il dato che, in questo studio, ha determinato la scelta del secondo termine è la struttura troppo semplice che caratterizza il burattino. Esso è composto "d'una testa e due mani, tenute insieme da una cappa entro cui si nasconde, come in un guanto, la mano del burattinaio" (AA. VV. 1954: 1338). Visto che i fantocci utilizzati per il *bunraku* possiedono una complessità strutturale di gran lunga maggiore rispetto a quella del burattino e considerato il fatto che essi "sono un insieme di meccanismi interni e di presenze esterne" (Azzaroni 1998: 323), la scelta di utilizzare il termine 'marionetta' è stata dettata dalla volontà di puntare l'attenzione proprio sulla complessità strutturale di questi fantocci e sulla grande abilità necessaria per animarli. Quello della vicinanza fisica tra il manipolatore *bunraku* e la sua marionetta è un dato da non sottovalutare, vista anche la grande differenza che intercorre con la manipolazione a fili, molto diffusa in Occidente. Questa modalità di manipolazione ha fatto spesso sostenere che il manipolatore possa essere paragonato a un demiurgo, in quanto egli è il creatore di un "mondo" e di un "essere" di cui può determinare il destino. Le due entità – manipolatore e marionetta – rimangono così separate fisicamente, ma unite in un rapporto gerarchico che vede l'operatore (posizionato più in alto rispetto alla marionetta) come unico "regista invisibile".



Scena del viaggio finale de Il suicidio d'amore di Hambei e Ochiyo¹¹.

Nel *bunraku* la vicinanza tra marionetta e manipolatore tende, invece, a unificare queste due entità in una sola, ancor di più se consideriamo il fatto che i tre manipolatori necessari per operare una marionetta con il ruolo da protagonista, devono necessariamente divenire una cosa sola: l'*ashizukai* deve essere perfettamente in sincrono con i movimenti del secondo operatore che, a sua volta, non può perdere nessun movimento dettato dal manipolatore principale. Ancora più indicativo è il fatto che il manipolatore principale, l'unico a non indossare il cappuccio di garza nero, si trovi in una posizione di guida nella manipolazione e sia posizionato in maniera sopraelevata (grazie agli alti sandali indossati durante la messa in scena) rispetto agli altri due. Possiamo dire che l'*omozukai*

¹¹ <http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/eastasian/bunraku/>



rappresenta la testa di questo nuovo soggetto formatosi dall'unione di tre persone e che a loro volta gli altri due manipolatori formano il resto del corpo, braccio sinistro e arti inferiori. Il volto inespressivo del primo manipolatore indica probabilmente che questo *nuovo soggetto*, di cui lui è la parte più importante, annulla la propria soggettività per assumere il carattere del personaggio da interpretare. I gesti che i manipolatori compiono sono gesti principalmente "transitivi" (Barthes 1984: 72), che permettono cioè il passaggio di qualcosa dal soggetto all'oggetto. Ciò che in questo caso viene fatto transitare non è solo l'identità del personaggio che la marionetta porta in scena, ma anche l'alito di vita, l'anima che i manipolatori hanno "ricostruito" appositamente per trasmetterla alla marionetta: "l'animatore la manovra da vicino, *cuore a cuore*, e questa saltella talmente, che *sembra sfuggirgli dalle mani*"¹² (Claudel 1965: 62). Le parole di Claudel fanno pensare che la marionetta divenga, a un certo punto della rappresentazione, autonoma, dotata di vita propria; quel momento coincide probabilmente con l'attimo in cui la presenza umana svanisce dagli occhi della platea raggiungendo il suo ultimo scopo: rendere questi oggetti *indipendenti*.

"Il *bunraku* non pratica né l'occultamento né l'esposizione enfatica delle sue energie; così sgombra l'animazione dell'attore da ogni sentore sacro e abolisce quel legame metafisico che l'Occidente non può impedirsi di stabilire tra l'anima e il corpo, tra la causa e l'effetto, il motore e la macchina, l'agente e l'attore, il Destino e l'uomo, Dio e la creatura: se colui che manipola le marionette non è nascosto, perché mai e come si vuole farne un Dio? Nel *Bunraku* la marionetta non è trattenuta da un filo. Non più filo, dunque nemmeno più metafora, via anche il Destino; la marionetta non scimmiotta più la creatura tra le mani della divinità [...]" (Barthes 1984: 72-73).

Barthes ci aiuta a tirare le fila del discorso, descrivendo la filosofia che sta dietro l'espressione artistica del *bunraku*, affrontando l'inevitabile confronto con il pensiero occidentale. Nel *bunraku* è insita la presenza di coppie antitetiche che però, al contrario del pensiero occidentale, sono state pacificate in nome di un'unità che va oltre ogni dualismo. Analizzando da vicino il caso del *bunraku*, potremmo guardare alla indipendenza che ogni arte ha raggiunto come a una ricerca personale della perfezione. Malgrado la ricerca compiuta in maniera "solitaria", le tre forme artistiche

¹² Corsivi miei.



condividono un principio guida che le lega: esso è il principio *zen* secondo cui “meno è più”. Ogni disciplina ha distillato, dopo lungo tempo e molte sperimentazioni, quella parte migliore e ineliminabile degli insegnamenti tradizionali. Il cantore, il suonatore di *shamisen* e i manipolatori sono giunti a quel gesto unico nato dal superamento e dall’interpretazione delle regole.

Il *policentrismo unitario* è il principio estetico che sta alla base di ogni performance di *bunraku*. Esso è strutturato su tre piani di espressione diversi: il primo è costituito dai tre manipolatori, la marionetta e il personaggio che quest’ultima porta in scena; il secondo è formato dall’accompagnamento musicale; il terzo, naturalmente, è determinato dal narratore/cantore/attore. Dall’unione di questi tre centri nasce un quarto piano espressivo, quello del contenuto. In questo caso non mi riferisco solo al contenuto del testo, ma a tutta quella serie di contenuti impliciti che possono prender vita solo attraverso l’unione delle tre forme d’arte. Si tratta di quello che lo spettatore percepisce nel momento in cui assiste a una rappresentazione di *bunraku*; egli è consapevole di assistere a una forma d’arte frammentaria e composta da diverse unità, ma quello che riesce comunque a percepire è *un’unità perfetta*. Questo avviene naturalmente anche grazie al presupposto teatrale di base, ossia l’assunto che lo spettatore sia consapevole di essere di fronte a una rappresentazione e, perciò, applichi più o meno consapevolmente una sospensione dell’incredulità ed è pronto ad accogliere quello che vedrà nello spazio del “far-vedere”. Secondariamente, lo spettatore sarà in grado di percepire l’unità più della frammentarietà perché esiste, nella performance, un punto di contatto fortissimo che cinge ogni parte di cui è composta; il legame è costituito dalla tradizione, dal paradigma dettato dagli antenati: *la forma unitaria del bunraku è data dalla tradizione*. È come se vi fosse la presenza di un regista o di un direttore d’orchestra, che coordina ogni elemento al fine di raggiungere un risultato omogeneo. Già Zeami nei suoi trattati sul teatro *nō* aveva individuato un principio considerato necessario per l’ottima riuscita della messa in scena:

“L’esecutore, pur cosciente di ogni singolo frammento e del suo ruolo in rapporto a tutti gli altri, deve ricomporre l’intima unità del tutto e allargare tale unità agli altri compagni di scena e all’uditorio presente. Qui interviene il *sōō*, la concordanza [...] una sorta di collante che coordina e canalizza le varie componenti in un flusso percettivo ed espressivo unitario” (Casari 2008: 99).



Il *bunraku*, come ogni forma d'arte, è il prodotto della cultura che gli ha dato origine. Quando Zeami parla della concordanza si riferisce, naturalmente, all'intervento del *sōō* nel teatro *nō* e, nonostante ciò, questo principio può essere riferito anche all'arte del *bunraku*. È quindi fondamentale il sostrato culturale che ritroviamo alla base di quest'arte; esso è indubbiamente lo stesso che si ritrova nelle altre forme d'arte giapponesi in special modo in quelle teatrali. È in nome di questa condivisione che ci è possibile tentare un confronto tra la marionetta e le maschere del teatro *nō* (*nōmen*). "La marionetta è la maschera integrale e animata" (Claudel 1965: 61); partendo dall'affermazione di Paul Claudel, si potrebbe iniziare cercando di individuare le caratteristiche principali riconosciute alle maschere per il teatro *nō*: esse permettono all'attore di diventare il personaggio da interpretare, hanno

"la funzione di far affiorare passioni, tensioni, attaccamenti e brame che si celano nella psiche. [...] L'attore e la maschera comunicano, il suo volto e la maschera diventano una sola entità, l'attore ha acquisito gli attributi della maschera, è diventato il personaggio che interpreta" (Calza in Azzaroni – Casari 2011: 244).

In modo non dissimile, con un passaggio che non va dall'oggetto (maschera) al soggetto (attore) come nel teatro *nō*, nel *bunraku* l'animato trasferisce all'inanimato non solo l'identità del personaggio da interpretare, ma anche parte della propria anima. Quando il manipolatore *indossa* la marionetta, formerà con essa un'unica identità dotata di un corpo completo e di un'anima comprensiva di qualsiasi sfaccettatura umana. Così come l'attore di teatro *nō* conosce perfettamente la maschera che indossa da essere in grado di sfruttare ogni angolazione, ogni ombra creata dalla luce per far sì che questo oggetto diventi parlante e cambi espressione continuamente, allo stesso modo il manipolatore ha una consapevolezza così ampia dell'oggetto che manovra da poter sfruttare qualsiasi elemento che ha a disposizione per far sbocciare ogni possibilità di senso che attiva il potere immaginativo della platea. Il pubblico può così accettare il compromesso dell'"artificio manifesto" (Rupert 1989) e godere unicamente della concordanza e della osmosi ricreata in scena, piuttosto che dei frammenti di cui è composta.

Dar vita all'oggetto inanimato e ricreare il fascino dell'artificio manifesto sono due degli intenti del



progetto *Android-Human Theater*. Le sperimentazioni del regista nipponico Hirata Oriza si spingono anche oltre cercando di indagare un nuovo aspetto del rapporto tra animato e inanimato: l'interazione tra l'attore umano e l'androide.

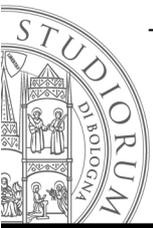
Android-Human Theater: l'esperienza di Hirata Oriza

Hirata Oriza è uno dei registi teatrali più eclettici nel panorama giapponese; oltre ad aver fondato nel 1983 la Seinendan Theater Company, che tutt'oggi dirige, è drammaturgo e teorico del teatro. La compagnia ha la propria sede presso il teatro Komaba Agora di Tokyo e, insieme a essa, Hirata lavora dagli anni '90 a progetti caratterizzati da una teatralità strettamente giapponese. La sua pluriennale esperienza teatrale lo ha condotto a definire la "teoria del teatro colloquiale contemporaneo", basata su strutture drammaturgiche e recitative che hanno lo scopo di esplicitare lo spirito contemporaneo giapponese. Hirata, fortemente legato alla contemporaneità del suo paese, conduce con la sua compagnia sperimentazioni teatrali anche molto diverse, come quelle che vedono in scena robot umanoidi. *Sayonara*¹³ costituisce il debutto di Geminoid F, un androide che recita a fianco di un'attrice in carne e ossa. La messa in scena a cui ci riferiamo è quella svoltasi nel settembre 2011 nell'ambito del XII Congresso Internazionale di intelligenza Artificiale a Palermo. L'azione scenica si svolge all'aperto in una terrazza che ha come sfondo il mare e vede le due protagoniste sedute: Geminoid F alla sinistra dello spettatore e sulla destra l'interprete in carne e ossa. Da questa replica non evinciamo le soluzioni registiche che Hirata ha creato per le diverse rappresentazioni svoltesi al chiuso; non vi è, infatti, l'utilizzo di luci artificiali o particolari ingegni a smorzare l'immagine rigida di Geminoid.

Grazie al testo riusciamo a capire in che tipo di relazione sono le due donne: la prima didascalia del dramma creato da Hirata ci presenta Bryerly¹⁴ come la padrona di Geminoid F; l'androide, acquistata dai genitori di Bryerly quando lei era ancora bambina e già ammalata, ha sempre avuto il ruolo di accudirla. I genitori, consapevoli che la figlia non sarebbe mai guarita, le fanno dono della compagnia di Geminoid con l'intento di rendere più piacevole il tempo che le restava da vivere. Non

¹³ Nel dicembre del 2012 Geminoid F è stata protagonista di altri due spettacoli: *Sayonara ver 2* e *Les trois soeurs version Androide* (adattamento de *Le tre sorelle* di Cechov) che hanno chiuso la 41 edizione del *Festival d'Automne* a Parigi. Entrambe le drammaturgie sono originali e create appositamente dal regista nipponico.

¹⁴ Utilizziamo qui il nome dell'attrice per designare il personaggio che rappresenta nella pièce, in quanto quest'ultimo non ha un nome.



viene palesato il male che affligge la giovane donna, ma non importa, in quanto l'obiettivo è quello di comunicare l'abbandono da parte dei genitori in un momento di crisi e l'assunzione, da parte di un automa, della responsabilità di assisterla e consolarla. Geminoid F è "esperta" o, meglio, ben collaudata nel suo lavoro: già in passato, infatti, si era presa cura di un'anziana donna sofferente. A chiarire questo suo ruolo, intervengono diverse parti del testo; riportiamo un brano che, in particolare, ci proietta in una dimensione futuribile in cui questa mansione assistenziale appartiene a molte altre entità simili a lei e in cui si concentra il punto più alto di emotività. Qui Bryerly chiede a Geminoid:

B: In questo mondo quanti apparecchi come te ci sono?

G: Penso ce ne siano circa 200 mila, ma alcuni sono stati distrutti.

B: Distrutti?

G: Se serve per far sentire meglio, anche venir distrutti è rendersi utili.

B: Pensi davvero che ci si senta meglio?

G: Sembra che la maggior parte delle persone provi rimorso.

B: Direi.¹⁵

L'unico, importante, ruolo demandato a questi oggetti è assistere e migliorare l'esistenza degli esseri umani a costo della loro stessa "vita". Essenziale appare anche che gli "sterminatori" di androidi, a cui Geminoid si riferisce, provino rimorso nel distruggere entità che, al di là della loro natura, hanno dato servizio per il bene dell'uomo. Inoltre Bryerly, come ci sembra di poter ricavare dal testo, non rappresenta una donna giapponese. Probabilmente la *pièce* vuole essere premonitrice di un futuro in cui anche gli occidentali si convertiranno all'assunzione di macchine giapponesi per prendersi cura dei propri familiari. La sensazione derivante dalla performance è molto realistica: mostra due persone colte in un momento dedicato al riposo che tengono un comportamento pacato e composto; i movimenti risultano come ovattati e molto dolci; sarà il testo, come già detto, a tradire la vera natura di Geminoid F. Focalizzandoci sulla prestazione di

¹⁵ Il testo della *pièce* non è pubblicato, mi è stato gentilmente fornito, insieme al video della prova generale, dal dott. Rosario Sorbello dell'Università di Palermo, che qui ringrazio nuovamente, coordinatore dell'evento che ha visto protagonista la *pièce* di Hirata Oriza al Congresso internazionale di intelligenza artificiale del settembre 2011.



quest'ultima, si nota immediatamente il suo aspetto rasserenante: il battito delle palpebre, i movimenti della bocca e del collo sono lenti ma precisi, danno l'impressione di essere carichi di sentimento. A un certo punto, il viso di Geminod si volta verso il pubblico con un movimento del collo talmente fluido da essere quasi impercettibile. I movimenti del busto, invece, in alcuni momenti, rivelano la loro meccanicità, soprattutto quando, nell'atto di simulare la respirazione, il petto si alza e si abbassa. Quest'ultimo elemento risulta, però, apportare una maggiore veridicità alla situazione scenica, in quanto Geminoid non rappresenta qui un personaggio umano ma, al contrario, porta in scena se stessa, ossia il personaggio-andreide. Nella parte di spettacolo che ho potuto visionare, Geminoid cerca di consolare Bryerly recitando delle poesie: la sua voce sembra avere un timbro caldo ed espressivo quando è impegnata nella recitazione dei versi poetici e cambia, facendosi più colloquiale, nel momento in cui entra nel discorso diretto. Il colloquio tra le due donne prende spunto dalle poesie recitate, tratte dal francese Arthur Rimbaud o dal giapponese Shuntarō Tanikawa, per sviluppare un dialogo che rimane abbastanza ermetico e non tralascia riflessioni sulla felicità e sulla solitudine dell'essere umano. La pièce si conclude con Bryerly che dolcemente rassicura Geminoid dicendole che non la distruggerà in nessun caso; l'andreide, dopo aver ringraziato, conclude recitando un'ultima poesia.

Da un punto di vista tecnico, questo androide rivela gradi di libertà soprattutto nella parte superiore del busto. Gli arti inferiori non vengono utilizzati, in quanto sia l'andreide che l'attrice statunitense compaiono e rimangono in scena sedute. Quindi, proprio come nelle marionette *bunraku*, avremo la concentrazione dell'espressività nella testa e nel volto. Le parti mobili del volto di Geminoid, difatti, corrispondono perfettamente alle parti che il manipolatore può mettere in movimento nelle marionette, ossia gli occhi, le palpebre, le sopracciglia, e la bocca. I movimenti di Geminoid sono guidati da un operatore, posto dietro lo spazio scenico, che attraverso dei microfoni trasferisce la propria voce al robot e utilizzando una telecamera traccia i movimenti della sua testa e del suo volto per poi trasferirli al robot¹⁶. L'androide replica quindi i movimenti di un manipolatore nascosto agli occhi del pubblico; Hirata stesso ha rivelato che, per lo studio dei movimenti di Geminoid F, sono stati chiamati a collaborare dei manipolatori *bunraku*. Da secoli esiste una tradizione che ha

¹⁶ Cfr. Hyun Oh, *Japan robot actress takes the stage, stiffly*, uk.reuters.com/article/2010/11/11/oukoe-uk-japan-robot-idUKTRE6AA19F20101111, visitato il 28/01/2013.

maturato l'altissima capacità tecnica nel trasmettere l'essenza dei movimenti umani a oggetti antropomorfi: affinché il gesto della macchina diventi funzionale e acquisti un valore semantico, ci si serve della maestria dei manipolatori, conoscitori di una tecnica che affonda le proprie radici in un passato lontano, iniziato con l'utilizzo di burattini e fantocci già nell'VIII secolo durante rituali sciamanici di impronta shintoista. Nel caso dell'androide e del robotista/manipolatore la relazione che tra essi si instaura non è direttamente visibile al pubblico andando, così, a modificare uno dei rapporti fondamentali che caratterizza gran parte del teatro di burattini e marionette. L'attore/manipolatore non è più direttamente percepito dal pubblico, neanche attraverso fili o bacchette, non vi è più il contatto diretto con l'oggetto inanimato e non vi sono più stringhe a mediare la manipolazione. Geminoid F appare agli occhi del pubblico completamente autonoma, l'unico rapporto che porta in scena è quello con un'altra attrice in carne e ossa, che comunque costituisce ancora un rapporto tra uomo e oggetto.



Bryerly e Geminoid F¹⁷.

In realtà i fili e le aste in questa moderna marionetta sono rappresentati dai fili elettrici e dai cavi attraverso i quali l'operatore celato trasferisce i propri movimenti all'androide. Il manipolatore compie comunque dei gesti transitivi e conserva anche la propria funzione di narratore dando voce all'oggetto inanimato per mezzo dei microfoni utilizzati dietro le quinte. Nonostante, quindi,

¹⁷ www.seinendan.org/



Geminoid F sia in scena priva di legami che ne limitano la libertà, essa e la sua funzione sono perfettamente assimilabili a quelli della marionetta. Geminoid F è, però, l'esempio più evoluto di marionetta che l'uomo abbia mai creato in quanto non porta in scena neanche il proprio "manipolatore".

Al di là dell'oggetto in sé, l'ideazione stessa dello spettacolo condivide con il teatro delle marionette l'ineluttabilità di una drammaturgia creata appositamente. Come già Chikamatsu Monzaemon aveva intuito la necessità di una drammaturgia *ad hoc*, allo stesso modo Hirata Oriza si rende conto dell'esigenza di comporre un testo pensato per il debutto di questo nuovo genere di performance. La caratteristica principale di questa drammaturgia è sicuramente quella di non voler tenere nascosta la natura meccanica dell'androide e di attribuirle, comunque, emozioni e sentimenti prettamente umani: Geminoid F trova nella poesia un mezzo di conforto per se stessa e per la giovane donna che accudisce. Gli stessi sentimenti prettamente umani caratterizzano molta della drammaturgia creata appositamente per marionette e burattini.

Dal legno al silicio

La costruzione di questi oggetti dalle sembianze umane vive nella mente degli uomini da tempi lontani e le loro caratteristiche di movimento hanno sicuramente, sin dall'inizio, a che fare con un'idea di spettacolo, di rappresentazione, di teatro. Esse mostrano e "pongono d'avanti agli occhi dello spettatore ciò che prima poteva essere soltanto immaginato o affidato alla capacità evocativa del racconto" (Trebbi 1991 : 15). È quindi lecito chiedersi quali siano i motivi che spingono l'uomo a costruire oggetti del genere. Certamente non esiste una risposta univoca e i motivi differiscono in base ai periodi in cui questi oggetti nascono. Una delle ragioni probabilmente più evidenti è la volontà di stupire colui che guarda: vedere un oggetto inanimato muoversi in maniera simile all'uomo, senza mostrare direttamente il meccanismo di movimento, crea stupore. In fasi successive, a questa prima motivazione, andrà ad aggiungersi sicuramente quella di suscitare ammirazione per l'abilità umana in grado di far progredire la tecnologia. L'uomo, insomma, sfida se stesso e mette continuamente in discussione le proprie possibilità.

Una forte differenza caratterizza la visione di questi oggetti inanimati in Occidente e in Giappone, basata sulle diversità culturali dei due mondi e, in particolare, sul diverso modo di concepire



l'aspetto religioso: l'uno monoteista l'altro di stampo buddhista e animista.

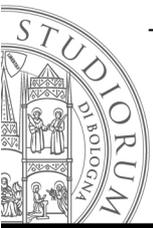
In Europa, oltre alla automazione industriale che raggiungerà il suo apogeo nella seconda metà del Novecento, verrà a formarsi un altro settore in cui la robotica avrà largo impiego: il settore dei servizi riguardanti i sistemi di logistica e il campo medico-sanitario. Assisteremo così alla nascita di sistemi computerizzati per la trasmissione di informazioni e alla nascita di nuovi ritrovati medici che permetteranno una precisione maggiore nella chirurgia e la possibilità di sostituire parti anatomiche umane con parti meccaniche.

In Giappone, oltre ai campi descritti sopra, si svilupperà in maniera massiccia un interesse per l'utilizzo della robotica nel settore assistenziale e, quindi, in un campo di ricerca che si allontana dalla matrice industriale e riguarda automi dalle sembianze umane, ossia umanoidi e androidi. L'interesse per queste macchine deriva anche dalla volontà di sondare la possibile interazione tra esse e gli uomini: a tal fine, i robot sono costruiti in modo da somigliare il più possibile agli umani e curarne l'aspetto esteriore ricopre la stessa importanza della cura necessaria per creare le componenti interne.

I robot¹⁸ dei giorni nostri sono in grado di muovere arti inferiori, arti superiori e di assumere più di quaranta espressioni facciali per esprimere emozioni riconoscibili dagli umani. Inoltre, hanno un alto grado di libertà di movimento degli occhi, della bocca, delle sopracciglia, del collo e delle mani. I modelli più aggiornati hanno un rivestimento in silicone in modo da farli apparire sempre più simili all'uomo e possiedono, sotto il sottile strato epidermico, sensori che li rendono sensibili al tatto. Una delle funzioni più importanti di questi automi è la capacità di conversare con gli uomini nella vita di tutti i giorni; per questo, oltre a un aspetto esteriore curatissimo, esigono dei movimenti che siano altrettanto reali e fluidi.

L'interazione tra robot e esseri umani diviene, quindi, il nuovo fine a cui l'irrequietezza della mente umana tende. Il desiderio di mescolare gli androidi con gli umani si manifesta attraverso linguaggi

¹⁸ Vale la pena, ricordare qui, che il termine 'robot' fu utilizzato per la prima volta dal drammaturgo ceco Karel Čapek (1890-1938) nel dramma in tre atti *R.U.R (Rossum's Universal Robots)*, messo in scena per la prima volta nel 1921 a Praga. Il neologismo nasce dal termine slavo *robota* che significa 'lavoratore' e arriverà, nella prima metà del '900, a sostituire il termine 'automa'. Sembra lecito, in questo caso, parlare di sostituzione data la definizione del *Grande dizionario della lingua italiana*: "macchina dotata di organi equivalenti agli arti umani, in particolare alle mani, di sensori che modificano il movimento in relazione con predeterminati impulsi ricevuti e di un cervello elettronico che fornisce i comandi; automa".



artistici, che adesso comprendono anche quello teatrale.

Il movimento di questi oggetti meccanici ed elettronici è il fulcro da cui poter partire per sondare le relazioni tra marionette e androidi, un rapporto di continuità che si mostra con l'approdo dei secondi a teatro. Entrambi si muovono in maniera autonoma: come già visto, uno degli obiettivi del manipolatore *bunraku* è quello di rendere la marionetta indipendente nei suoi movimenti, scomparendo dalla vista del pubblico; allo stesso modo il roboticista tende, nelle sue sperimentazioni, a creare androidi governabili a distanza, senza che la sua presenza sia direttamente percepibile. Sempre attraverso il movimento, essi sono in grado di conquistare lo sguardo e di creare stupore; si potrebbe dire che questi oggetti possiedono una *teatralità innata*. Grazie al movimento, riescono ad abitare le dimensioni fondamentali dello spazio e del tempo con un andamento che, dal punto di vista qualitativo, risulta preciso e fluido. L'alta qualità del movimento, sia nella marionetta che nell'androide, ricrea il più alto grado di veridicità e bellezza. Inoltre sono dei corpi che possono essere scomposti e ricomposti secondo le necessità, non costituiscono forme date una volta per tutte e, potenzialmente, possono assumere anatomie diverse per ogni esigenza. Un'altra caratteristica che lega questi oggetti è il loro aspetto estremamente curato ed esteticamente gradevole. Nel paese del Sol Levante la cura estetica di questi oggetti non viene mai trascurata e, al di là della volontà di farli somigliare all'uomo, *l'oggetto finito deve appagare anche l'esigenza del compiacimento estetico*.

Non importa se l'artefatto svela il proprio dispositivo, purché questo permetta di mostrare il suo più alto grado di bellezza: come la marionetta mostra il suo meccanismo (manipolatore) al fine di far apparire tutto il suo incanto, così l'androide svela la propria artificialità attraverso gesti legnosi, sbalordendo comunque lo spettatore. Mantenere queste forme belle, curate e perfette, permette allo spettatore, che ignora la struttura meccanica che regge l'oggetto in sé cogliendone infine la bellezza, di insinuarsi in un mondo magico. Permette altresì a questi oggetti di mantenere la loro antica caratteristica di passatempo, di fascino per la sorpresa e di mistero. La cura estetica rivela l'aspetto animista di questi oggetti: devono essere belli per non creare una reale separazione tra materia organica e inorganica, in quanto ogni cosa può essere sede delle divinità: come sostiene il roboticista Masahiro Mori, "essendo il Buddha in tutte le cose non può non essere anche nei robot". (AA. VV. 2011: 37).



Geminoid F¹⁹.

La volontà di stupire, la sfida con se stesso e l'ingegno hanno portato l'uomo a costruire oggetti in grado di imitarlo in ogni sua funzione o di sostituirlo nei lavori pesanti o pericolosi. Nella contemporaneità è riuscito a fornire a queste materie inanimate qualità caratteriali, come la dolcezza e la gentilezza, creando nuove identità con le quali gli uomini entrano in contatto in luoghi e momenti diversi. In particolar modo, all'interno della cornice teatrale, questo rapporto inedito crea nuovi orizzonti di senso. Il teatro qui non imita in tutto e per tutto la realtà, ma è sede di una visione che in un futuro, non troppo lontano, potrebbe appartenere a molti. L'idea della totale *sostituzione dell'attore* da parte delle macchine non sembra essere per il momento la questione

¹⁹ <http://www.gcoe-cnr.osaka-u.ac.jp/>



centrale: piuttosto, il concetto che sta alla base di queste sperimentazioni, come si è cercato di evidenziare, è quello dell'*interazione*. Un concetto ancora da esplorare in tutte le sue possibilità artistiche. Hirata stesso ha dichiarato in un'intervista del novembre 2010: "It won't be that a robot replaces human being on a drama stage, it's more as if a new type of actor has emerged in the theatrical world"²⁰. *Sayonara* rappresenta il punto d'arrivo di un percorso iniziato nella seconda metà del XVI secolo con le marionette *bunraku* e giunto oggi alla messa in scena di una *pièce* con protagonista un androide. Geminoid F è l'oggetto con cui l'uomo continua a stupire, è il moderno simulacro, frutto della sua ingegnosità, tramite cui rappresenta se stesso – il suo corpo e la sua coscienza – e ricrea il suo mondo: è la *marionetta contemporanea*.

²⁰ "Questo non significa che un robot sostituisce l'attore sul palcoscenico, piuttosto assistiamo all'emergere di un nuovo tipo di attore nel mondo teatrale." Hyun Oh, *Japan robot actress takes the stage, stiffly*, <uk.reuters.com/article/2010/11/11/oukoe-uk-japan-robot-idUKTRE6AA19F20101111> visitato il 28/01/2013.



Bibliografia

AA. VV.

1954 *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. II, Le maschere, Roma.

AA. VV.

2011 *Karakuri, bambole dal Giappone. Atto secondo*, Yoshin Ryu, Torino.

AZZARONI, GIOVANNI – CASARI, MATTEO

2011 *Asia. Il teatro che danza. Storia, forme, temi*, Le Lettere, Firenze.

AZZARONI, GIOVANNI

1998 *Teatro in Asia (Malaysia – Indonesia – Filippine – Giappone)*, vol. I, CLUEB, Bologna.

2003 *Le realtà del mito*, a cura di, CLUEB, Bologna.

BARTHES, ROLAND

1984 *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino.

CAPPUCCI, PIER LUIGI (a cura di)

1994 *Il corpo meccanico*, Baskerville, Bologna.

CASARI, MATTEO

2008 *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi*, CLUEB, Bologna.

CENTONZE, KATJA

2012 *Scena contemporanea giapponese il corpo tecnologico e la scena urbana*, in «Hystrio»,
Dossier: teatro in Giappone oggi, anno XXV, 1/2012.

CLAUDEL, PAUL

1965 *L'uccello nero del Sol Levante*, Galleria Schwarz, Milano.

DE MARINIS, MARCO

2008 *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma.

KEEN DONALD

1974 *Bunraku: The Art of the Japanese Puppet Theatre*, Kodansha International Ltd., Tokyo.

LOSANO, MARIO GIUSEPPE

1990 *Storie di automi. Dalla Grecia classica alla Belle Époque*, Einaudi, Torino.

NOTTE, RICCARDO

2005 *You robot. Antropologia della vita artificiale*, Valecchi, Firenze.



OTTAVIANI, GIOIA, a cura di

1995 *Bunraku. Teatro di burattini giapponesi*, Joyce & Co., Roma.

RUPERTI, BONAVENTURA

1989 *Il ningyōjōruri o dell'artificio manifesto. Musica ed epos per un teatro di burattini*, in «Sipario». *Speciale Giappone V puntata*, n. 487, marzo – aprile 1989.

1990 *Il ningyōjōruri: attraverso la suasività della parola i sentimenti e la vita. Un maestro della scrittura per il teatro dei burattini: Chikamatsu Monzaemon. Vari tipi di jōruri*, in «Sipario». *Speciale Giappone VI puntata*, n. 496, marzo – aprile 1990.

2006 *Jōruri. Racconto epico e musica antica dal Giappone*, Istituto Giapponese di Cultura, Roma.

2012 *Marionette di legno per rappresentare l'animo umano: il bunraku oggi*, in «Hystrio». *Dossier: teatro in Giappone oggi*, anno XXV, 1/2012.

SCOTT, ADOLPHE CLARENCE

1980 *The puppet theatre of Japan*, Charles E. Tuttle Company, Tokyo.

TOSCANO, CINZIA

2012 *Dal bunraku al teatro degli androidi. Hirata Oriza e l'Android-Human theater: un esempio di continuità*, tesi di Laurea Magistrale, Università di Bologna, inedita.

2012 *Dal teatro colloquiale agli androidi gentili la scena sperimentale di Hirata Oriza*, in «Hystrio». *Dossier: teatro in Giappone oggi*, anno XXV, 1/2012.

VON KLEIST HEINRICH

1982 *Il teatro delle marionette*, Il melangolo, Genova.

Abstract – ITA

Questo articolo affronta il tema del *bunraku*, forma classica del teatro delle marionette giapponese, esponendone brevemente la struttura e gli elementi costitutivi (musica per *shamisen*, narratore, manipolatore e marionetta). In particolar modo ci si è soffermati sulla componente visiva dello spettacolo, ossia sul rapporto che lega i manipolatori alla marionetta. Questa scelta è finalizzata a svolgere un confronto con il nascente teatro degli androidi, che in Giappone ha il suo primo esempio nelle opere del regista Hirata Oriza. Dal confronto si evidenzia una continuità tra queste due forme teatrali tanto lontane nel tempo, quanto vicine negli intenti: dar vita all'oggetto inanimato.

Abstract – EN

This article outlines *bunraku*, a classical form of Japanese puppet theatre, briefly focusing on the structure as well as on dramatic components (music for *shamisen*, chanter, puppeteers and puppet itself). More specifically, we concentrate on visual features of the play, or the relationship between puppeteers and puppet. The aim is to compare it with the rising android theatre, which in Japan is exemplified by Hirata Oriza's work. Such comparison enlightens a continuity between these two theatrical forms, which are as distant in time as close in the intentions: giving life to an inanimate object.



CINZIA TOSCANO

ha conseguito la laurea magistrale nel marzo 2012 in Discipline dello spettacolo dal vivo (Università di Bologna), con una tesi in Teatri orientali dal titolo "Dal *bunraku* al teatro degli androidi. Hirata Oriza e l'*Android-Human Theater*: un esempio di continuità". Attualmente le sue ricerche vertono sulle forme del teatro di figura contemporaneo e sulle sperimentazioni legate all'uso di androidi sulla scena teatrale.

CINZIA TOSCANO

obtained her Master's Degree in March 2012 in Live and Performing Arts (University of Bologna), with the thesis "From *bunraku* to android theatre. Hirata Oriza and the *Android-Human Theater*: an exemple of continuity". Her current researches concern contemporary Figure Theatre and the experimental use of androids in Theatre scene.



ARTICOLO

Il mare della fertilità

Una analisi antropologica della tetralogia di Mishima Yukio

di Giovanni Azzaroni

Atto primo - *Neve di primavera*

Parte seconda¹

Terminato l'anno scolastico, Kiyooki, Honda, Pattanadid e Kridsada si recano nella residenza estiva dei Matsugae a Kamakura. La villa è una curiosa superfetazione di stile composito commisto di elementi giapponesi e occidentali; il nome della villa, Chung nan, deriva dal titolo di una poesia di epoca Tang. Quando il buddhismo giunse in Giappone, la corte imperiale diventò buddhista, mentre la maggior parte della popolazione continuò ad adorare le divinità shintoiste. Il nome cinese della villa, quindi, è probabilmente un vezzo "culturale" del padre del marchese. Il giardino, in stile occidentale, degrada verso il mare consentendo una splendida vista: nubi e mare, nelle visioni di Kiyooki, paiono mettere in scena uno straordinario dramma scenografico, in continuo movimento e trasformazione. Le nubi, colpite dai raggi del sole, assumono colorazioni e forme sempre diverse e cangianti con metamorfosi continue, in movimento paiono svegliare le loro sorelle addormentate costringendole a partecipare a un dramma di inaudita violenza: il cielo ne è come frastornato. L'elemento umano non ha il potere di intervenire nello sviluppo drammatico e la tragedia messa in scena procede verso il suo epilogo e lo spettatore (Kiyooki) è travolto dall'emozione. Aristotele sostiene che

"la contemplazione di cose pietose e terribili e le nostre stesse reazioni di pietà e paura possono rivelarci aspetti importanti del bene umano. Per il filosofo platonico o per il teorico della buona condizione esse sono irrilevanti. Secondo Aristotele la pietà e la paura sono fonti di illuminazione e di chiarimento perché l'agente, reagendo e considerando le proprie reazioni,

¹ La prima parte è stata pubblicata su "Antropologia e Teatro - Rivista di Studi", n. 2, 2011.



sviluppa una più ricca comprensione dei valori e delle inclinazioni che stanno alla base delle sue risposte. Al contrario, gli avversari di Aristotele sostengono che la pietà e la paura sono soltanto sorgenti di illusione e oscurità” (Nussbaum 1986: 694).

Passeggiando per il giardino della villa, i quattro giovani giungono davanti a una vecchia meridiana posta al centro di una grande aiuola, che sul lato anteriore reca incisa su una pietra la scritta “1716 - Passing Shades”. Ammirando la meridiana, Honda intercetta il raggio del sole e il principe Pattanadid osserva: “Ecco. Questo è il segreto. Se faceste la stessa cosa tutto il giorno, il tempo si dovrebbe fermare. Quando tornerò in patria farò allestire una meridiana in giardino. Nei gironi in cui mi sentirò proprio felice ordinerò a un domestico di starsene lì in piedi da mattina a sera e di coprirlo con la sua ombra. Così arresterò il corso del tempo” (Mishima 1969a: 226). La prima e immediata considerazione prospetta una visione assolutamente pragmatica, ma a un secondo livello è evidenziata una visione taoista della vita che non può essere attribuita al buddhista principe Pattanadid, ma rientra perfettamente nel *background* personale di Mishima, attento alle filosofie orientali ma pure a quelle occidentali. Il tema dell’immortalità è al centro del pensiero taoista, che, a differenza del Confucianesimo, “ricerca i suoi principi e le sue regole non nell’uomo stesso, ma nella natura. Di conseguenza, invece di porre l’accento sull’uomo e sulla società, questa filosofia si rivolge ai fondamenti metafisici della natura” (Koller 1970: 248). Fermare il corso del sole, e perciò del tempo, è una palmare dimostrazione di questa visione e del tentativo di diventare immortali. Dopo la passeggiata e una lunga nuotata, i quattro giovani si stendono sulla spiaggia, al sole, e si addormentano. Al risveglio Honda, osservando il corpo di Kiyooki, coperto solo da un perizoma rosso, vede tre piccoli nei neri dietro il capezzolo sinistro, come un marchio. I tre nei sono stimate, segnano il corpo di Kiyooki con la forza, l’uno nel multiplo, il tre unisce e la sua espressione geometrica, il triangolo, iscrive il tre nello schema inverso a quello di due. “Il *Tao* generò l’Uno / l’Uno generò il Due, / il Due generò il tre, / il Tre generò le diecimila creature” (*Tao te ching*, XLII); “Chiunque chieda perdono a un suo amico non deve farlo più di tre volte” (*Talmud, Yoma*, 87a); “Riflettere tre volte prima di agire” (Confucio, *I colloqui*, V, 20). È il simbolo della conciliazione, è tiepido, né caldo, né freddo, è profondamente attivo e dotato di forza energetica. L’insistenza del numero tre nella vita di Gesù non può essere causale ma risponde a evidenti fini simbolici: i tre Re



Magi, trenta denari (3x10), Gesù dice a Pietro “In verità ti dico: questa notte stessa, prima che il gallo canti, mi rinnegherai tre volte” (*Matteo 26, 34*), Gesù cade tre volte nella salita al Calvario, tre sono le croci, Gesù muore a trentatré anni (3x11), è crocifisso con tre chiodi all’ora terza e resuscita dopo tre giorni; il tre è il numero più potente perché è il bambino che nasce dall’unione di un uomo con una donna, nella tradizione cattolica Dio è uno e trino; la Cabala ebraica privilegia la legge del ternario; il tempo è triplice (passato, presente, futuro); tre sono gli elementi della Grande Opera alchemica (zolfo, mercurio, sale); tre sono i figli di Adamo ed Eva; tre sono i figli di Noè; l’arca di Noè ha tre ponti; le tre virtù teologali; il rosario dei musulmani conta tre volte trentatré grani, più tre di separazione ($102=1+0+2=3$); le tre Norne scandinave; il *Tripitaka* delle Scritture buddhiste; il terzo occhio di Śiva; la Trimūrti (letteralmente, dalla triplice forma) hinduista; i tre mondi degli Amerindiani (mondo superiore, dei; mondo mediano, uomini e geni; mondo inferiore, morti); le tre Erinni; le tre Gorgoni; le tre Moire; nel giudizio di Paride, tre sono le dee che si disputano il pomo della più bella; Ermete Trismegisto, il tre volte grandissimo fondatore dell’ermetismo, secondo Platone, i nati tre volte e che per tre volte sono giunti ai campi Elisi ottengono di vivere eternamente nelle Isole Felici. Tre, infine, sono i giorni che Kiyooki dichiara di poter resistere senza rivedere Satoko.

Il sonno e il riposo inducono i due giovani principi thailandesi a pensare alla trasmigrazione delle anime, probabilmente sollecitati dalla visione del grande Buddha bronzo di Kamakura visibile dal giardino della villa. Per spiegare il concetto buddhista *theravāda* di reincarnazione, Pattanadid cita le *Jātaka*, che in 150 racconti narrano le storie delle vite precedenti del Buddha, con lo scopo, come ha sostenuto anche Aristotele, di pensare “che l’essere umano debba essere migliorato non con la rappresentazione di esseri divini e non limitati, ma con storie che raccontano l’attività *umana* buona” (Nissbaum 1986: 679). La dottrina della metempsicosi,

“a partire dal tardo periodo vedico, ha ricoperto un ruolo importante nella storia del carattere nazionale e nelle idee religiose in modo che non può destare sorpresa il fatto che la letteratura buddhista sin dai tempi più remoti (nonostante presenti una propria teoria per spiegare la trasmigrazione) abbia sempre incluso le età passate come parte di un autentico background per affermare la vita storica di Gautama. [...] le scene narrate nelle *Jātaka* sono state scolpite nelle



pietre delle rovine dei templi di Sanche e di Amaravati e specialmente in quelle di Bharhut, ove i titoli di numerose *Jātaka* sono scritti sopra le sculture. Questi bassorilievi provano che le leggende originarie erano largamente note nel III secolo a. C. ed erano considerate come parte della storia sacra della religione” (Cowell in *Jātaka* 1990: VII-VIII *passim*).

I Buddhisti credono nella reincarnazione: i testi riportano che la notte della sua illuminazione, il Buddha disse di ricordare le sue vite passate, in un'altra occasione sostenne di rammentare il passato sino a novantuno eoni (un eone corrisponde a circa la vita di una galassia). La dottrina buddhista afferma che non è possibile

“determinare l’inizio del processo di rinascite cicliche, né la sua fine, ma è chiaro che il loro numero è pressoché infinito. La sequenza ciclica di rinascite è conosciuta come *samsāra* o ‘vagare senza fine’, termine che suggerisce un movimento continuo come la corrente di un fiume. Tutti gli esseri viventi fanno parte di questo movimento ciclico e rinasceranno fino al raggiungimento del *nirvāṇa*” (Keown 1996: 31).

Honda critica questa visione, accetta la reincarnazione ma non concepisce che si possa, nelle vite successive, mantenere coscienza di quelle precedenti - come, invece, sosteneva anche Platone postulando il concetto di reviviscenza. La reincarnazione potrebbe essere un concetto che sovverte la nostra idea di morte, cioè un concetto che prende in esame la vita secondo una visuale che attiene la morte. I corpi sono diversi, diversi sono i ricordi. Per Pattanadid, invece, il corpo è lo stesso in forme differenti, anche animali, è la stessa corrente vitale².

La discussione si conclude con molti interrogativi sul far della sera, i quattro giovani sono come circondati dal cielo stellato, sono quattro granelli di sabbia sotto un universo di tenebra oltre il quale tutto è luce: la Via Lattea è come un gigantesco *koto* suonato da dita bianchissime, la musica delle sfere (ancora una visione taoista) travolge i quattro granelli di sabbia finché Kyoaki non spezza l'incanto ricordando che è ora di rientrare perché bisogna prepararsi per la cena.

² A questo punto si potrebbe discutere a lungo, ma l'argomento esula dallo scopo di questo saggio e pertanto si rimanda alla copiosissima letteratura specifica. Si vedano, tra gli altri, nella consapevolezza delle inevitabili omissioni, gli studi di Conze, Filippini Ronconi, Franci, Gnoli, Humphrey, Keown, Koller, Pasqualotto, Suzuki, Tucci, Watts, Williams.



Ogni tre giorni Kiyooki, di notte, si reca a Tōkyō per incontrare segretamente la ragazza che ama: il fidanzamento di Satoko con il principe Harunori è stato rinviato per il lutto conseguente alla morte del principe Arisugawa e i due amanti possono godere di una maggiore relativa libertà. Tutti i segni però sono negativi, i sogni soprattutto, strutture portanti che prefigurano il futuro e decodificano le azioni dei protagonisti del romanzo. Alcune definizioni tratte da scritti di varie epoche aiutano a comprendere il valore e il contenuto morale di certi aspetti onirici. Artemidoro, la maggiore autorità in materia di sogni nel II secolo d. C., riteneva il sogno un movimento o una invenzione multiforme dell'anima che segnala i beni o i mali futuri; nell'*Odissea* (XIX, 560), Penelope afferma: "Ospite, i sogni sono vani, inspiegabili, / non tutti si avverano, purtroppo per gli uomini"; Lucrezio interpreta i sogni come il compimento dei desideri; Paracelso pensa che ciò che il sogno mostra sia l'ombra della saggezza esistente nell'uomo anche se durante la veglia non ne ha coscienza;

"Scoperta la dimensione dell'Inconscio, Freud definirà il sogno come la via maestra di accesso alla psiche inconscia e sognare sarà appagare i desideri inibiti o rimossi; diversa per Jung l'essenza dei sogni, che *compensano* ciò che il conscio sente mancante. I sogni sono frammenti di attività psichica involontaria e partecipano a comporre quel grande mosaico che è il processo evolutivo. Che i sogni permettano, con i freudiani, di accedere ai complessi e siano la chiave anche per altre scuole analitiche, per entrare nell'inconscio, noi li sentiamo sempre come il linguaggio di quella nostra personalità profonda che ci rimane oscura allo stato di veglia" (Sicuteri 1980: 136).

Una notte Kiyooki sogna di percorrere un sentiero tra i campi, porta un *kimono* di cotone bianco con un *hakama* in tinta (in Giappone, come in Cina e in Corea, il bianco è il colore delle morte: nel teatro *kabuki*, un guerriero che si appresta a combattere vestito di bianco annunzia al pubblico che sarà sconfitto e morirà) e una collana con pietre a forma di mezzaluna di colore rosso cupo e marrone. Improvvisamente la luna è oscurata da uno stormo di uccelli, Kiyooki, armato con una carabina da caccia, spara sullo stormo e tutti gli uccelli cadono al suolo morti, spargendo sangue, gracchiando. Poi la massa tumultuante e informe comincia a trasformarsi e diventa un enorme albero i cui rami si perdono negli spazi celesti. Lungo la strada avanza una bicicletta argentea, senza nessuno in sella,



quindi un gruppo di persone, guidate da linuma, vestiti di bianco (ancora il colore della morte), scuotendo ramoscelli di *sakaki* nel rito della purificazione. A poco a poco l'albero si trasforma ancora, si copre di foglie verdi e il sogno finisce.

L'interpretazione è complessa e presenta numerose sfaccettature: la simbologia dei colori è semplice, il bianco è il colore della morte, il rosso rappresenta l'energia fisica, il corpo, il desiderio e il marrone può essere assimilato al nero, e si ricade così nell'interpretazione proposta da Turner citata in precedenza. Le persone vestite di bianco paiono provenire dal mondo dei morti e vanno incontro a Kiyooki: questa supposizione può essere suffragata dalla bicicletta argentea che procede senza guida, nessuno sta sulla sella, il posto di Kiyooki. La bicicletta è quindi uno strumento per raggiungere l'altro mondo. Il grande albero può essere letto come una sorta di *axis mundi* che permetterà a Kiyooki di salire in cielo o di scendere agli Inferi; inoltre è come il proseguimento della discussione sulla trasmigrazione, gli uccelli diventano un albero, lo stesso corpo in forme differenti, come sosteneva il principe Pattanadid. La figura più complessa e di più difficile interpretazione è quella di linuma, come abbastanza criptiche sono le sue parole di rimprovero, "siete ostinato e indifferente", "lo avete dimostrato al di là di ogni possibile obiezione". Probabilmente linuma rimprovera Kiyooki per la sua relazione con Satoko, che viola ogni regola sociale e morale: per il giovane precettore è imperdonabile il comportamento del suo allievo che pensa solo a se stesso, egoisticamente non si preoccupa delle conseguenze, offendendo il sentimento dell'onore al quale, al contrario, egli informa la propria vita. Tradito dalla mezzana Tadeshina per una ripicca se ne è andato dalla villa dei Matsukae con la donna che ama, Miné, e l'ha sposta. Condurre il gruppo dei morti che attende Kiyooki è dunque un premio per la sua condotta, un *memento mori*. A causa dell'amore, Kiyooki ha vilipeso la tradizione del suo paese, è colpevole e deve morire:

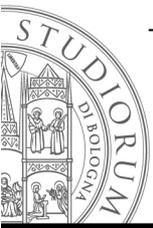
"La tradizione come tutta la vita dell'uomo ha luogo nella comunità: il singolo trova la sua realizzazione, il suo appoggio, il suo senso e il suo compito attraverso la comunità in cui vive. Le sue tensioni con la comunità sono una delle cause comprensibili delle sue alterazioni psichiche (ad esempio, i repentini cambi di umore di Kiyooki - *la nota è di chi scrive*). In ogni momento la comunità è per l'uomo efficacemente presente. Se la comunità si fa cosciente, razionalizzata, organizzata e plasmata si parla allora di società" (De Martino 1977: 182).



Con l'aiuto di Honda e Tadeshina, Kiyooki rivede Satoko nella villa al mare. Gli incontri clandestini proseguono nonostante la giovane abbia scoperto la menzogna con la quale Kiyooki la teneva legata a sé: la lettera d'amore che gli aveva spedito non è mai esistita, distrutta con rabbia dal giovane prima di leggerla. Quindi Satoko continua a vedere e amare Kiyooki spontaneamente, seguendo i segni di un ineluttabile destino che non è in grado di contrastare. Paradigmaticamente, l'ultima volta, giunge alla villa vestita di bianco (ancora un segno nefasto), con un abito in stile occidentale per non farsi riconoscere. Il viaggio in auto suggerisce una interessante analogia: a Tōkyō la mezzana Tadeshina era lo strumento cosciente e consapevole che permetteva a Satoko di incontrare Kiyooki, a Kamakura è l'irreprensibile Honda che accompagna Satoko a un *tête à tête* con Kiyooki; Tadeshina e Honda sono quindi entrambi pronubi, seppur con diverse motivazioni. Sulla riva del mare, abbracciati, i due giovani sentono che la loro felicità sta per finire, accerchiati da uno spirito implacabile che non li avrebbe perdonati (evidente visione shintoista). La luna, che brilla alta nel cielo, pare l'emblema della loro imperdonabile trasgressione. La luna, simbolo della donna, del cambiamento e dell'inconscio, principio femminile costituente un archetipo della Grande Madre e adorata in molte civiltà: "Nessuna stella, nessun astro ha tanto attirato lo sguardo umano sull'immensa scena del cielo notturno, di tempo in tempo, quanto la Luna, questo piccolo nostro satellite pure già violato dal piede umano, ma ancora capace di far nascere nell'uomo profonde suggestioni emotive e psichiche" (Sicuteri 1978: 132).

I segni di morte cominciano diventare concreti: una lettera della Regina Madre del Siam annuncia al figlio Pattanadid la morte della principessa Chan, la sua fidanzata. Una settimana dopo Pattanadid e Kridsada lasciano il Giappone per ritornare in patria a bordo di una nave inglese. La loro partenza è un altro segno premonitore per Kiyooki, che presagisce che lo svanire della nave all'orizzonte sia l'inizio della fine della fase più radiosa della sua giovinezza.

Nell'imminenza del fidanzamento con il principe Harunori, Satoko, iniziata per tradizione al culto delle buone maniere, cerca di familiarizzarsi con tre divertimenti amati dalla famiglia imperiale che sino a quel momento non erano stati inclusi nella sua educazione aristocratica: saper cantare i *nagauta*, imparare a giocare a *mahjong*, vecchio divertimento cinese simile al domino che si gioca in quattro persone, e abituarsi all'ascolto di musica occidentale. Le prime testimonianze della musica giapponese risalgono al V secolo, ma, presumibilmente, la sua origine è molto più antica.



Approssimativamente nel XIII secolo la musica buddhista e la musica di corte erano predominanti; tra il XIII e il XVI secolo questi generi musicali furono arricchiti da composizioni per flauto, utilizzate nella musica del teatro *nō* e in musiche folkloristiche. Nel XVII e XVIII secolo si svilupparono gli altri generi di musica classica, e precisamente le musiche per *koto* e *shamisen* e per il teatro *kabuki*. La musica per *shamisen*, comunemente conosciuta come *nagauta* (letteralmente, canzone lunga), citata nel *Man'yōshū* (la più antica raccolta di poesie giapponesi datata 760 d.C.), è centrale nell'ultimo periodo della musica giapponese prima delle influenze occidentali. L'ecclettismo delle sue origini ne fa un soggetto ideale per una ricerca relativa alla musica giapponese. Infatti, oltre agli intrinseci valori sintetici, la musica e il canto *nagauta* meritano di essere studiati per il ruolo che assumono "come una delle molte forme musicali orientali prima che il mondo occidentale affermasse una sua piccola influenza" (Malm 1963: 3). L'amore della famiglia imperiale per la musica e il canto *nagauta* sono una tangibile affermazione dell'importanza dei valori della tradizione, e pertanto dovrà essere un maestro a insegnarla a Satoko. La musica occidentale è un *hobby* del principe Harunori e anche in questo caso la giovane sposa dovrà assecondare le preferenze dell'augusto consorte. Più discutibile è il piacere che l'Imperatrice Madre trae dal gioco del *mahjong*, considerato un divertimento plebeo. Maestre di *mahjong* saranno due *geisha* di Yanagibashi, avversate da Tadeshina che teme che con la loro esperienza possano carpire il segreto di Satoko. Conduce alla perfezione il ruolo di mezzana e protegge l'amore dei due amanti confortata dalla personalissima filosofia secondo la quale non esiste quello che si ignora: poiché né il conte Ayakura né il principe Harunori sono a conoscenza del rapporto di Kiyooki con Satoko, quel rapporto non esiste.

Questa filosofia è un/una singolare ribaltamento/conferma del *cogito ergo sum* di Cartesio, penso dunque sono, non so dunque non sono, in senso lato non so, quindi ciò che non conosco non esiste. Con questa fondamentale argomentazione Descartes condivide una fondante dottrina scolastica, ma al tempo stesso

"se ne distacca nel momento in cui assegna alla sostanza un attributo che non solo è da essa inseparabile, ma che le è così essenziale da far conoscere l'essenza stessa della sostanza (oltre alla sua esistenza), essenza che l'attributo definisce pienamente: 'Una sostanza la cui essenza o



natura era esclusivamente di pensare'. Questa *sostanza*, la *res cogitans*, è l'io, la mente, l'anima, lo spirito, l'intelletto, la ragione; più ampiamente il soggetto di tutti i pensieri particolari o fatti di coscienza (come il sentire, l'immaginare, il volere in quanto ne siamo coscienti) (Gregory in Descartes 1998: XXXVIII).

Questo gioco della ragione avvicina Mishima al più congeniale esistenzialismo,

“il nulla inerisce necessariamente all'essere e lo 'assilla'. Cioè l'essere non ha nessun bisogno del nulla per essere concepito e si può esaminare fin che si vuole la nozione di essere, senza trovarvi la minima traccia del nulla. Al contrario, il nulla *che non è* non può avere che un'esistenza derivata: prende il suo essere dall'essere; il suo nulla d'essere non si incontra che nei limiti dell'essere e lo spirito totale dell'essere non costituirebbe l'avvento del regno del non-essere, ma lo svanire immediato del nulla: *non vi è essere che alla superficie dell'essere*” (Sartre 1943: 51).

La situazione precipita quando Tadeshina scopre che Satoko è incinta: tutto pare perduto, la ragazza è nelle mani della vecchia mezzana che in tutti i modi cerca di salvarla proponendole di sbarazzarsi al più presto del bambino. Questo suggerimento si struttura su una particolare visione etica: il primo peccato (l'amore per Kiyooki) sarà cancellato dal secondo peccato (l'aborto) con una perfetta elisione. Il primo peccato è il più ignominioso perché calpesta la benevolenza imperiale e sarà indicato, nell'analisi che propongo, con il segno (-); il secondo peccato è grave ed è punito dalla legge, ma Tadeshina rassicura Satoko che se ne assumerà tutta la responsabilità sostenendo che la giovane ha agito secondo le istruzioni della sua cameriera, senza rendersi conto di quello che stava facendo. Questa assunzione di responsabilità da parte di Tadeshina rende il suo sacrificio nobile (in un certo senso sostanzia il principio dell'*on*, cioè il dovere di obbedienza assoluta ai propri superiori, un obbligo morale che può giungere sino alle più estreme conseguenze, come in questo caso) e la proietta in una dimensione positiva contrapposta a quella della padrona, in assoluta parità: “simile a una nave che avanzasse contro corrente e la corrente stessa, in armonia così perfetta che l'imbarcazione indugerebbe immobile, alleata della corrente, ad essa intimamente legata istante dopo istante, in fremente intimità” (Mishima 1969a: 277-278). Pertanto questa decisione può



essere contrassegnata con il segno (+); ne consegue che l'aborto, diretta conseguenza di questa proposta, non può non essere indicato che con il segno (+). L'elisione di cui parla Tadeshina è così configurata, le due strutture si sommano annullandosi e i due peccati si cancellano a vicenda.

Apprendendo la notizia che la cerimonia del fidanzamento tra il principe Harunori e Satoko avrebbe avuto luogo in dicembre, Kiyoaki si rende conto che non gli resta più nulla, crolla la sua idea di impossibile assoluto, lo stimolo per l'impossibile svanisce, la sua sfida lo ha portato alla sconfitta e il suo ottimismo è stato cancellato. Anche l'ottimismo di Hegel, secondo Sartre, termina in una sconfitta:

“tra l'oggetto-altri e l'io-soggetto non c'è alcuna misura comune, più di quanto non ce ne sia tra la coscienza (di) sé e la coscienza dell'altro. Io non posso conoscermi *in* altri se altri è oggetto per me e non posso neanche cogliere altri nel suo vero essere, cioè nella sua soggettività. Nessuna coscienza universale può essere tratta dalla relazione delle coscienze. È ciò che chiameremo la loro separazione ontologica” (Sartre 1943: 294).

In Hegel è presente un'altra forma di ottimismo, l'“ottimismo ontologico”, poiché la verità è verità del tutto. Quando il monismo hegeliano tratta della relazione delle coscienze non si pone in alcuna coscienza particolare: nonostante il tutto sia ancora da realizzare, esso è già presente. Essendo ogni coscienza identica con se stessa è altro dall'altro e va considerata dal punto di vista dell'assoluto. Perché le coscienze sono dei momenti del Tutto, dei momenti che sono, per se stessi, *'unselbstständig'*, e il Tutto è mediatore fra le coscienze. Da ciò deriva un ottimismo ontologico parallelo all'ottimismo epistemologico: la pluralità può e deve essere superata verso la totalità. Ma Hegel può affermare la realtà di questo superamento solo perché l'ha già posto implicitamente fin dall'inizio. Infatti, egli ha dimenticato la sua coscienza, è il Tutto e, se risolve così facilmente il problema *delle* coscienze, è perché per lui non c'è mai stato un vero problema, a questo proposito. Infatti egli non si pone la questione delle relazioni della sua coscienza con quella degli altri, ma, facendo del tutto astrazione della propria, studia puramente e semplicemente il rapporto delle coscienze degli altri fra loro, cioè il rapporto delle coscienze che sono per lui già degli oggetti, la cui natura, secondo lui, è precisamente di essere un tipo particolare di oggetti - il soggetto oggetto - e



che, dal punto di vista totalitario, da cui si pone, sono rigorosamente equivalenti fra loro, senza che nessuna di esse sia minimamente separata dalle altre da un privilegio particolare. Ma se Hegel si dimentica, noi non possiamo dimenticare Hegel. Il che significa che siamo rimandati al *cogito*" (Sartre 1943: 295).

Gli eventi precipitano quando giunge al barone Matsugae una lettera di Tadeshina, che ha tentato il suicidio ingerendo una boccetta intera di pastiglie di sonnifero ma è stata salvata, in cui si dichiara colpevole di tutto quanto è accaduto, svela che Satoko aspetta un figlio e chiede al marchese di intervenire perché si tratta di un "affare di famiglia". Interrogato dal padre nella sala da biliardo, Kiyooki confessa davanti al ritratto del nonno che troneggia su una parete e al grande dipinto a olio che illustra la battaglia di Tsushima, che il figlio che Satoko attende è suo. L'opposizione strutturale è assolutamente evidente: il ritratto del nonno e il quadro della battaglia di Tsushima, "nella quale la flotta russa del Baltico fu praticamente distrutta" (Halliday 1975: 142), sono glorie giapponesi, Kiyooki ne rappresenta la vergogna. La famiglia Matsugae si riunisce e decide che Satoko dovrà recarsi a Ōsaka per abortire e subito dopo, per non destare sospetti, si recherà a rendere omaggio alla badessa di Gesshu, a Nara. La decisione del marchese è stata rapida e inesorabile: in altri tempi avrebbe avuto il dovere di lacerarsi il ventre, fare *seppuku* per cancellare la vergogna in un estremo gesto di espiazione nei riguardi dell'imperatore: ora con il denaro risolverà ogni cosa - solo un anno dopo la pubblicazione di *Neve di primavera*, Mishima si suiciderà ritualmente con il cerimoniale del *seppuku* per affermare i suoi principi. La famiglia del conte Ayakura, che da ventisette anni gode del favore imperiale, non potrà opporsi, nessuna altra soluzione è possibile. Questa irrevocabile decisione sostanzia un'altra opposizione strutturale, denaro (marchese Matsugae) e onore (conte Ayakura). Il ricordo degli antichi tempi lascia il posto a un nuovo pragmatismo, che supera e vince il favore imperiale. Tutta l'educazione aristocratica della famiglia Ayakura svanisce travolta dal denaro del marchese Matsugae che coprirà lo scandalo, un altro segno del tramonto inarrestabile di un periodo conclusosi nel 1868 con la Restaurazione Meiji, il governo illuminato: da questo momento inizia una vera e propria rivoluzione diretta dall'alto che avrebbe portato il Giappone a un completo rinnovamento. Nei primi venti anni del secolo scorso, "le nuove istituzioni giapponesi si dimostrarono solide. Esse applicavano alle caratteristiche dello stato moderno la tradizionale



mentalità confuciana che, come aveva impedito la modernizzazione, ora si dimostrava funzionale al mantenimento dell'ordine costituito e al suo miglioramento" (Corradini 1999: 326). Il marchese Matsugae appartiene a questo nuovo ordine, a Kiyooki non resta che obbedire.

Il conte Ayakura non sa come comportarsi ed è stupito che il marchese Matsugae conosca l'accaduto. Decide quindi di interrogare Tadeshina per scoprire chi sia stato il delatore. Il colloquio è drammatico, la vecchia mezzana confessa di essere stata lei a informare il marchese ma di non avergli rivelato *tutto*, non ha svelato molte cose. Queste poche parole suscitano nel conte imbarazzo, che diventa angoscia quando Tadeshina pronuncia una sola parola: "Kitazaki". Quel nome è associato a ricordi che risalgono a otto anni prima e che il conte ha rimosso. Una breve digressione sul numero otto, connotante l'infinito e la trascendenza, consente di affermare che l'accaduto era già stato prefigurato: quando rappresenta l'infinito, evocato dal segno algebrico dell'otto orizzontale, si lega a valori positivi o negativi poiché traduce l'illimitato nel senso di trascendente ma anche l'illimitato come circolo vizioso, di meccanismo ineluttabile. Ancora una volta la numerologia ci offre interessanti spunti interpretativi. In realtà, la locanda di Kitazaki rivela una doppia caduta del conte: la prima quando la contessa era in attesa di Satoko e il conte ha avuto un rapporto sessuale con Tadeshina, la seconda quando Satoko aveva tredici anni, esattamente otto anni prima (in realtà il rapporto è avvenuto quattordici anni prima perché nella cultura giapponese un bambino quando nasce ha un anno: il numero quattordici (7+7) significa legame affettivo e lo si ritrova numerose volte nelle religioni monoteiste, soprattutto nel giudaismo; il sette, perfezione e compiutezza, esprime creatività e studio, il settenario è sacro in tutte le tradizioni, esprime un ciclo compiuto, dinamico, la globalità, l'equilibrio perfetto e il compimento, tutti i testi religiosi - la *Bibbia*, il *Corano*, i *Veda*, *Il libro tibetano dei morti*, *I Ching* - gli assegnano un ampio spazio. Il ricordo è drammatico, il conte aveva accettato l'invito di Tadeshina di seguirlo nella locanda di Kitazaki dopo un incontro con il marchese che lo aveva depresso. Al conte era stato mostrato un rotolo con una lunga storia erotica introdotta da un *kōan*, assurdo enigma, tecnica elaborata dai maestri *zen* per "screditare l'aspetto logico verbale, della mente, in modo che la realtà potesse essere definita dalle percezioni intuitive dell'emisfero cerebrale destro, l'antimento" (Hoover 1977: 24). Con l'assurdità del *kōan*, lo *zen* "si burla della vita". Infatti



“che cosa possiamo pensare di un sistema filosofico il cui insegnante, alla domanda: ‘Come fai a vedere le cose tanto chiaramente?’, risponde con quella che può sembrare una semplice battuta: ‘Chiudo gli occhi?’ Per molto tempo lo *Zen* ha fatto ricorso ai risvolti comici della vita per scoraggiare coloro che nutrivano una fede assoluta nei propri sistemi e categorie. È più facile essere sereni nei riguardi dell’esistenza allorché si prende atto di quanto inutile sia la gravità” (Hoover 1977: 24-259).

Un altro aspetto della religione del quietismo è l’esigenza di conservare la pace spirituale davanti al caos. Il fondamento delle religioni orientali consiste nello stato di silenziosa meditazione, ma la principale caratteristica dello *zen* risiede nel portare la pace spirituale frutto della meditazione nella vita quotidiana, pace che deriva dalle risorse naturali derivanti dall’allenamento spirituale.

Le scene erotiche narrate sul rotolo mostrano uno stupro, un abate e poi molti monaci violentano una giovane vedova sino a ucciderla. Lo spirito adirato della donna assume le sembianze di una vulva. Giungono molti spiriti vendicativi che staccano a morsi i membri dei monaci, li portano su una nave - la nave dei morti sia nei racconti orientali che occidentali - con la prua scolpita a forma di vulva e se ne vanno trionfanti con i loro sanguinanti trofei. La prima immagine, rappresentante l’abate e la donna, ha lo stile caratteristico delle figurazioni *haiku*, la più breve poesia giapponese, diciassette sillabe secondo un ritmo di 5-7-5, che “deve saper cogliere nell’essenza il fascino raccolto di un evento minimo, semplice, naturale; saperne apprezzare la quiete, la non appariscenza, la modestia o la sottile, delicata ‘tristezza’, come indicano i termini, noti agli iamatologi, di *wabi* o *sabi*” (Iarocci 1982: 24). Ma non è il ricordo del rotolo che turba il conte Ayakua, e nemmeno il rapporto sessuale con la già anziana Tadeshina che ne è seguito, ma il comando che ha impartito alla sua serva. Poiché è consapevole che il matrimonio di sua figlia sarà organizzato dal marchese Matsugae vuole vendicarsi: quando Satoko diventerà maggiorenne dovrà andare a letto con un uomo che le piaccia, pronuba Tadeshina, che dovrà poi insegnare alla ragazza a coitare sia fingendo di essere vergine sia facendo credere di non esserlo quando al contrario ancora lo è. Il primo caso non necessita di spiegazioni, il secondo, a parere del conte Ayakura, è necessario per impedire “che chi conquista la fidanzata altrui prima del matrimonio di quest’ultima non sia indotto a esultarne troppo. Se sa che è vergine, la sua conquista può renderlo presuntuoso.



È una cosa che occorre evitare” (Mishima 1969a: 314). Gli avvenimenti però si sono svolti in maniera completamente diversa da quelli preconizzati dal conte, che non capisce l’atteggiamento di Tadeshina: si è comportata in questo modo per vendicarsi del marchese Matsugae oppure la sua vendetta è indirizzata contro di lui? L’indecisione che sempre caratterizza il suo agire ha ancora una volta il sopravvento e il conte preferisce non indagare: si limita a compiacersi perché la donna è stata salvata, ma Tadeshina ha l’ultima parola poiché con voce sferzante dice al conte che se le avesse intimato di uccidersi una seconda volta per cancellare la sua colpa lo avrebbe fatto e il padrone, probabilmente, tra otto anni, avrebbe dimenticato il suo comando.

Tutto è deciso. Satoko parte per Ōsaka accompagnata dalla madre, dalla marchesa Matsugae e, in incognito, dal dottor Mori, il ginecologo che procurerà l’aborto, il cui silenzio è stato comperato con i soldi del marchese. Alla stazione di Shinbashi i due amanti si incontrano per dirsi addio: “Allora, stammi bene” mormora Kiyooki; “Anche tu, Kiyō”, risponde Satoko, con gli occhi colmi di pianto, lacrime viventi di una persona prossima ad annegare.

Con un laconico telegramma, come era stato convenuto, la marchesa Matsugae comunica al marito l’esito dell’intervento: “Visita perfettamente riuscita”. Satoko è già diventata un oggetto, dei suoi sentimenti nessuno si preoccupa. La ragazza non parla e la madre scambia quel silenzio per rassegnazione, mentre in Satoko sta maturando una ribellione coraggiosa, anche se necessaria. La contessa Ayakura e la figlia si recano al monastero di Gesshu per tributare un omaggio alla badessa; in un primo momento le foglie rosso porpora degli aceri del giardino antistante il monastero suscitano nella contessa parole di ammirazione, ma la sua gioia è di breve durata perché immediatamente quel rosso le parla di colpe non espiate, dell’aborto della figlia. Il rosso è un colore dinamico, è il simbolo del sangue, è prezioso e la sua perdita provoca la morte. In questo caso, l’aborto è morte ed è collegato al rosso. Oltrepassato un portale della dinastia Tang, la contessa e sua figlia percorrono un viale lastricato ed entrano nel monastero; nel cortile interno ancora aceri con le foglie dei rami superiori rosso cupo, che suggeriscono un’immagine di sangue coagulato, e crisantemi in vaso disposti in file nel cortile interno. Apprezzato e venerato in Giappone, il crisantemo (dal greco, *khrysanthemon*, composto da *khrysos*, dorato, e *antheon*, fiore) simbolizza l’attesa paziente e feconda nel raccoglimento, è il fiore imperiale, è sacro ed è simbolo di longevità ed eternità; in Occidente è fiore dei cimiteri, evoca la morte e il lutto. Pertanto hanno un significato



profano negativo, mentre dal punto di vista del sacro sono il segno dell'immortalità dell'anima. Per quanto attiene Satoko, il crisantemo diventa un *oxymoron* poiché la positività che gli è propria contrasta con il suo stato d'animo e pare quasi irridere al suo dolore.

Al mattino una sorpresa non gradita attende la contessa: Satoko si è tagliata i capelli mostrando così la sua volontà di farsi monaca. Prega davanti alla statua di Buddha, la sua decisione è presa, è la sua risposta al sacrificio che le è stato imposto, è la volontà di una donna alla quale è stato tolto il figlio senza che potesse prospettare un rifiuto. Satoko, bellissima e viziatissima fanciulla dell'aristocrazia giapponese, nella prima metà del secolo scorso, con questa decisione diventa una eroina che si oppone a un volere che la umilia nell'unica maniera che le è consentita (avrebbe potuto uccidersi, ma il rimorso degli oppressori sarebbe finito con il periodo di lutto), si fa monaca per affermare la sua dignità di donna.

Il conte Ayakura non sa come comportarsi, attende, è pavido come sempre, qualcosa accadrà, lo ha appreso dall'antico gioco di corte del *kemari*, la palla lanciata in alto ricade sempre a terra, tutto ciò che accade, accade perché deve accadere. Il mondo è una rappresentazione del soggetto:

“ecco una verità valida per ogni essere vivente e pensante, benché l'uomo possa soltanto venirne a coscienza astratta e riflessa. E quando l'uomo sia venuto di fatto a tale coscienza, lo spirito filosofico è entrato in lui. Allora, egli sa con chiara certezza di non conoscere né il sole né la terra, ma soltanto un occhio che vede un sole, e una mano che sente il contatto d'una terra; egli sa che il mondo circostante non esiste se non come rappresentazione, cioè sempre e soltanto in relazione con un altro essere, con il percipiente, con lui medesimo. Se c'è una verità che si può affermare *a priori*, è proprio questa; essa infatti esprime la forma di ogni esperienza possibile ed immaginabile: la quale forma è più universale di tutte le altre, e cioè del tempo, dello spazio e della causalità, perché tutte queste implicano già la prima. [...] Questa legge vale naturalmente sia per il presente, sia per il passato e per tutto l'avvenire; per ciò che è a noi lontano come per il vicino; infatti essa vale anche per il tempo e per lo spazio, in cui soltanto ogni cosa può essere percepita. Tutto quanto il mondo include o può includere è inevitabilmente dipendente dal soggetto, e non esiste che per il soggetto. Il mondo è rappresentazione” (Schopenhauer 1969: 39).



Quando gli Ayakura e i Matsugae si incontrano per affrontare il problema causato dalla scelta di Satoko (a Kiyooki, ovviamente, non è chiesto alcun parere), il marchese Matsugae e il conte Ayakura si affrontano con decisione: il conte Ayakura parla a capo chino, posa sul tavolo le mani minute e bianche, mani di donna come in una commedia di marionette (il riferimento al *bunraku*, uno dei tre generi di teatro classico giapponese è evidente, gli altri due sono il *nō* e il *kabuki*), il marchese Matsugae lo affronta urlando, è un uomo grossolano e il suo volto sembra quello di un *kijin*, demone malvagio del teatro *nō*: la centralità della maschera (*nōmen* o *omote*) “nel teatro - e nel rituale - si impernia proprio sulla funzione mediatrice che le è consustanziale, ossia sulla capacità di incarnare forze ed entità supere e di saldare lo iato tra il tempo mitico e quello storico, tra passato e presente” (Casari in Crovella 2009: 71). Poi gli animi si placano e la discussione assume il tono di una *pochade*: il marchese, il conte e le loro mogli “giocano” a trovare una soluzione e si compiacciono vicendevolmente per quanto hanno escogitato. Alla cerimonia di fidanzamento, Satoko indosserà una parrucca e nessuno si accorgerà dei capelli tagliati, perché il principe Harunori, anche se lo sospettasse, non avrebbe mai l’ardire di toccarle il capo. Un artigiano di Tōkyō confezionerà la parrucca e il marchese Matsugae ne comprerà il silenzio con il denaro. Ancora una volta Satoko non esiste, è un oggetto che può essere manipolato a piacimento obliterandone la volontà.

Il complicato disegno dei Matsugae e degli Ayakura non giunge a compimento perché Satoko, raccontando la sua storia alla badessa, l’ha convinta ad accelerare i tempi della tonsura: non aspetterà un anno per prepararsi mentalmente e spiritualmente e la cerimonia si svolgerà prima dei tempi previsti. A convincere la badessa sono ragioni di opportunità, ha scoperto un complotto contro la sacra persona dell’imperatore e suo preciso dovere è sventarlo. Nel monastero di Gesshu, retto da molte principesse imperiali, si pratica il buddhismo *hosso*, che attribuisce maggior importanza all’elevazione della mente rispetto alle austere pratiche conventuali. Inoltre la tradizione vuole che le preghiere del monastero siano indirizzate alla salvezza della nazione. La tradizione del buddhismo *hosso* risale all’epoca Nara, quando il buddhismo non era diviso in sette ben definite come è oggi conosciuto: tuttavia si possono distinguere sei scuole che si svilupparono a Nara: l’Abhidharmakośā (*kusha*), la Satyasiddhi (*jujitsu*), la Vīnaya (*ritsu*), la Yogācāra (*hosso*), la Mādhyamika (*sanron*) e l’Avatamsaka (*kegon*). I maestri appartenenti a queste scuole scrissero molti commenti su *sūtra* e *śāstra*, prodotti di grande erudizione che dimostrarono l’entusiasmo dei



buddhisti giapponesi nello studio di “una nuova filosofia, una nuova scienza, una nuova cultura e una miniera inesauribile di impulsi artistici” (Suzuki 1970, vol. III: 316). La costruzione di molti templi e monasteri, il mantenimento di monaci e monache e l’erezione della gigantesca statua di Vairochana, terminata nel 749, vennero finanziati dal pubblico erario. In quei giorni i templi buddhisti erano scuole, dispensari, ospedali, orfanotrofi, ospizi per vecchi e quindi era lecito aspettarsi contributi e finanziamenti da parte della corte imperiale e dell’aristocrazia; i monaci erano maestri di scuola, medici, ingegneri, esploravano zone selvagge, coltivavano la terra. I buddhisti erano all’avanguardia quando la comunità era ancora a uno stadio primitivo, e pertanto le loro attività erano incoraggiate. Nel periodo Nara particolarmente importante fu il movimento delle donne buddhiste, tra le quali vanno citate l’imperatrice Komyo, l’imperatrice Koken e la monaca Hokin, fulgidi esempi della vita buddhista di amore e compassione.

“Forse all’inizio, lo sviluppo del Buddhismo fu alimentato con eccessiva prodigalità e in modo troppo artificiale. Benché abbia immensamente aiutato lo sviluppo della cultura giapponese tendeva a diventare un peso troppo grande, soprattutto dal punto di vista finanziario, per la nazione dell’ottavo secolo. I monaci, troppo favoriti, si comportavano in maniera egoistica. Ben presto cominciò ad annullarsi la distinzione tra il potere secolare e quello religioso: persino in quest’ultimo, le cose non essenziali vennero poste in primo piano a spese di quelle essenziali” (Suzuki 1970, vol. III: 316-317).

Per il buddhismo giunse il momento di cambiare direzione: il buddhismo di Nara fu sostituito da quello di Heian, i cui due astri più fulgidi che ne illuminarono il cielo furono Dengyo Daishi e Kobo Daishi.

Questa antica tradizione rafforza la decisione della badessa e Satoko si sottopone alla cerimonia della tonsura, ritmata dal canto del *Sūtra del cuore illuminato*: “Quando ebbero consumato le opere di perfezione, / I cinque aggregati dell’esistenza diventarono / Cose nulle agli occhi del Bodhisattva Kannon / E sottratto al suo sguardo fu il giogo dell’umana sofferenza”. Durante la tonsura un falchetto lancia un grido e il ghiaccio che ricopre il giardino si apre in una fessura a zigzag, che si richiude velocemente ricostruendo una compatta superficie di ghiaccio. Il ghiaccio è caratterizzato



da un simbolismo negativo, è compatto e costituisce uno schermo, un muro invalicabile: il crepaccio=attimo di indecisione si salda immediatamente in una superficie compatta e invalicabile=tonsura. Il ghiaccio rivela una qualità positiva, come è testimoniato dal mito cosmogonico dei Germani, solamente quando si scioglie. Satoko non appartiene più a questo mondo effimero, i capelli recisi hanno portato via tutte le impurità, accettando ogni cosa, il peccato, la follia, la pazzia che si pretendeva l'avesse colpita.

L'estremo tentativo approntato dai Matsukase e dagli Ayakura di risolvere la situazione - la parrucca potrebbe coprire la tonsura - è frustrato: la badessa si rifiuta di accondiscendere alle richieste del marchese e la polizia di Nara, temendo di incorrere nella collera del Ministero della Real Casa, oppone un netto diniego alla richiesta di organizzare il rapimento di Satoko. Ancora una volta il denaro del marchese Matsugae è il grimaldello utilizzato: il dottor Ozu, direttore della clinica psichiatrica dal nome omonimo, noto per la rigorosa tutela dei segreti della sua eletta clientela, acconsente di redigere un certificato medico nel quale si attesta che Satoko ha perduto il senno. Il marchese Matsugae si incarica di portare la "triste" notizia al principe Toin, informandolo che i conti Ayakura hanno pensato di rinchiudere Satoko in un monastero. Il principe ne prende atto e decide di comunicare all'imperatore la rottura del fidanzamento.

La pazzia, in Oriente come in Occidente, è spesso utilizzata dal potere per cancellare la contestazione, e gli esempi drammatici sono numerosissimi. Nei regimi dittatoriali, gli oppositori vengono rinchiusi in manicomio ove quasi sempre trovano la morte: in Europa le vicende dei bambini ebrei, degli antifascisti e degli antistalinisti hanno riempito drammatiche pagine dei libri di storia. La vicenda di Satoko, da questo punto di vista, è esemplare:

"La storia della maggior parte dei pazienti mentali presenta casi di trasgressione delle norme del vivere sociale - nel proprio ambiente familiare, nel posto di lavoro, in una organizzazione semipubblica come una chiesa o un grande magazzino, in zone pubbliche come strade o parchi. Spesso la cosa viene riferita da un *accusatore* che risulta così colui che ha dato l'avvio al ciclo che porterà l'accusato alla ospedalizzazione. Costui può anche non essere quello che fa il primo passo, ma quello che ha portato alla prima azione determinante. È qui che comincia *socialmente* la carriera del paziente, e ciò prescindendo dal momento in cui può collocarsi l'inizio psicologico



della sua malattia mentale” (Goffman 1961: 159).

Secondo Foucault (1954: 87) tra la psicologia e la follia sussistono “un rapporto e uno squilibrio così fondamentali da vanificare ogni sforzo che volesse affrontare la totalità della follia, la sua essenza e la sua natura in termini di psicologia”. Ogni cultura è sensibile a certi fenomeni della condotta e del linguaggio degli uomini, che le diverse società considerano nei rispettivi termini: questi uomini non sono trattati né come malati, né come criminali, né come stregoni, né come gente comune, ma semplicemente come diversi. Nel Rinascimento, superata la paura della morte, dell’Apocalisse e delle minacce del mondo ultraterreno, questa nuova coscienza ha preso corpo postulando il pericolo dell’invasione dell’“insensato”, che abbassa il livello del mondo ultraterreno a quello del mondo terreno. In un miraggio fantastico ci si chiede se “sia il nostro mondo a sdoppiarsi in un miraggio fantastico o se non sia invece l’altro a prenderne possesso; oppure, se il segreto del *nostro* mondo non fosse di essere da sempre, e senza che lo avessimo saputo, l’*altro*” (Foucault 1954: 88). Questa consapevolezza prende forma nella pittura di Hieronymus Bosch: i suoi mostri inquietanti, minuscoli e ridicoli sono al tempo stesso verità e menzogna, illusione e segreto, medesimo e altro. La positività di queste visioni sono svalutate nel Settecento, ridotte al silenzio: “la follia nel suo senso più ampio si situa lì: a quel livello di sedimentazione dei fenomeni di cultura in cui incomincia la valorizzazione negativa di ciò che all’origine era stato appreso come il Differente, l’Insensato, la Sragione” (Foucault 1954: 89). A seconda delle culture le esclusioni possono essere diverse: separazione geografica (come in Indonesia, dove l’uomo diverso vive da solo, talvolta lontano dal villaggio), separazione materiale (come nella nostra società, in cui si pratica o si praticava l’internamento), separazione virtuale appena visibile dall’esterno (come all’inizio del XVII secolo in Europa).

Nella coscienza europea, la pazzia è uno strumento del potere, la parentela

“tra le pene della follia e la punizione delle dissolutezze non è una traccia d’arcaismo [...]. L’epoca classica, inventando lo spazio dell’internamento nella geometria immaginaria della sua morale, aveva trovato tanto una patria quanto un luogo di redenzione comuni ai peccati della carne e agli errori della ragione. La follia comincia a convivere col peccato, e forse a questo punto comincia a formarsi quella parentela secolare della sragione e della colpevolezza che



l'alienato sente oggi come destino e che il medico scopre come una verità della natura"
(Foucault 1972: 168).

E ancora (Foucault 1972: 281): "l'internamento non è stato in alcun modo una pratica medica [...] bisognerà attendere la grande circolare del 1785 perché in Francia un ordine medico penetri nell'internamento, e un decreto dell'Assemblea perché si ponga a proposito di ogni internato il problema di sapere se egli è pazzo o no".

Erasmus da Rotterdam, il quale, nonostante la sua reiterata opposizione a Lutero, almeno in un secondo momento, è stato "considerato il vero, l'immediato precursore della riforma" (Zappacosta in Erasmus 1967: 15), nel suo icastico e satirico *Elogio della pazzia*, scrive:

"Ma è ormai tempo di seguire l'esempio omerico e, abbandonati i Celesti, discendere a nostra volontà sulla terra, per veder chiaramente come qui non esista cosa lieta o felice, se non per mio dono (della Pazzia, che nel testo diventa il personaggio monologante - *la nota è di chi scrive*). Innanzi tutto, voi vedete con quanta preveggenza la natura, madre e artefice del genere umano, s'è preoccupata che non mancasse in alcun luogo il condimento della pazzia. E infatti, se gli Stoici definiscono la saggezza nient'altro che lasciarsi guidare dalla ragione, mentre la pazzia segue il capriccioso moto delle passioni, Giove, affinché la vita dell'uomo non fosse del tutto triste e austera, quanto più passioni che ragione non le ha infuso?" (Erasmus 1967: 65).

Ogni cultura ha la propria soglia particolare; nella società occidentale nel XIX secolo

"la soglia di sensibilità alla follia si è sensibilmente abbassata, come attesta la psicanalisi, nella misura in cui ne è sia l'effetto sia la causa. A questa soglia è poi collegato il livello di tolleranza nei confronti della follia. Nel Giappone contemporaneo c'è molta tolleranza e l'ospedalizzazione non è la regola come invece accade negli Stati Uniti. La medicina araba, la medicina nel medioevo e la medicina post-cartesiana non distinguevano tra malattia del corpo e malattia della mente poiché consideravano l'uomo nella sua totalità. I deliri religiosi implicano un orizzonte magico e si manifestano come regressioni individuali in rapporto allo sviluppo sociale. Questo non significa che la religione sia per natura delirante, né che l'individuo raggiunga, al di



là della religione attuale, le sue origini psicologiche più sospette. Ma il delirio religioso è funzione della laicizzazione della cultura: la religione può essere oggetto di credenza delirante nella misura in cui la cultura di un gruppo non permette più di assimilare le credenze religiose, o mistiche, al contenuto attuale dell'esperienza. A questo conflitto, e all'esigenza di superarlo, appartengono i deliri messianici, l'esperienza allucinatória delle apparizioni, la folgorante evidenza della chiamata, che restaurano, nell'universo della follia, l'unità lacerata nel mondo reale. L'orizzonte storico delle regressioni psicopatologiche si produce dunque all'interno di un conflitto di temi culturali, ciascuno dei quali è contrassegnato da un indice cronologico che ne rivela le diverse origini storiche" (Foucault 1954: 93).

Le dimensioni psicologiche della follia vanno collocate "all'interno di quel generale rapporto dell'uomo occidentale con se stesso che sussiste da quasi due secoli" (Foucault 1954: 100). La psicologia non potrà mai dominare la follia perché la nostra civiltà ha reso possibile la prima dopo aver dominato la seconda,

"dopo averla anzitempo esclusa dal dramma. E quando ricompare, come nei lampi e negli urli di Nerval e di Artaud, di Nietzsche o di Roussel, la psicologia tace, resta *senza parole* di fronte a quel linguaggio che dà alle proprie il senso di quella lacerazione tragica e di quella libertà di cui già la sola esistenza degli 'psicologi' sanziona per l'uomo contemporaneo il pesante oblio" (Foucault 1954: 101).

È la principessa Toin che annuncia al figlio la notizia: Harunori non ne pare turbato, ma ricorda alla madre un episodio di cui è stato protagonista quando era ancora un ragazzo: recandosi a un'udienza con l'imperatore ha incontrato, in un corridoio del palazzo, il maresciallo Yamagata, che non ha risposto al suo saluto allontanandosi contrariato per l'incontro, supponente e vanaglorioso. Perché, si chiede il giovane principe, questo ricordo è riaffiorato quando sua madre gli ha raccontato che solamente la sera prima il marchese Matsugae si è recato nella loro residenza per raccontare della malattia di Satoko? È una domanda senza risposta, ma che, sul piano psicoanalitico, pone il principe Harunori sullo stesso piano di Kiyooki: entrambi hanno subito il destino di Satoko senza poter interferire, sono stati tenuti all'oscuro, altri hanno deciso per loro. Harunori, Kiyooki e



Satoko sono stati “cosificati”, sacrificati alla ragion di stato: solamente Satoko si è ribellata facendosi monaca.

Il comportamento di Kiyooki è ambiguo, se avesse proclamato la sua colpa, il sacrificio di Satoko sarebbe stato inutile, preferisce, vilmente, pensare che la ragazza abbia scelto di farsi monaca per allontanare il pericolo del fidanzamento per amor suo: in questo modo la distanza che li separa non ha alcuna importanza. Questo pensiero lo inclina alla bontà verso il prossimo. La Scuola dei Pari era frequentata da un allievo soprannominato il “mostro” per la sua bruttezza, figlio di un marchese, evitato da tutti gli studenti. In preda a questo nuovo stato d’animo, un giorno, Kiyooki lo avvicina mentre in un angolo del giardino sta leggendo un libro sul cui dorso è scritto il nome dell’autore, Leopardi - in questo caso Mishima accomuna l’aspetto fisico e lo stato d’animo che ne consegue del poeta e dello studente. I due giovani non si parlano, non hanno niente da dirsi, stanno vicini l’uno all’altro, evidente opposizione binaria: l’uno bruttezza personificata, l’altro quintessenza della bellezza, il primo accoglie l’impeto di bontà e di pietà senza palesare gratitudine facendo appello alla sua profonda conoscenza di sé, immagine riflessa di quella di Kiyooki, configurandosi come una specie di suo *pendant*. Nonostante Kiyooki sia stato rifiutato con decisione e creanza si sente pieno di dolcezza e bontà: ancora una opposizione binaria.

Lo scandalo provocato dalla rottura del fidanzamento tra il principe Harunori e Satako, la sua “follia” e il suo ritiro in convento si sta placando e l’opinione pubblica lentamente se ne dimentica. Un nuovo episodio turba la fragile sicurezza del marchese Matsugae: linuma, l’antico precettore di Kiyooki, pubblica su un giornale di un raggruppamento di destra, a modesta tiratura, un articolo nel quale lo accusa di slealtà nei confronti dell’imperatore. Si è fatto pronubo di un matrimonio tra un principe imperiale e una fanciulla di antica nobiltà fingendo di non conoscerne l’instabilità mentale. L’articolo manda su tutte le furie il marchese, al contrario Kiyooki prova un sentimento di nostalgia nei confronti del suo precettore e pensa che se fosse stato presente in questo momento doloroso della sua esistenza avrebbe potuto aiutarlo. Ogni tentativo di incontrarlo sarebbe impossibile e Kiyooki vi rinuncia. Questo episodio, che non influisce nello svolgimento del racconto, riveste una rilevante importanza, ancora una volta, per il ruolo centrale che Mishima assegna all’imperatore: ogni atto che in qualche modo ne leda il prestigio è da condannarsi.

Segregato in casa e seguito in ogni spostamento dal maggiordomo Yamada, Kiyooki trova conforto



in lunghe passeggiate nel parco coperto di neve o in solitarie gite in barca sul lago. La natura che lo circonda pare riempirsi di segni che gli aprono visioni sul suo destino. La neve, simbolo di purezza, è sudicia e introduce il concetto di vulnerabilità della purezza. Il paesaggio è uno stato d'animo modellato dalla cultura di un gruppo, già studiato nella seconda metà del V secolo a. C. dai Sofisti, che si sono attentamente occupati di filosofia della natura. Nella *Metafisica*, Aristotele afferma che Socrate abbandonò lo studio della natura per affrontare questioni etiche (*ta ethiká*) fornendo a Platone le basi della teoria delle idee, distinguendo i particolari dagli universali concreti, senza separarli, come farà Platone. Seneca (2013: 31), come tutti gli stoici, segue la natura:

“è segno si saggezza non allontanarsene ma conformarsi alle sue leggi e al suo esempio. Felice è dunque quella vita che si accorda con la sua propria natura, il che è possibile solo se la mente, in primo luogo è sana, ma sana sempre, in ogni momento, poi se è forte ed energica, decisamente paziente, capace di affrontare qualsiasi situazione, interessata al corpo e a quanto lo riguarda ma senza ansie e preoccupazioni, amante di tutto ciò che adorna la vita ma con distacco, disposta a servirsi dei doni della fortuna ma senza farsene schiava”.

Vivere felici e vivere secondo natura sono la medesima cosa. L'acqua cupa e fangosa del lago, in netto contrasto con le nubi cristalline e il limpido cielo invernale, si accorda con il suo stato d'animo. Uno stormo di anatre che si leva in volo al passaggio della barca prefigura un viaggio iniziatico - la sua morte -, una difficile ricerca spirituale e il ciclo delle rinascite. Kiyooki percepisce perfettamente tutta la sua solitudine, “una nobiltà esteriore, vuota e senza senso: ecco tutto ciò che di me sopravvive (Mishima 1969a: 365), il giardino è deserto, desolato, come il suo cuore. Uno stormo di corvi, universalmente considerati come uccelli di cattivo augurio, servitori delle forze oscure, simboli della maledizione, di sventure e di morte, vola alto nel cielo. Ad eccezione dei miti scandinavi, il corvo ha connotazioni negative in tutte le culture. Si legge nel *Dhammapada* (244): “La vita è facile / per chi è senza vergogna, / impudente come un corvo, / arrogante, corrotto ed egoista”. Kiyooki è preda della melanconia, espressione di una incapacità interna di felicità e di un bisogno interno di sventura, “rovina e negazione, persecuzione e disonore, scoraggiamento e certezza della catastrofe inevitabile, la rassegnazione, la fatalità, l'espiazione impossibile e



necessaria come vissuti della coscienza melanconica” (De Martino 1977: 125).

Kiyoaki, come ogni anno, è invitato all'annuale lettura di poesie nel palazzo imperiale: il conte Ayakura ha il ruolo prestigioso di primo lettore, la tragedia che ha colpito la sua famiglia non pare aver intaccato il formalismo dei suoi comportamenti. La sua voce è sicura, priva di emozioni, l'intonazione né maschile né femminile è la quintessenza della raffinatezza. L'opposizione con il comportamento irato del marchese Matsugae alla lettura dell'articolo di Iinuma è palese: distaccato e formale il primo, sanguigno e vendicativo il secondo. La lettura poetica acuisce in Kiyoaki i sentimenti di colpa, ha tradito la fiducia dell'imperatore, non gli resta che morire.

A Kiyoaki rimane un solo amico, Honda, al quale chiede denaro in prestito per fuggire: sta male, inconsciamente capisce che non gli rimane molto da vivere e vuole rivedere Satoko un'ultima volta. Fugge di casa, raggiunge Obikote e affitta una stanza nella locanda Kuzonoya. Nei cinque giorni successivi si reca sei volte a Gesshu, non lo fermano il freddo, la neve e la febbre, ma la badessa rifiuta di incontrarlo. Sfinito invia un telegramma a Honda e gli chiede di raggiungerlo. I numeri cinque e sei sono tra loro in stretta relazione e spiegano gli ultimi giorni di vita di Kiyoaki. Il cinque simboleggia il centro, l'uomo, il ponte tra la terra e il cielo, il cambiamento, il movimento, la trascendenza possibile verso una condizione superiore, è il punto mediano delle nove unità, tra la terra (1-2-3-4) e il cielo (6-7-8-9), è un numero limite. Il sei è ambivalente, ha valore sia positivo che negativo, evoca la prova iniziatica e l'amore che materializza è positivo o negativo a seconda del sentimento che ispira, attaccamento sincero o passione distruttiva, incarna le idee di famiglia oppure di dispersione o di illusione. Il cinque ha valore liminale, Kiyoaki è ancora sospeso tra la vita e la morte, e il sei rende evidente la prova iniziatica del trapasso, che assume una doppia valenza, perché è la conseguenza di un attaccamento sincero e di una passione distruttiva.

Quando Honda raggiunge Kiyoaki a Obikote si rende subito conto che le condizioni dell'amico sono gravissime e vorrebbe trasportarlo a Tōkyō, ma cede alle sue insistenze e accetta di differire di un giorno la partenza per recarsi a Gesshu e parlare con la badessa. Nella notte Kiyoaki è in preda al delirio, quando invoca Satoko il suo volto perde l'aspetto emaciato per sembrare quasi normale: Honda riflette che questa trasformazione è una conseguenza diretta della passione, di una passione che non lo toccherà mai perché alla sua natura manca la sostanza che la rende possibile. A differenza dell'amico è incapace di aprire l'anima ai quattro elementi primordiali del fuoco, dell'aria,



dell'acqua e della terra. Poi il suo sguardo cade su un quaderno di appunti che sta studiando per prepararsi all'esame di ammissione all'università: si tratta di una considerazione sull'importanza che la filosofia aristotelica - in modo particolare l'*Organon* - ha avuto sul pensiero occidentale sin quasi alla fine del medioevo. Questa osservazione rende più chiaro il suo argomentare sul concetto di sostanza, che Aristotele (1982: 8-12 *passim*) sviluppa nell'*Organon*:

“Sostanza’ nel senso più proprio, in primo luogo e nella più grande misura, è quella che non si dice di un qualche sostrato, né è in qualche sostrato, ad esempio, un determinato uomo, o un determinato cavallo. [...] Pare d'altronde che ogni sostanza debba esprimere un oggetto immediato. Da un lato, nel caso delle sostanze prime, è incontestabilmente vero che la sostanza esprime un oggetto immediato (la sostanza che rivela è infatti indivisibile e numericamente una); d'altro lato però, riguardo alle sostanze seconde, nonostante che la forma della denominazione - se qualcuno, ad esempio, parla di 'uomo' o di 'animale' - dia l'impressione che venga significato un oggetto immediato, ciò non è tuttavia vero, ed un termine cosiffatto significherà piuttosto una qualità. In effetti, il sostrato non è allora uno, come è una la sostanza prima; al contrario, la nozione di 'uomo' e quella di 'animale' si dicono di molti oggetti. D'altro canto, un termine cosiffatto non esprime semplicemente una qualità, come il bianco. Il bianco difatti non significa null'altro se non una qualità. La specie e il genere, invece, determinano la qualità riguardante la sostanza, dal momento che esprimono una sostanza che ha una certa qualità”.

Giunto al convento, Honda è fatto entrare nel parlatorio in attesa che la badessa lo riceva. Un grande, prezioso paravento con dipinte scene ispirate ai mesi dell'anno attira la sua attenzione: predomina lo stile della scuola Kamo, arricchito dai vividi colori della tradizione Yamata. Sul finire del XVI secolo, l'interesse per la vita di ogni giorno cominciò a manifestarsi in pittori delle scuole tradizionali Kano e Tosa e persino tra i seguaci di Sesshu, che dipingevano per conto dei signori feudali loro padroni.

“Le scene rappresentavano spesso gli ozi delle classi privilegiate. Di questo genere ci sono, per esempio, il famoso grande paravento di Kano Hideyori [...] dipinto intorno al 1550, che rappresenta un animato gruppo di persone che contempla gli aceri sul monte Takao, e la coppia



di paraventi di Kano Nagano degli ultimi anni del 1500 [...] raffiguranti dei danzatori sotto un albero di ciliegio in fiore, al cospetto di nobili spettatori” (Lane 1962: 13).

Il viaggio di Honda al monastero e il suo incontro con la badessa suggeriscono una ulteriore considerazione numerologica: Kiyooki, sei viaggi al monastero in cinque giorni; Honda, un viaggio al monastero in un giorno ($6+5+1+1=13$). Il numero tredici è presente in tutte le superstizioni, ha risonanza nell'inconscio di ciascuno, appartiene al patrimonio culturale collettivo, nella Cabala sono citati tredici spiriti del male. Il tredici rappresenta la rottura dell'armonia instaurata dal dodici (i dodici mesi dell'anno, i dodici segni zodiacali, i dodici Apostoli), presenta lo squilibrio, l'instabilità e l'incertezza, al contrario della sua riduzione ($13=1+3=4$) che manifesta certezza e stabilità. Ma la stabilità, talvolta, deve essere interrotta per evolversi e trovare un nuovo equilibrio. Per quanto concerne l'interpretazione proposta, il tredici è la conferma dei presagi nefasti che percorrono tutto il libro.

L'incontro tra la badessa e Honda si risolve in una disquisizione da parte della religiosa sul buddhismo *hosso* tendente a giustificare il suo rifiuto di fare incontrare un'ultima volta Kiyooki e Satoko. Origine della concatenazione delle cause è l'*alaya*, suprema espressione della conoscenza, che contiene i semi del *karma*, dai quali derivano gli effetti di ogni azione, positiva o negativa. L'*alaya*, perpetuamente mutevole, e la legge della polluzione, che determina “il ciclo costantemente rinnovato dell'annichilimento e del rinnovamento della causalità” (Mishima 1969a: 395), vengono annientati ma rinascono nell'attimo successivo per interagire e generare una nuova causalità. In termini pratici bisogna dimenticare il proprio io: questa frase caratteristica dello *zen* ha un importantissimo significato positivo:

“Non la si deve interpretare in senso negativo come una semplice perdita di coscienza, sia pure in uno stato d'estasi, per non parlare di un vacuo stupore. Invece di essere uno stato di 'assenza mentale', un'estrema intensificazione della coscienza, eccetto che questa 'presenza mentale' non deve essere mantenuta nella dimensione dell'ordinaria esperienza poetica in cui l'io è il 'soggetto' che si contrappone alle altre cose o agli altri io come ai suoi 'oggetti', ma in una dimensione totalmente diversa in cui la contrapposizione stessa di 'soggetto' e 'oggetto' diviene



senza senso. [...] Si comprenderà facilmente che la dottrina del 'dimenticare il proprio io' è immediatamente rinforzata dall'altra disciplina, più positiva, del divenire 'illuminati dalle cose'. Perdendo la coscienza dell'io come 'soggetto' che si contrappone alle altre cose come ai suoi 'oggetti' si deve essere assorbiti interamente e totalmente nelle cose stesse, in modo tale che le cose 'illuminino' o risuscitino l'io, che è scomparso una volta dalla dimensione 'soggetto'-'oggetto', in un'altra forma e in un'altra dimensione: la dimensione non-intenzionale della coscienza. Questo aspetto positivo della disciplina *Zen* è conosciuto nella terminologia tradizionale della spiritualità dell'Estremo Oriente come il '*divenire*' la cosa. L'idea dell'uomo che diviene le cose ha ricoperto nell'Estremo Oriente un ruolo estremamente importante in vari campi della cultura quali la religione, la filosofia e le belle arti. Veramente non è esagerato dire che non si può mai comprendere lo spirito di tale cultura senza una profonda comprensione di questo principio" (Izutsu 1977: 80-81).

Prima di lasciare la locanda Kuzonoya, Kiyooki consegna un biglietto a Honda pregandolo di recapitarlo a sua madre: è il suo testamento, supplica la madre di donare al suo unico amico il diario dei suoi sogni. In treno, durante il viaggio di ritorno a Tōkyō, Honda, giovane *polymathos* (da *polymathia*, erudizione), ripensa alle due omelie che ha sentito pronunciare dalla badessa, alle quali interconnette alcune sue meditazioni sulla reincarnazione secondo le Leggi di Manu e ha la sensazione di avere davanti agli occhi la chiave interpretativa, ma di non riuscire ad afferrarla, con il risultato che l'enigma diventa sempre più complesso e intricato.

"Un uomo gode del frutto corrispondente a un'azione con un corpo che ha le stesse qualità dello stato mentale con cui ha compiuto quell'azione. [...] Con mente concentrata si deve vedere tutto, incluso il reale e l'irreale, nel sé, poiché vedendo tutto nel sé non si volge la mente a ciò che è ingiusto. Tutte le divinità non sono che il sé; tutto riposa sul sé; infatti il sé genera il compimento delle attività di queste creature provviste di corpo. Si deve sovrapporre l'etere alle aperture (del corpo), il vento agli organi di movimento e al tatto, la suprema energia brillante allo stomaco e alla vista, le acque al grasso e la terra alle parti solide; la luna alla mente-e-cuore, i punti cardinali all'orecchio. Viṣṇu al passo, Hara (Śiva) alla forza, il Fuoco alla parola, Mitra all'escrezione e il Signore delle creature all'organo della procreazione. Si deve sapere che



l'Uomo supremo, più piccolo dell'atomo più piccolo, lucente come oro, percepibile soltanto nel sonno, è colui che governa tutti questi. Alcuni dicono che egli è il Fuoco, altri che è Manu, il Signore delle creature, altri che è Indra, altri che è il soffio vitale, altri ancora che è l'eterna realtà ultima. [...] Chiunque veda così il sé mediante il sé in tutti gli esseri viventi raggiunge l'equanimità verso tutti coloro e attinge la condizione suprema, la realtà ultima" (*Leggi di Manu* 1996: 369-373 *passim*).

La reincarnazione è un tema importante che lega Honda a Kiyooki: svegliandosi il giovane mormora all'amico, "Ho fatto un sogno, sai? Ti rivedrò. Lo so. Sotto la cascata" (Mishima 1969a: 399). Due giorni dopo, Kiyooki muore per una broncopolmonite: *Neve di primavera* racconta il suo amore e la sua disperazione nei suoi ultimi due anni di vita, dai diciotto ai vent'anni.



Bibliografia

ARISTOTELE

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

AZZARONI, GIOVANNI

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

BEASLEY, W. G.

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

CALOGERO, GUIDO

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

CANETTI, ELIAS

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

CICERONE, MARCO TULLIO

1988 *De divinatione*, Garzanti, Milano.

CIRESE, ALBERTO M.

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

CORRADINI, PIERO

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

CROVELLA, DANIELA, a cura di

2009 *Omote - Le maschere del teatro no*, Edizioni Yoshin Ryu, Torino.

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

DE MARTINO, ERNESTO

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

DESCARTES, RENÉ

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

DILTHEY, WILHELM

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

ERASMO DA ROTTERDAM

1967 *Elogio della pazzia*, Curcio, Roma.



FOUCAULT, MICHEL

- 1954 *Maladie mentale et psychologie*, Presses Universitaires de France, Paris, trad. it. *Malattia mentale e psicologia*, Cortina Editore, Milano 1997.
- 1972 *Histoire de la folie à l'âge classique suivi de Mon corps, ce papier, ce feu et La folie, l'absence d'oeuvre*, Gallimard, Paris, trad. it. *Storia della follia nell'età classica*, BUR, Milano 2012/2.

FREUD, SIGMUND

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

GOFFMAN, ERVING

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

HALLIDAY, JON

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

HOOVER, THOMAS

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

IAROCCHI, IRENE, a cura di

- 1982 *Cento haiku*, Longanesi, Milano.

IZUTSU, TOSHIHIKO

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

KATO, SHUICHI

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

KEOWN, DAMIEN

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

KOLLER, JOHN M.

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



LANE, RICHARD

1962 *Grafica giapponese*, il Saggiatore, Milano.
Leggi di Manu, a cura di Wendy Doniger, Adelphi, Milano 1996.

LENCLUD, GÉRERD

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

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

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

LUCREZIO CARO, TITO

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

MALM WILLIAM P.

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

MISHIMA, YUKIO

1950 *Ai no kawaki*, trad. it. *Sete d'amore*, Guanda, Parma.
1969 *Spring Snow*, trad. it. *Neve di primavera*, Bompiani, Milano 1982.

MOREL, CORINNE

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

NIETZSCHE, FRIEDRICH

1971 *Idilli di Messina - La gaia scienza - Scelta di Frammenti postumi (1881-1882)*, Mondadori, Milano 1979/3.
1979 *Genealogia della morale - Scelta di Frammenti postumi (1886-1887)*, Mondadori, Milano.

NUSSBAUM, MARTHA C.

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

PASQUALOTTO, GIORGIO

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

PLATONE

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



REISCHAUER, EDWIN O.

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

REMOTTI, FRANCESCO

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

SARTRE, JEAN-PAUL

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

SCHOPENHAUER, ARTHUR

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

SEGALEN, MARTINE

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

SENECA, LUCIO ANNEO

2013 *De vita beata*, trad. it. *L'arte di essere felici*, Newton Compton, Roma.

SICUTERI, ROBERTO

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

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

SIMON, YVES

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

STEWART, JACK

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

STRAUSS, LEO

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

SUZUKI, DAISETSU TEITARO

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

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

TURNER, VICTOR

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



Abstract – ITA

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

Abstract – EN

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

GIOVANNI AZZARONI

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



ARTICOLO

Artaud a fior di pelle

Percorsi del corpo nella società contemporanea a confronto con l'ultima opera di Artaud

di Maia Giacobbe Borelli

Le corps humain est un champ de guerre où il serait bon que nous revenions.

Antonin Artaud, 1946¹

La pelle, un paesaggio coltivato dall'uomo

Artaud ci ha proposto l'uso del suo corpo come teatro; ispirati da lui, noi intendiamo concentrarci sull'uso della pelle come spazio di comunicazione.

Scriva Artaud già nel 1935 "C'est par la peau que l'on fera entrer la métaphysique dans les esprits" (Artaud 2004: 565)². La pelle costituisce una barriera protettrice contro gli stimoli esterni ma è anche il punto di scambio con l'ambiente; è il luogo della comunicazione, più che della chiusura, è per lui limite, frontiera del corpo, spazio di apertura come di chiusura, zona d'espressione come di conflitto.

La pelle è metafora del sé secondo molti artisti e scrittori contemporanei, tra loro Frida Kahlo, Gina Pane e David Nebreda. A fior di pelle, questi artisti hanno rovesciando il loro spirito nelle opere che hanno in vario modo toccato i nostri corpi.

Nelle pratiche contemporanee, lo capiamo grazie anche a ricerche psicoanalitiche e intuizioni dei filosofi, la pelle è ben più di un contenitore, di una superficie di contatto erogeno con l'altro o di una protezione individuale: è uno spazio sociale. Per le giovani generazioni, il mondo sembra interamente avvolto e contenuto nella propria pelle.

La pelle è un paesaggio con infinite variazioni. Tra identità e pelle, nessuna distanza, perché tutto di me è nella superficie, dicono le ragazze che ho intervistato. Pensano: "Quello che sono, lo porto

¹ Antonin Artaud (1946), *Quand la conscience déborde un corps*. Traduzione: "Il corpo umano è un campo di battaglia dove sarebbe bene che noi ritornassimo". Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

² "È dalla pelle che si farà entrare la metafisica negli spiriti".



sempre con me, così da non essere legato a nessun territorio”.

Secondo Jean-Luc Nancy, la modernità ha imposto di “scrivere non del corpo, ma il corpo stesso” (Nancy 2004: 12), riprendendo da quei popoli che abbiamo a lungo considerato selvaggi e primitivi. Come loro, ci affidiamo al corpo per definire la nostra identità, abbandonando mano mano l’attenzione verso cose e proprietà, essenziali solo un secolo fa a definirci.

Nel libro *Le Moi-peau* lo psicoanalista junghiano Didier Anzieu sviluppa un’analogia tra il Sé e la pelle, teorizzandola sulla base delle ricerche da lui condotte tra il 1974 e il 1985. Secondo Anzieu, la pelle svolge la funzione principale di limite, di contenimento e di organizzazione del corpo esattamente come l’Io, che è limite, contenimento e organizzazione dell’apparato psichico dell’uomo. “Una pelle variamente piegata, ripiegata, spiegata, moltiplicata, invaginata, esogastrulata, orifiziata, distesa, tirata, tesa, rilassata, eccitata, infiammata, legata, slegata. In queste forme e in mille altre [...] il corpo dà luogo all’esistenza” (Anzieu 1995: 31)³. L’Io si forma quindi a partire dall’esperienza della superficie del corpo.

Tra l’Io e la pelle esiste una tripla derivazione: metaforica (l’Io è una metafora della pelle), metonimica (l’Io e la pelle si contengono mutuamente come il tutto e la parte) e in ellisse (il trattino tra *Io* e *Pelle* marca un’ellisse, che ingloba in sé la madre e il bambino). L’idea di *Moi-peau* è una metafora perché da essa nasce la forza creativa dell’individuo, una metonimia dato che deve a essa il suo rigore concettuale, e la possibilità dell’ellisse la fa uscire dall’individualismo per metterla in relazione con l’altro.

Il contatto con il mondo attraverso la pelle serve al bambino per rappresentarsi come identità autonoma contenente i contenuti psichici. Nell’embrione è scientificamente provato che la pelle, al momento della sua origine, non si distingue dall’interiorità del corpo. La sua struttura cellulare è la stessa che formerà il cervello. Questo ci aiuta a comprendere come certe abitudini del pensiero si riflettano sull’epidermide:

“Allo stadio di *gastrula*, l’embrione prende la forma di un sacco per «invaginazione» d’uno dei due poli e presenta così due strati, l’*ectoderma* e l’*endoderma*. Questo è un fenomeno biologico quasi universale: tutte le scorze vegetali, tutte le membrane animali, comportano due strati, uno

³ Cfr. anche Régine Detambel (2007: 40).



interno, l'altro esterno. Ritorniamo all'embrione: questo strato esterno, o ectoderma, forma sia la pelle che il cervello. Il cervello, superficie sensibile protetta dalla scatola cranica, è in contatto permanente con la pelle. Il cervello e la pelle sono strutture di superficie, la superficie interna di questo strato esterno, il cervello o meglio la corteccia cerebrale, è in rapporto con il mondo attraverso la mediazione d'una superficie esterna o pelle, e ognuna di queste due scorze comporta almeno due strati, uno protettivo, il più esterno, l'altro, sotto il precedente o negli orifizi di quello, che serve a raccogliere l'informazione, a filtrare gli scambi.

Il pensiero, seguendo il modello dell'organizzazione nervosa, appare non più come una segregazione, una giustapposizione e un'associazione di nuclei, ma come un affare di relazioni tra due superfici, quella esterna che si fa interna e viceversa, e le due hanno tra loro un gioco reciproco che fa prendere, uno in rapporto all'altro, a volte una posizione di scorza e a volte una posizione di nucleo (Anzieu 1995: 31)".

Quello che ci spiega Anzieu non è molto diverso da quanto troviamo scritto da Platone nel *Timeo*, quando descrive come si formarono le parti del corpo:

"Una parte dello intrecciamento di nervo, pelle e osso, ch'è nelle dita, mista anch'essa di tutte queste cose, si disseccò e divenne sola una cosa, cioè pelle dura; la quale è fatta per queste secondarie cagioni, ma lavorata è dalla Mente, che è cagione primaria, specialmente a contemplazione delle cose future." (Platone, *Timeo*, Libro XXXV).

Seguendo Platone, la pelle è un dentro-fuori lavorato *dalla Mente, che ne è cagione primaria*. Situata all'esterno dell'organismo, considerata il punto di confine tra me e il mondo, la pelle è in realtà l'organo che il corpo utilizza per *portar fuori* e comunicare agli altri il mondo che ci portiamo dentro, quello che si forma nel cervello. Luogo del disturbo psicosomatico per eccellenza, la pelle mostra tutto quello che dentro non funziona.

Secondo la scienza moderna, la pelle era il punto di passaggio per entrare in comunicazione con l'universo infinito, aldilà del mondo chiuso rappresentato dal corpo umano. L'io e il mondo due entità fortemente separate, la pelle vissuta come una protezione, un baluardo, un confine da non lacerare o perforare, le mura di cinta della propria patria carnale, la corazza che racchiude l'anima.



L'uomo è una cittadella fortificata, dicono gli antichi inni vedici. L'uomo-anima era chiuso dentro il corpo, difeso dalla pelle, contenitore che avvolge il contenuto.

Oggi non è più così: "La pelle è il nostro vero luogo, quello che preferiamo abitare", dicono gli adolescenti, indulgiando sulla linea di confine tra sé e il mondo, anch'essi nell'*entre-deux*, convinti che l'universo, prima infinito, abbia presto un'imminente fine e che perciò non valga la pena fare progetti per il futuro, né identificarsi con le proprie cose, siano esse oggetti o luoghi. Il corpo basta a se stesso, non è più strumento ma fine. La pelle è un esterno-interno che tende piuttosto a confondersi e sciogliersi nel mondo illimitato della connessione tecnologica.

Quali nuove immagini possono essere utilizzate per descrivere la superficie epiteliale, divenuta luogo di comunicazione innanzitutto con se stessi e luogo dove si exteriorizza il più possibile la propria interiorità?

La migliore è forse proprio l'immagine del nastro di Moebius, "superficie improbabile per la quale la nozione di dritto e rovescio non hanno più corso. È la fine di Giano bifronte, l'affondamento della dicotomia recto/verso, e l'avvento della sottile geometria dell'epitelio" (Detambel 2007: 38).

Identificandosi totalmente con la propria immagine corporea, con la superficie del corpo, ecco tatuaggi, piercing e dilatazioni e quel mostrarsi reciprocamente foto e autoritratti, cercando conferma alla propria esistenza per neutralizzare l'angoscia, questo *ospite inquietante* che occupa le stanze delle giovani generazioni, perché "l'anima, che un giorno abitava il segreto della loro interiorità, si è exteriorizzata come la pelle di un serpente. [...] Per esserci bisogna dunque apparire" (Galimberti 2007: 59).

Bruno Bettelheim ha identificato due tendenze tra i gruppi sociali, dividendoli in *alloplastici* e *autoplastici*. Nella sua analisi, i secondi preferiscono modificare il loro corpo, il loro comportamento piuttosto che modificare l'ambiente (Bettelheim 1981). La tendenza autoplastica, pur essendo studiata a partire da certe civiltà primitive, si può ben riconoscere come sempre più presente all'interno delle nostre comunità giovanili. La pelle è una superficie di dolore totalmente esposta, su cui è possibile agire senza limiti e senza incertezze, senza quelle variabili imprevedibili, rappresentate dalle reazioni degli altri che sono fuori dal proprio controllo.

Ci dice Alice, nell'intervista che ho registrato per la mia ricerca di dottorato su questi temi, che di fronte ad un problema di relazione preferisce farsi dei tagli sulle braccia, per sfogare la tensione,



che confrontarsi con gli altri e discutere:

Domanda – Tu quanti anni avevi quando hai cominciato?

Risposta – Quattordici anni. [...]

D. [...] rimane la tua convinzione che sia più semplice agire sul tuo corpo piuttosto che agire fuori?

R. Sì, perché almeno so che funzionerà: parlare con gli altri non sempre è efficace, l'altro non capisce o tu non riesci a dirlo e questo peggiora il dolore. A volte uno pensa sia meglio non confrontarsi con gli altri, provare a risolvere il problema, forse in modo temporaneo, a modo suo, fare da sola, tagliarsi...

D. Adesso cosa pensi di queste cicatrici?

R. Io non ho mai pensato che fosse stato un errore.⁴

L'azione sembra delimitata strettamente dall'esperienza sensoriale diretta, il mondo percepito solo attraverso la mediazione di uno schermo, evitando le tradizionali sfide del gioco sociale.

La comunicazione non prevede più astrazione, sentimento, movimento dell'anima da *dentro a fuori*, eruzione improvvisa di un'identità che si esprima in una qualche opera che si assuma il ruolo di riassumerne l'identità, estrovertendola fuori dalla pelle. Nessuna espressione, nessun pensiero, nessuna emozione da esprimere, nessuna immaginazione personale, nessuna originalità, nessuna arte, nessuna produzione: solo la più completa adesione ai modelli e ai protocolli formali forniti dalle tecnologie e un ritrarsi discreto dentro i propri confini dermici. Tutto intorno si stende un deserto emotivo, senza più gli strumenti per attraversarlo.

Niente di diverso da quanto Artaud scriveva nel 1947:

“Il n'y a pas de dedans, pas d'esprit, de dehors ou de conscience, rien que le corps tel qu'on le voit, un corps qui ne cesse pas d'être, même quand l'oeil tombe qui le voit.

Et ce corps est un fait.

⁴ Dall'intervista ad Alice, 20 anni, 21 maggio 2008, Roma. Inserita in forma integrale in appendice alla tesi “Scrivere sulla propria pelle”, 29 settembre 2008, inedita. Titolo dell'intervista: “Fumare fa male e costa troppo, io ho sempre amato le cicatrici”.



Moi". (Artaud 2004 : 1240)⁵

L'immagine corporea negli adolescenti rimane ben centrale ed importante: è estesa quanto le loro sensazioni e l'odierna possibilità di comunicare ovunque, fino a dove arrivano i sensi, che si proiettano ai limiti del pianeta grazie alle tecnologie digitali che permettono l'interconnessione planetaria. Sembra moltissimo, ma non è niente in confronto alle tradizionali e insondabili capacità della mente quando agisce in connessione con il cuore.

L'autoscrittura corporea permette di adattare la pelle alle esperienze che accadono via via, marcando i vari passaggi della vita. La pelle è quel paesaggio che formiamo a nostra immagine e che subisce infinite trasformazioni nel tempo. Un paesaggio che si modella pian piano, così come una volta si aravano i terreni, spianando le asperità.

Arianna, la seconda ragazza che ho intervistato, ha sullo stesso polso otto strati diversi di tatuaggi:

Arianna – È successo che a 16 anni ho accompagnato un amico a farsi un tatuaggio, ero tristissima perché io non potevo averlo e un tatuatore si è preso il rischio di farmelo senza il consenso di mia madre. Però me l'ha fatto dove avevo già l'altro che mi ero fatta da sola, sul polso, in un posto che si può coprire con l'orologio. Vedi, io qui ho otto tatuaggi, uno sull'altro, dall'errore infantile in poi...

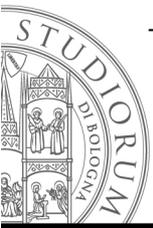
Domanda – Tutti quanti a strati?

R. Sì. Questo tatuatore mi ha fatto un tribale senza senso, senza senso per lui e per me. Ma era proprio il fatto di tatuarmi che mi interessava, non m'importava cosa tatuarmi. Ora, una cosa del genere, non la posso neanche pensare.

D. Ma tua madre?

R. Mia madre non lo sapeva, perché io ci mettevo sopra l'orologio. [...] Un ragazzo si era inventato la macchinetta, fatta con lo spazzolino elettrico, e tatuava tutti. [...] io l'ho pregato di farmi una spilla da balia. [...] Me l'ha fatta e lì per lì sembrava bellissimo ma il tempo che si è levata la crosta ed era un terzo di quello che c'avevo prima. Questo è stato l'errore di questo

⁵ Scritto nel 1947, *Fragmentations* fa parte di "Succubi e supplizi", prima pubblicazione *Suppôts et Supplications* in Antonin Artaud, "Œuvres Complètes" vol.XIV* e XIV**, Gallimard, Paris 1978 e in it. *Succubi e supplizi* Adelphi, Milano 2004. Traduzione in italiano (Claudio Rugafiori, 1966: 205) in Antonin Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti, dell'Adelphi*: "Non vi è dentro, né spirito, né fuori o coscienza, nient'altro che il corpo come lo si vede, un corpo che non smette di essere, anche quando cade l'occhio che lo vede./ E questo corpo è un fatto./ Io".



polso, a me è sempre piaciuto il tatuaggio sul polso e me lo sono rovinato. Non ce l'ho più un polso.

D. Ma, adesso cosa c'hai, un elefante?

R. (*ride*) No, è il nulla, continua ad essere il nulla. Dopo che questa spilla da balia è venuta male, la sua macchinetta si è rotta e non me l'ha più potuta sistemare. [...] Poi uno che ora è un famoso tatuatore, mi ha detto che per sistemarlo mi poteva fare una cosa astratta, e mi ha fatto questa cosa astratta senza senso, e nel mezzo un occhio. Io ti giuro non riesco più a vivere con quest'occhio che mi guardava, veramente non ce la facevo più. Allora ho conosciuto una ragazza al supermercato che faceva i tatuaggi estetici all'eyeliner e le ho chiesto di cancellarmi l'occhio. Lei me l'ha proprio cancellato con il nero.

D. Adesso vuoi farti un bracciale nero?

R. Sì, tutto nero con quattro viti. Così tutto è chiuso, come a metterci una toppa. Sono undici anni, di più forse, che va avanti questa storia⁶.

Non sembra ad Arianna esistere altro luogo possibile per esprimere le proprie sensazioni, la propria creatività e la propria protesta: ha bisogno di scriversi e riscriversi la pelle, e quando una cosa non va più bene, deve cancellarla *realmente* con il nero e *metterci una toppa*.

Non sapendo dove potersi esprimere, nel mondo, destina il corpo alla funzione che prima era quella dello spazio sociale. E alla fine, dopo otto tatuaggi e una storia durata undici anni... cancella tutto con un bello strato di nero! In un certo senso, questi corpi grondanti di segni ricordano, per funzione emotiva e disordine grafico, le pareti affollate di scritte dei gabinetti pubblici di una volta, l'unico luogo dove ci si sentiva liberi di esprimersi.

Oggi non c'è più spazio da occupare fuori di sé, *ci sono solo io e nient'altro*, ancora Artaud scrive alla fine del 1946:

*“La plaque noire,
mucus de flore,
le corps est tout,*

⁶ Intervista ad Arianna, 30 anni, 21 maggio 2008, Roma. Inserita in forma integrale in appendice alla tesi “Scrivere sulla propria pelle”, 29 settembre 2008, inedita. Titolo dell'intervista: “Arianna, la figlia del macellaio e i pirati, una vita scritta sul corpo”.



*l'espace, l'espace est inconcevable,
dehors il n'y a rien, absolument rien,
le corps est absolument opaque, sans profondeur,
toujours surface,
il se contente de sa stature, sans plus, et rien dehors*" (Artaud 2004: 1384)⁷.

Tra il corpo e il corpo dunque non c'è niente, nessuna opposizione o differenziazione possibile, niente all'esterno e niente neanche dentro: il corpo è opaco, tutta superficie.

La pelle è tutto il mio mondo: la parte esterna del corpo si sovrappone a quello che è il fuori stesso del corpo, il mondo, senza separazione. La sua superficie è l'unico spazio esterno su cui valga la pena di avventurarsi, niente aldilà di sé e della propria immagine o, comunque, meglio non avventurarsi, dato che *fuori di me, c'è il pericolo*.

La tendenza autoplastica non è totalmente autoreferenziale perché, mostrando agli altri queste trasformazioni radicali, i ragazzi ottengono a volte di modificarne i comportamenti. Riescono così ad aprirsi un passaggio tra interno ed esterno, tra il loro corpo e il mondo. La pelle si apre attraverso questo lavoro d'inchiostro che la riempie di segni.

Secondo France Borel,

"bisogna sottolineare come il lavoro sul corpo abbia automaticamente delle conseguenze sul mondo. L'opposizione tra corpo e mondo è meno evidente di quanto sembri: entrambi domandano di essere costruiti. La pelle è il solo elemento che faccia tenere insieme tutti i pezzi dell'organismo; decorarla, è conferire omogeneità. Non esiste una demarcazione netta tra il mondo esterno e il corpo" (Borel 1992: 33).

Così, liberati della dualità del mondo, tutte le opposizioni si fondono e si confondono: dentro e fuori, sopra e sotto, alto e basso, davanti e dietro, aldiqua e aldilà:

⁷ Antonin Artaud, (1947) *Le vampire à barbe*, in op. cit., p. 1384. Inizialmente nel cahier 206, datato 20 dicembre 1946. Traduzione: "La placca nera,/ muco di fiore,/ il corpo è tutto,/ lo spazio, lo spazio è inconcepibile,/ fuori non c'è niente, assolutamente niente,/ il corpo è assolutamente opaco, senza profondità,/ sempre superficie,/ si contenta della sua statura, senza altro, e niente dentro".



“E allora la pelle non è più una superficie, ma un’interfaccia. La parola è appena stata forgiata. Designa la frangia di separazione tra due distinti stati della materia, il limite comune tra due sistemi, che permette degli scambi d’informazione tra loro. Il corpo dell’uomo non è più un sistema isolato. Sulla sua pelle si gioca l’interconnettività delle cose di questo mondo. Grazie a quest’antenna avvolgente, i minimi cambiamenti che l’occhio percepisce solo molto dopo nella consistenza, texture, desiderio o soddisfacimento delle cose mondane, l’uomo li sente nello stesso istante”(Detambel 2007: 39).

La pelle è un punto di passaggio

Come fare a ricostruirsi un mondo a partire dal proprio corpo? Aprendo ferite nella pelle: incidendo tagli con *cuts*, tatuaggi, *piercing*, scolpendola con scarificazioni, marchiandola con *branding*, oppure lavorandola, con pazienza, alla lima, per dilatarne i fori. Sono tutti tentativi per trovare il modo di unire i due mondi, varchi tra interno ed esterno nel tentativo di tenere tutto sotto controllo.

Perforandola piano piano con i *piercing* o dilatandone i buchi con appositi strumenti, si cercano nei fatti dei punti di passaggio attraverso i quali far fluire la propria energia, per agire nel mondo aldilà del corpo. Il desiderio cerca delle vie di fuga dall’inerzia del corpo.

Con piccoli martelletti si demolisce la cittadella fortificata. La pelle è come un muro di Berlino, tutto decorato, che cede pian piano.

Questa procedura paziente, lavoro di lima sottile, ci viene suggerita da Antonin Artaud, quando parla della pittura di Van Gogh come di un modo per perforare la realtà sensibile:

“Comment y arrive-t-on? C’est l’action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible, qui semble se trouver entre ce que l’on sent et ce que l’on peut.

Comment doit-on traverser ce mur, car il ne sert de rien d’y frapper fort, on doit miner ce mur et le traverser à la lime, lentement et avec patience à mon sens” (Artaud 2004: 1452)⁸.

⁸ Traduzione: “Come fare? È l’azione di aprirsi un passaggio attraverso un muro di ferro invisibile / che sembra trovarsi tra quello che si sente e quello che si può. / Come si deve attraversare questo muro, dato che non serve a niente battere forte,/ bisogna scavare il muro e attraversarlo con la lima, lentamente e con pazienza, secondo me”.



Noi occidentali troviamo normale sottolineare i contorni della bocca, rimpolpare le labbra, gli zigomi o i glutei, perforare o decorare le orecchie, altre civiltà forano i nasi o infilano corpi estranei nella lingua e nelle labbra, nei genitali e nell'ombelico. In entrambi i casi, le modifiche e gli abbellimenti si moltiplicano proprio in prossimità degli orifizi, lì dove abbiamo i nostri naturali punti di passaggio. Gli orifizi sono le parti più sensibili del corpo perché in quei punti le mucose e i tessuti interni sono esposti all'esterno. Marcel Mauss si era già soffermato su diversi modi di modificare gli orifizi utilizzati dalle altre civiltà, con queste considerazioni:

“Gli orifizi del corpo sono punti pericolosi, che bisogna proteggere: deformazione del taglio dell'occhio, delle ciglia e sopracciglia: colorazione dell'occhio, temporanea o permanente: il malocchio. Deformazioni della bocca, massima quella del piattello labiale. Fori praticati nella lingua, ad esempio tra i grandi sacerdoti Maya dell'antico Messico. L'ablazione degli incisivi in Australia è talvolta legata al culto dell'acqua: non bisogna mordere l'acqua; talvolta anche a un culto della parola: il dente estratto viene polverizzato e inviato alla futura suocera che deve ingoiarlo; a partire da quel momento genero e suocera non possono più rivolgersi la parola” (Mauss 1969: 88-90).

“Se non si protegge l'occhio, può giungere un malocchio”. Alcuni nostri proverbi ribadiscono questi concetti. Se non si curano le parole che fuoriescono dalla bocca si può entrare in conflitto con la suocera, meglio invitarla a mangiare con noi, per condividere con lei qualcosa di noi: in questo caso un dente, nella nostra civiltà un lauto pasto. Una forte corrispondenza esiste nella nostra cultura tra parlare e mangiare. Un proverbio francese dice: “*La langue est le miroir du ventre*” (Loux 1978: 85)⁹. In prossimità dei nostri nove orifizi corporei è opportuno quindi posizionare segnali che proteggano la persona dagli spiriti cattivi. È in questo stesso modo che le popolazioni berbere dell'Africa del Nord utilizzano i loro tatuaggi, che non sono figurativi:

“Nella cultura berbera, le decorazioni corporali sono frequenti. Profilattiche e terapeutiche, servono a proteggere le zone del corpo più fragili, quelle che sono all'interfaccia tra l'uomo e il

⁹ Il proverbio è citato da Françoise Loux. Traduzione: “La lingua è specchio del ventre”.



mondo, gli orifizi. Il mento, in prossimità della bocca, le tempie, vicino agli occhi, o le caviglie che legano alla terra, sono i luoghi privilegiati. Le loro funzioni sono tra le altre di respingere la malattia, di curare, di rimettere l'organo lesa al suo posto, di proteggere la persona dal malocchio" (Le Breton 2004: 87).

Proprio attraverso gli orifizi, il mondo sensibile ci penetra; in risposta noi versiamo nel mondo, e nei buchi dei corpi degli altri, le nostre paure e le nostre speranze con le nostre parole e i nostri liquidi, i nostri umori e i nostri odori.

Nel 1946 in *Le théâtre et l'anatomie* Artaud si domanda come sia possibile ancora sopportare la puzza dell'uomo, dovuta ad una imperfetta anatomia. A teatro si compie la guerra contro l'anatomia malata, si ricotruiscono i tronchi con il filo spinato e si liquefano le passioni umane, rifiuti organici espulsi dal naso. L'immagine è molto forte:

"L'uomo moderno supputa e puzza perché la sua anatomia è cattiva, e il sesso mal posto in rapporto al cervello nella quadratura dei due piedi.

E il teatro è questa figurina sgraziata, che accorda tronchi con reti di filo spinato e ci mantiene in stato di guerra contro l'uomo che ci costringeva. I mostri teatrali sono rivendicazioni di scheletri e d'organi che la malattia non attacca più – e che pisciano le passioni umane dagli orifizi delle narici" (Artaud 2004: 1093).

Scrive del suo naso come dell'ano e di altri buchi del corpo, punti di passaggio attraverso i quali le forze malefiche penetrano l'uomo, porte di entrata nel mondo ma anche abisso dove si viene ributtati nella morte:

"Il vecchio Artaud
è sepolto
nel buco del camino
che tiene con la sua gengiva fredda
dal giorno in cui fu ucciso!



E poi?
Poi?
Poi!
è quel buco senza quadro
che la vita ha voluto inquadrare.
Perché non è un buco
 ma un naso
che seppe sempre odorare molto bene
il vento dell'apocalittica
 testa
che si pompa sul suo culo stretto,
e che il culo d'Artaud è buono
per i sostenitori in miserere" (Artaud 2004: 1128).

Gli uomini avanzano nella vita per essere triturati, tra culo e vagina, dall'enorme bocca dentata di un diavolo mostruoso che li ingoia e poi li defeca, come nelle pitture medioevali che raffigurano l'inferno. L'una e l'altra funzione, nascita e morte, nello stesso buco, nello stesso momento:

"Poiché i bambini della messa in scena principio,
non sono nel suono, ma nella vagina,
che non è il granaio originale di un principio, ma una tremenda masticazione.
Non nel tono, ma nella vagina, gomito estremo di quell'ondata di fondo, che viene avanti con la sua orribile dentatura d'esseri, fatti per ingoiare tutti gli esseri, ma che non sanno mai dove sono" (Artaud 2004: 1239).

Questi orifizi sono canali che vorrebbe sigillare, aperture sul mondo dell'attività degli organi, i suoi nemici. Apparato d'immissione ed espulsione dei flussi, l'organo nelle sue modalità di bocca, orecchio, naso, ano e sesso è la fenditura, il taglio attraverso cui fuoriesce la sostanza vitale.

Il cibo stesso è sostanza impura che tiene il corpo vincolato alla materia e che bisognerebbe saper eliminare:



“Bisogna essere casti per sapere non mangiare
aprire la bocca, significa offrirsi ai miasmi
allora, niente bocca!
Niente bocca
niente lingua
niente denti
niente laringe
niente esofago
niente stomaco
niente ventre
niente ano
io ricostruirò
l’uomo che sono”
(Artaud 1948: 102).

Le ragazze che ho intervistato per la mia tesi di dottorato su questi temi – Alice, Arianna, Luce, Giulia – hanno tutte dichiarato di avere un rapporto conflittuale con la propria alimentazione: sottopongono a controllo rigido tutto quello che mettono in bocca. Considerano pericoloso il cibo e lo assumono a dosi ridotte, solo per obbligo di sopravvivenza.

Giulia rifiuta il cibo, ma infila nelle orecchie di tutto per dilatarne i fori: racconta di come li ha lavorati giorno per giorno, nel corso di due anni, per arrivare ad ottenere una dilatazione di un centimetro. Questi fori, che si era praticata da sola a 15 anni, sono per lei il segno concreto di una presa di possesso del suo territorio fisico. Come Artaud ha voluto conquistarsi con pazienza un corpo tutto suo, così Giulia interviene sul corpo contro sua madre, offesa per questi interventi sul corpo «che io ti ho fatto».¹⁰

Luce mi spiega che mal sopporta la vicinanza fisica degli altri e che, vicino all’inguine, si è tatuata una significativa ragnatela, a difesa dalle violenze sessuali che ha subito:

¹⁰ Intervista a Giulia, 23 anni, 25 agosto 2008, Roma. Inserita in forma integrale in appendice alla tesi “Scrivere sulla propria pelle”, 29 settembre 2008, inedita. Titolo dell’intervista: “Due anni per un centimetro, il corpo e la pazienza”.



Domanda – Un’ultima cosa: i tatuaggi che hai, perché li hai fatti?

Risposta – [...] ho il sole con le punte, che è il segno del caos, quando uno si smarrisce guarda il sole, e bene o male si ri-orienta. Poi ne ho un altro che è il quadro della mia vita, non te lo so spiegare.

D. Quello tutto nero?

R. Sì, sulla caviglia, quei quadrati. E poi una ragnatela sull’inguine.

D. Non è tutta decorazione, quindi, ci sono anche dei significati...

R. Sì, sono episodi della mia vita¹¹.

La pelle è un foglio sul quale scrivere e una tela per dipingere

“ ‘Mi sono ricordato di ciò che si trova nei libri di medicina a proposito dello sviluppo dell’embrione. Un bel giorno si forma una piega, un solco nell’involucro esterno...’

‘L’ectoderma. Che poi si chiude...’

‘Ahimè!...Tutte le nostre disgrazie vengono di là...Chorda dorsalis! E poi midollo, cervello, tutto quanto serve a patire, pensare..., essere profondi: tutto viene di là...’

‘E allora?’

‘Ebbene, sono tutte invenzioni della pelle!...Per quanto scaviamo, dottore, siamo sempre... ectoderma’

Paul Valery

Per il poeta Valery, come per il medico Anzieu, l’estrema sensibilità della pelle comincia già dalla gastrula, quando l’embrione prende la forma di un sacco a due strati; dallo strato esterno, l’ectoderma, prenderanno forma la pelle, gli organi sensoriali e il cervello, in modo

“che la sensibilità cutanea, insieme erotica e culturale, nel contempo legata all’essere psichico e a quello sociale, non perde mai la sua funzione in equilibrio tra la percezione di un limite e la porosità della chiusura. Che la pelle permette al neonato di fare l’esperienza del mondo nelle sue pieghe, che tiene ora l’universo intorno a lui, come annesso o prolungamento del bambino

¹¹ Intervista a Luce, 23 anni, 8 agosto 2008, Roma. Inserita in forma integrale in appendice alla tesi “Scrivere sulla propria pelle”, 29 settembre 2008, inedita. Titolo dell’intervista: “La mia pitonessa mi ha lasciato, il mio corpo è dolore”.



stesso. Che il mondo è ormai incrostato nella sua carne, che lo porterà sempre con sé. Che il mondo è la stoffa della pelle. La sua ricchezza e la sua intensità” (Detambel 2007: 40-41).

Se questa è la situazione di ogni neonato, per il quale il mondo è totalmente interiorizzato, qualcosa nell’evoluzione degli individui, oggi, non porta più a separarsi, una volta adulti, da questa idea iniziale.

Dalla nascita, l’essere umano forma il suo corpo alla vita sociale, modificandolo e coprendolo di artifici come se la nudità naturale fosse assolutamente inammissibile, insopportabile, cioè pericolosa. La pelle, nella sua sola nudità, non ha esistenza possibile, sotto nessuna latitudine storico-culturale. Ovunque sia, viene accettata solo se trasformata e coperta di adeguati segni. *L’uomo mette la sua impronta sull’uomo.*

France Borel nel suo interessante studio su *Le vêtement incarné* dimostra ancora una volta come il corpo non sia un prodotto della natura, ma della cultura, un vero e proprio prodotto dell’immaginario collettivo (Borel 1992: 18).

La marchiatura della pelle smarca l’umano dalla bestialità, trasformando il corpo in *carnaio di segni*, come lo definisce Jean Baudrillard (Baudrillard 1979: 113). Il tatuaggio, per le società polinesiane, aveva proprio questa funzione, ma anche per noi il corpo è una superficie di scrittura.

L’involucro degli organi viene forgiato da tutte le civiltà in vari modi nel corso della storia seguendo essenzialmente i due schemi fisici di base del funzionamento corporeo: incorporare ed espellere. Dal movimento di assorbimento ed eliminazione, ingestione ed espulsione, che mantiene in vita il corpo, derivano gli usi di aumentarne la superficie con tatuaggi, mettendo sostanze estranee colorate sotto la pelle, e ornamenti, *extensions*, parure.

Al contrario, dal desiderio di ridurlo hanno origine le scarificazioni, la depilazione, la dieta dimagrante, il taglio dei capelli, delle unghie, ovvero tutto quello che dà la possibilità di scolpire il corpo, eliminando il surplus, sia di grasso che di sangue, di cellule morte o di altre materie organiche.

Sia nell’assorbire sostanze estranee che nell’eliminare pezzi di corpo, esistono gradi diversi d’intervento che derivano da quanto si voglia lacerare l’involucro che ci contiene per agire più o meno in profondità. “Se unanimamente le società manipolano il corpo, il grado dell’iscrizione varia



in profondità. Tra maquillage e chirurgia estetica c'è un margine: quello dell'epidermide." (Borel 1992: 48).

Si tratta essenzialmente di superare la barriera epiteliale, accettando il dolore più o meno forte con interventi che vanno dai più superficiali, indolori e transitori – come maquillage, abbronzatura, pittura corporale – ad una vera e propria penetrazione del corpo che scava sempre più all'interno: dalla prima scalfittura della pelle rappresentata dal tatuaggio fino ad arrivare, in modo permanente, all'intaglio delle scarificazioni, alla deformazione dei lobi, alla dilatazione delle labbra, alla modifica degli organi interni, la deformazione del cranio, l'uso dei corsetti, la costrizione dei piedi per le donne cinesi; ma anche l'asportazione delle tonsille, dell'appendice, l'estrazione dei denti a fini estetici, la riduzione dello stomaco per dimagrire: tutte operazioni praticate in Occidente.

Perché esistono queste pratiche di ricostruzione corporea? Scrive l'antropologo Terence Turner, nel suo studio sulla superficie corporea come "pelle sociale", che i motivi sono piuttosto complessi. Osservando i comportamenti di altri gruppi sociali, i cosiddetti primitivi, così conclude:

"La superficie del corpo diviene, in tutte le società umane, un limite di tipo particolarmente complesso, che simultaneamente separa domini che sono di entrambe le parti e mescola tra loro livelli diversi di significato sociale, individuale e intra-psichico. La pelle (e i peli) sono la frontiera concreta tra il sé e l'altro, l'individuo e la società" (Turner 1980: 139).

Non tutte le scritte corporali sono abbellimenti utili ad allontanarci dalla bestialità: alcune ribadiscono, al contrario, una condizione di degrado sociale. Anche tra noi oggi, dobbiamo ora distinguere domini e piani diversi di significato della pelle, collettivi e individuali.

Di fatto, sia che si tratti di segni iscritti per punizione sulla fronte e sul braccio, di auto-scrittura corporea, di odierne impronte digitali o di tatuaggi polinesiani, la pelle è la superficie da sempre utilizzata per la marchiatura identitaria. Spiega Alessandra Castellani, nel suo *excursus* sulla storia del tatuaggio:

"Il tatuaggio Maori si attaglia [...] al viso in maniera totale e incondizionata, tanto da costituire addirittura, per un certo periodo, l'identità individuale di un soggetto. Agli inizi dell'Ottocento, il



*moko*¹² disegnato su un documento costituiva la firma di un maori. La firma era la grafia che corrispondeva al proprio tatuaggio, quindi alla propria identità personale; i tatuaggi erano una sorta di foto tessera *ante litteram*. Simili visivamente alle impronte digitali, ne costituivano un valido sostituto” (Castellani 1995: 91).

L’immagine dei ghirigori dei nostri polpastrelli evidenziati dall’inchiostro nelle italiane questure, non ricorda forse l’uso di questi tatuaggi identitari della Nuova Zelanda?

Racconta Toupe-Koupe, un indigeno tatuato che venne portato in Inghilterra, indicando il marchio che aveva inciso sulla parte superiore del naso: “L’uomo europeo scrive il suo nome con una penna, il nome di Toupe è qui”¹³.

Esemplare della tendenza a inscrivere letteralmente la legge sul corpo degli individui che ne fanno parte è il racconto di Franz Kafka *Nella colonia penale*, dove il condannato sconta la pena facendosi incidere direttamente sulla pelle gli articoli di legge che ha infranto con il suo reato: “A questo condannato verrà scritta sul corpo con l’erpice la norma del regolamento che ha violato. A questo condannato per esempio sarà scritto sul corpo: Onora il superiore! Sarebbe inutile fargliela conoscere. Impara a conoscerla sulla propria pelle” (Kafka in Borel 1992: 35). Un’ingegnosa macchina marchia il corpo del condannato, fino a ucciderlo. L’apparecchio scolpisce le parole del codice penale tutto intorno alla sua cintura e le abbellisce con arabeschi che si prolungano per tutto il corpo, così che il condannato le possa decifrare con le sue piaghe. “Legge violata, carne penetrata. Come il tatuaggio, il codice si incarna, la conoscenza passa per le ferite” (Borel 1992: 36).

Il racconto di Kafka viene utilizzato da France Borel per ricordarci che quello che noi facciamo alla nostra immagine, attraverso modifiche e abbellimenti della pelle, deriva sostanzialmente dal desiderio, e dall’obbligo insieme, di aderire al nostro gruppo sociale di origine, a costo di qualsiasi ferita. O eventualmente dalla spinta a differenziarci da esso, per entrare a far parte di un altro gruppo, come fanno oggi i ragazzi, a costo di altre ferite. Il dolore dà diritto alla nuova appartenenza.

¹² Il *moko* è un disegno facciale simmetrico che segue le linee del viso in spirali doppie. Era diffuso tra i Maori, popolazione della Polinesia.

¹³ Citato in C. Bruno (1974, pp. 22-23).



“In essenza, l’immagine del corpo è sociale. Scambi reciproci permanenti s’instaurano tra le apparenze. Per questo i criteri di bellezza e bruttezza non sono mai quelli di un individuo isolato, quanto quelli di un gruppo. L’individuazione di questi criteri si fa per tentativi, cultura per cultura, e all’interno di ogni cultura, individuo per individuo. L’attrazione per lo specchio prova che l’uomo non si accontenta mai di una conoscenza acquisita. Regolarmente, aggiusta la sua immagine in rapporto ad un modello ideale, la rende conforme ad un codice, codice che designa un insieme di segni convenzionali che rendono possibile l’uso di certi mezzi di trasmissione dell’informazione a quelli che sanno: *griffe*, marchio o monogramma. Quanto al vocabolo «codice», è opportuno ricordarsi dell’etimologia del latino *codex*: supporto che riceve la raccolta delle leggi” (Borel 1992: 34).

E così il codice delle leggi si ritrova iscritto in modo permanente sul corpo di ognuno attraverso tutto il lavoro di adesione al modello sociale compiuto dalla nascita in poi. Anche gli artisti si sono occupati di questo lavoro incessante di scrittura corporea:

“Scrittura sulla pelle; il segno che rimane sul corpo, il corpo come luogo della violenza, come luogo della denuncia, della ribellione, luogo in cui i segni rimarranno incisi per sempre. Fragilità e disintegrazione del corpo, dell’identità: un’identità multipla, frammentaria, contraddittoria, che denuncia le aberrazioni di un universo che tollera stereotipi, aggressioni violente, arroganze identitarie, una scrittura sulla pelle come una sorta di “autoritratto lessicale”, i segni di una condanna iscritta sul corpo come il numero di matricola o i segni dell’abuso (FAM 2001: 126)”.

L’artista americana Jenny Holzer, attiva dal 1979 in una ricerca sul linguaggio e gli spazi urbani realizzando installazioni nelle quali proietta parole su varie superfici, inizia negli anni Novanta la sua serie di “scritture sul corpo”. Tra il 1993 e il 1994 crea alcune opere in forma di messaggi scritti con inchiostro rosso sulla pelle umana e intitola la serie *Lustmord*, crimine sessuale, a partire dalle informazioni sulla violenza alle donne avvenute durante la guerra nella ex Jugoslavia.

Fraasi come: “Prendo la sua faccia con i bei capelli. Posiziono la sua bocca. Oppure: Il suo colore, là dove lei è sottosopra, è abbastanza perché io la uccida” (Holzer in FAM 2001: 124).

La rinnovata conoscenza di sé, e la riscrittura della propria immagine, si rinnovano ogni volta con



dolore, aprendo ferite nel corpo che sono il riflesso di quelle aperte nel corpo sociale dalla trasgressione stessa: *la conoscenza passa per le ferite*.

Nel momento della trasgressione, è necessario ricominciare da capo il processo di auto-scrittura corporea, trovare il modo di cancellare alcuni segni per inciderne altri. Il processo di ricostruzione fisica passa quindi attraverso il dolore.

Il fatto di non poter ritualizzare il dolore all'interno di una cerimonia socialmente condivisa le porta a sperimentare da sole comportamenti al limite. Alcuni dichiarano la propria irriducibile diversità scrivendosi addosso: "Hic sunt leones" per segnalare agli altri la propria trasgressione. Arianna, una delle ragazze intervistate, ha ben tatuato sul tronco la scritta "Pirati" e si dichiara lei stessa una piratessa; l'altra, Luce, ha voluto come animale domestico una pitonessa, vero e proprio animale totemico.

"L'assenza apparente di rituali destinati agli adolescenti nel mondo contemporaneo occidentale è forse una delle cause di una crisi estrema. La sparizione, o meglio riduzione del rito abbandona l'individuo a se stesso; deve trovare in isolamento i suoi modelli identificativi. Ma il rito è sempre più forte e s'instaura di nuovo per effetto delle mode, qualsiasi esse siano. [...] Il dolore generato da certe cerimonie è tale che fa scivolare in secondo piano il malessere suscitato dai cambiamenti personali. Così vi è una diversione dell'energia. La violenza fa dimenticare malesseri difficili da definire senza il dolore che è, per principio, diffuso e tentacolare. Senza ironia possiamo dire che, grazie al dolore, l'affezione si concentra su un pezzo della carne: labbra, orecchio, collo, vita o piede. Fissandosi là, le forze oscure sembrano più familiari poiché sono anticipate dal potere organizzato della comunità" (Borel 1992: 47).

Nella reinvenzione di un rito personale che li traghetta verso la maturità, gli adolescenti mettono in scena rappresentazioni corporee dove il dolore è spesso centrale. Un dolore che può sembrare assurdo e gratuito, mentre è necessario alla metamorfosi che cercano di provocare. Più che una conseguenza collaterale, si tratta di una parte essenziale del processo di cambiamento e trasformazione da cui far nascere, con il nuovo corpo, la propria nuova identità.

Alice nell'intervista spiega il suo modo di liberarsi dal malessere attraverso il rito personale dei tagli:



Domanda – Perché volevi quel dolore?

Risposta – In quel momento, quando mi succedevano delle cose e non trovavo altri modi per calmarmi.

D. Ci sono appunto degli studiosi che dicono che con i tagli si sostituisce un dolore con un altro dolore. Si preferisce un dolore fisico...

R.ad un dolore interiore.

D. Ad un dolore dell'anima. Questo può essere vero? Si preferisce il bruciore della ferita...

R. Sì, è per questo, perché mentre uno soffre fisicamente dimentica il dolore interiore. Dopo un po' il dolore fisico sparisce e a quel punto anche l'altro dolore si è calmato.

Stiamo tornando indietro, alla riproposta di antiche ritualità sanguinarie che incidono il corpo per poter affrontare serenamente la vita?

La differenza è che le azioni odierne compiute dai ragazzi hanno soltanto l'aspetto esteriore di una ritualità, si tratta più di una messa in scena individualizzata, come ha già spiegato Le Breton: più che di un rito siamo di fronte all'idea di averne bisogno, alla necessità di costituirsi dei punti di passaggio personali, attraverso i quali veicolare la propria metamorfosi fisica e traghettarsi verso l'età adulta. Le forme scelte per questi riti personali possono essere molteplici e non sono più sostenute e approvate dalla collettività, ma eseguite da soli o in piccoli gruppi di amici. Il dolore è sempre presente, per essere esorcizzato con una messa in scena più o meno sanguinaria.

Di polpastrelli e di tatto, anzi di *doppio tatto*, parla John Berger quando descrive la estrema sensibilità tattile della pittrice messicana Frida Kahlo. Con una qualità che definisce appunto doppio tatto, descrive la possibilità di sentire che sulla propria superficie sensibile, la pelle, si agisca e nel contempo si sentano le conseguenze della propria azione, come quando ci si accarezza da soli la pelle nuda. Berger spiega così l'immagine del *doppio tatto*:

“quando dipingevo i suoi quadri era come se stesse disegnando, dipingendo o scrivendo sulla propria pelle. Fosse stato davvero così, la sensibilità sarebbe stata doppia, perché anche la superficie avrebbe avvertito quanto la mano tracciava, i nervi di entrambe uniti dalla stessa corteccia cerebrale.[...] E il suo particolare metodo di dipingere aveva a che fare col senso del tatto, col doppio tocco della mano e della superficie come pelle” (Berger 2003: 118-119).



Alcuni artisti contemporanei arrivano al massimo di questa sensazione, essere al contempo chi tocca e chi è toccato, attraverso la scrittura sulla propria pelle, usando se stessi come supporto da modificare, deformare, ferire, ma è forse Frida Kahlo la prima tra noi Occidentali ad immaginare, quando dipinge un quadro, “di star dipingendo sulla propria pelle”. Forse perché non poteva dimenticare l’incidente che la costrinse per tutta la vita a convivere col dolore.

Il legame organico tra la superficie corporea e l’arte è sempre stato evidente: passa anche attraverso il mito dell’invenzione della pittura, come viene narrato da Plinio il Vecchio nel 77 d.c.. In questo racconto una giovane, figlia del vasaio di Corinto, segue con un gessetto il profilo dell’amato, ombra proiettata dal sole sul muro, facendo del contorno del suo corpo un segno su una superficie piana, disegno con cui potrà ricordarlo. Le arti plastiche sarebbero quindi nate da questo rapporto tra corpo e desiderio; l’opera sarebbe corpo metaforico del desiderio, suo surrogato.

L’artista riproduce il corpo dell’altro ma insieme proietta se stesso, il suo desiderio, come materia prima nella sua opera. La tela diviene una specie di doppio dell’epidermide, una rappresentazione fisica all’interiorità dell’artista. Questi, attraverso l’opera, così come un ragazzo che dissemina la pelle di segni e marchi identitari, opera un doppio movimento: si costituisce in quanto immagine e nel contempo crea un’immagine del suo corpo, tentando di prolungarsi nell’immaginario (Cfr. Borel 1992: 230-231). Ogni artista che si esprime attraverso l’opera starebbe quindi usando la tela come prolungamento della sua superficie corporea.

Il doppio movimento è stato notato perfino da Girolamo Savonarola nel 1497:

“E si dice che ogni dipintore dipinge se medesimo. Non dipinge già sé in quanto uomo, perché fa delle immagini di leoni, cavalli, uomini e donne che non sono sé, ma dipinge in quanto dipintore, idest secondo il suo concetto, e benché siano diverse fantasie le figure de’ dipintori che dipingono, tamen sono tutte secondo il concetto suo” (Savonarola in Cordero 1986: 557).

Nelle azioni dei performer e degli artisti della body-art assistiamo alla messa in scena corporale di una sorta di corto circuito tra i propri difficili percorsi individuali e la crisi generale del mondo occidentale, sotto il segno di un imminente cedimento generale della cultura che si manifesta attraverso le modifiche corporali. “E l’arte sceglie il corpo, un corpo usato, usurpato, abusato,



mostrato, un corpo tagliato, ferito, drammatizzato, un corpo come perdita di sé” (FAM 2001: 15).

“Far crescere barba e capelli
far digiuno e far bagni di vapore
trattenere il fiato
non mangiare niente di salato
non guardare dentro nessuna fontana
non guardare fuori da nessuna finestra
stare svegli
dormire in una serra sulla nuda terra
finché piove” (Schwarzkogler in FAM 2001:22).

Questo prescrive a se stesso Rudolf Schwarzkogler nel suo *Art as Purgatory of Senses* scritto nel 1968. L'artista, nato a Vienna nel 1940 e morto suicida nel 1969 in seguito ad una drastica dieta dimagrante, è esempio di quella serie di body-artist che cercano di coinvolgere il pubblico in una dimensione visiva, mentale e corporea assolutamente intollerabile. Le sue azioni vengono eseguite in privato e poi mostrate e documentate fotograficamente solo in ristretti giri di amici, secondo la sua volontà. Le fotografie lo mostrano avvolto di bende, steso su un tavolo anatomico nella posizione della morte violenta, oppure intento a ferirsi. Simula processi di castrazione, aggressioni sadomasochistiche, travestimenti macabri.

“E il corpo diventa supporto, riuscirà a farsi significativa, un segno capace di azione, diviene il mezzo extra-artistico che più caratterizza l'arte degli anni settanta. Ci si mette in gioco in prima persona, si cerca di recuperare la libertà corporea sotterrata sotto le ipocrisie delle convenzioni e le regole di un potere incentrato sul controllo, si evitano le uscite di sicurezza dei media che irretiscono e ipnotizzano sull'esistenza altrui, tutto purché non ci si concentri sulla propria. [...] E si creano e si mostrano le ferite, e il mondo si iscrive sul corpo mostrando il proprio collasso” (FAM 2001: 25-26).

Ron Athey, uno degli esponenti delle *Bodily Mutations* contemporanee, dichiara: “Il mio lavoro è



difficile da descrivere, io sono un performance artist da coltello... Io lavoro sul dolore, sulla sofferenza". Mette in scena azioni pseudo-religiose nelle quali sono protagonisti i corpi martoriati, in una sorta di attualizzazione delle Pietà medievali. FAM commenta:

"la Pietà come realtà vivente, la pietà del mondo moderno, brutta, dozzinale e ubiqua. [...] è il corpo il protagonista assoluto per Ron Athey, corpo-oggetto espropriato, martoriato, offeso, luogo di malattia e di morte, ma contemporaneamente strumento di riappropriazione di un'identità scelta e non più subita. Si dichiara omosessuale e sieropositivo, e con il suo gruppo realizza spettacoli apocalittici e scioccanti in cui automutilazioni, tagli, incisioni e perdita di sangue tracciano i contorni di una alterità dinamica del corpo e della fisicità" (FAM 2001: 44).

Alcuni artisti lavorano con la pittura, la scultura, il cinema, la fotografia, sull'immaginario del corpo in scena, mostrando le trasformazioni percettive provocate nelle coscienze dal contemporaneo. Nelle loro opere il corpo è uno strumento, né vivo né morto, da plasmare e modellare insieme al tempo, variabile soggettiva che non ha più una progressione lineare.

Tra questi l'artista-fotografo spagnolo David Nebreda: nato nel 1952, si è fatto conoscere negli anni Novanta per alcune serie di autoscatti fotografici nei quali si umilia e ferisce in vari modi, utilizzando spesso le sue stesse deiezioni organiche, feci e sangue, per scrivere, legandosi con corde, infilzandosi con spille e aghi. La sua opera mette in immagine, in modo quasi insopportabile, le privazioni che si autoinfligge, la sua decomposizione, i suoi rifiuti organici e perfino la rappresentazione della sua stessa morte. Scrive: "Che livello di linguaggio e quindi di credibilità, stiamo utilizzando quando parliamo d'immagini insopportabili o di stati-limite?" (Nebreda 2000: 187). L'artista non esce mai dalla sua stanza, dichiarato schizofrenico, da anni non abbiamo più sue notizie.

La pelle, abbiamo detto, è la superficie con la quale comunichiamo, usata, dagli artisti della *body-art*, come superficie su cui inscrivere la propria identità e su cui far passare il proprio discorso. La pelle è il supporto di un'arte corporea alla frontiera della nuova espressione, iniziata da pochi artisti ma che è diventata oggi espressione sociale, fenomeno giovanile di massa.

Non è stato sempre così radicale l'approccio al corpo: negli anni Sessanta gli artisti, nonostante lo



scandalo che provocavano, sembravano utilizzare il corpo senza l'angoscia che è così frequente oggi. Mettevano in scena il corpo dell'altro, senza rischiare in proprio.

Le loro creazioni, pur nella loro trasgressione, non disdegnavano una qualità fortemente ironica: Piero Manzoni firma col suo nome alcune schiene nude di donna, battezzandole "Sculture viventi".

Yves Klein, con la serie dei suoi *Pinceau vivant*¹⁴ ritorna alle origini della pittura attraverso le sue performance, antesignane di una body art ancora carica di aspetti dionisiaci. Nelle azioni da lui guidate, prova a delineare i contorni di quello che è, per il maschile, il corpo desiderante per eccellenza: il corpo nudo della donna, spargendo di pittura blu la pelle delle sue modelle, nude davanti al pubblico della performance. Nonostante la forte carica erotica e la componente gioiosa di proibito gioco infantile, o forse proprio per quello, chiama *Sudari* le impronte che ne ricava facendole sdraiare così dipinte su tele, carte e tessuti vari. Sacro e profano del corpo si mischiano, qui, ancora allegramente. A riportarci al suo corpo d'artista, a metterci del suo, ci penserà Gina Pane. La sua opera non è più rappresentazione del corpo ma sua trasformazione diretta o più precisamente sua trasfigurazione attraverso il dolore, la performance si svolge come se fosse un sacro martirio.

Nel 1973, alla Galleria Diagramma di Milano, Gina Pane, usando come superficie d'arte la sua stessa pelle, prende le spine delle rose e se le ficca, una ad una, armoniosamente in fila, nella pelle del braccio. Due anni prima aveva dichiarato:

"Nel mio lavoro il dolore era quasi il messaggio stesso. Mi tagliavo, mi frustavo e il mio corpo non ce la faceva più. [...] La sofferenza fisica non è solo un problema personale ma un problema di linguaggio. [...] il corpo diventa l'idea stessa mentre prima era solo un trasmettitore di idee. C'è tutto un ampio territorio da investigare. Da qui si può entrare in altri spazi, ad esempio dall'arte alla vita, il corpo non è più rappresentazione ma trasformazione" (Pane in FAM 2001: 27).

La trasformazione del corpo passa per il dolore. Gina Pane inizia nel 1968 a documentare le sue azioni con foto e film, mentre si ferisce al volto con le lamette, rotola nuda su pezzi di vetro, spegne il fuoco con i piedi, sale su una scala dai pioli irti di chiodi. Ma non era la prima artista a usare il suo

¹⁴ I filmati del 1960 *Anthropométries* e *Femmes-pinceaux* sono disponibili ai link: <http://www.youtube.com/watch?v=zFJmhtgQR64> e <http://www.youtube.com/watch?v=Clln11y7Abl>.



stesso dolore fisico: “in un quadro intitolato Colonna spezzata il corpo di Frida appare trafitto dai chiodi e lo spettatore ha l’impressione che sia lei a tenere i chiodi tra i denti e a conficcarli con il martello uno a uno. Tale è il finissimo senso del tatto che rende unica la sua pittura” (Berger: 119-120).

La pelle è un sudario di dolore

Non a caso possiamo paragonare la pelle a un sudario. Il sudario è un tessuto che, macchiato degli umori dei morti, ne raccoglie la traccia in una specie di fotocopia o fotografia del cadavere stesso. Ancora di più si è celebrato questo ruolo di traccia veritiera con la Sacra Sindone, sudario considerato alla stregua di una primitiva fotografia del volto di Gesù. La stessa parola *sudario* sembra ricordare come l’impronta sia stata incisa sulla tela non dall’essudato, cioè da ogni tipo di liquido corporeo, ma proprio dal sudore, ovvero dallo sforzo compiuto per sopportare il dolore subito. Allora il dolore stesso sembra aver contribuito alla resurrezione del corpo di Cristo, la Sacra Sindone ne sarebbe la prova. Cristo ha lasciato sul sudario l’impronta del suo “corpo di dolore”.

Come attraverso il suo martirio, morte e resurrezione, il corpo di Cristo si è rigenerato ed è tornato alla sua divinità, così “il corpo passa per la prova della sofferenza per divenire infine lui stesso: linguaggio, scrittura leggibile, segno riconoscibile, codice sociale.” (Borel 1992: 47).

Anche le ragazze che ho intervistato usano il dolore per rigenerarsi. Ecco come Alice giustifica i suoi tagli alle braccia:

Domanda – Ci sono tanti tipi di dolore. Il dolore dell’anima è da fuori che è entrato, è legato a qualcosa che è successo fuori: qualcuno ti ha fatto qualche cattiveria, hai avuto una cattiva esperienza, è successo qualcosa...Dopodiché tu mi stai dicendo che la cura è esprimerlo. Ci sono tante forme di espressione. Ora tu mi stai dicendo che si può curare il dolore con l’espressione artistica?

Risposta – Sì, però ci ho provato, ma quando il dolore è troppo forte, non è abbastanza.

D. Quindi il dolore viene da fuori, entra dentro e va riportato fuori?

R. Sì, però quando uno è quasi travolto dal dolore, quando è così forte che è proprio assalito, che non riesce a pensare ad altro e non c’è modo di calmarsi, è in queste



circostanze che si prova proprio il bisogno di farsi male¹⁵.

Il dolore sembra quasi un passaggio obbligato necessario alla presa di coscienza del corpo e a convertire il malessere in narrazione, in arte o in spettacolo. Si mette in scena il dolore, graduandone l'intensità si decide quando e quanto percepirlo: "L'esperienza del dolore instaura, come pare, non soltanto la dicotomia dell'esterno e dell'interno del corpo, di un fuori e di un dentro, ma anche e soprattutto la metamorfosi dalla pulsione alla sua rappresentazione; questa è chiamata ad essere il simulacro di quella, a interpretarla nella finzione" (Bernard 1982: 154).

Il dolore è comunque una situazione di frontiera: il momento di massima espressione della sofferenza, il grido incontrollato, supera le possibilità espressive codificate dal linguaggio, ed è comune anche all'espressione della gioia e del godimento.

Il primo ad avere messo in scena la potenza del grido è naturalmente Edward Munch, il suo famoso quadro, dipinto nel 1893, mette in immagine un nuovo universo dove i confini tra interno ed esterno del corpo sono saltati, il grido si propaga dal volto contorto con la bocca che si contorce nell'urlo a tutto il paesaggio, che ne viene totalmente afflitto. Una messa in scena del suo dolore esplosivo:

"I corpi si aprono, e prendono vita nuove dimensioni di sensibilità, universi mentali sconosciuti, corpi estranei, e l'esterno perde la propria compattezza, sembra liquefarsi, sciogliersi, fondersi, e si genera una figurazione in cui ciò che veniva considerato inferiore, parte del proprio sé, si catapultava all'esterno del proprio corpo e si proietta al di là di un limite che non esiste più" (FAM 2001:111).

Con estrema stilizzata compostezza Artaud, ne *L'uomo e il suo dolore*, grande disegno a matita e pastelli realizzato nell'aprile 1946, illustra in modo efficace tutto il dolore subito in ospedale psichiatrico disegnandosi come un uomo in cammino, con file di chiodi infilzati nella sua schiena e nelle giunture, e sacchi molli, riempiti di dolore liquido, che pendono come "pesi di carne ai suoi polpacci" come lui stesso li definisce nel commento allo stesso disegno. Si tratta di trascinare questi

¹⁵ Dall'intervista ad Alice, vedi nota 4.



sacchi dietro di sé per poter avanzare, perché questo dolore, seppur pesantissimo, è secondo lui utile per entrare nella realtà e per comprendere il principio della vita:

“Abbiamo nella schiena vertebre piene, trapassate dal chiodo del dolore e che per il camminare, lo sforzo dei pesi da sollevare, la resistenza al lasciar correre, articolandosi l’una sull’altra fanno scatole che ci ragguagliano su noi meglio di tutte le ricerche metafisiche o metapsichiche sul principio della vita.” (Artaud 2004: 1260).

Tale è l’importanza del dolore fisico, commenta, che anche “la martellata di una caduta accidentale su un osso, dice molto di più sulle tenebre dell’inconscio che tutte le ricerche sullo Yoga” (Artaud 2004: 1260)¹⁶. C’è una somiglianza tra il dolore di Antonin e quello di Frida? Immersi nel dolore fisico concentrato sulla spina dorsale, lei per le conseguenze di un incidente, lui, per quelle sedute di elettroshock che gli avevano spezzato alcune costole, descrivendo il proprio dolore riescono in modo molto efficace a parlare di oggi:

“Bisogna tornare al dolore e alla prospettiva in cui Frida lo colloca non appena le concede un po’ di respiro. La capacità di provare dolore, lamenta la sua arte, è la prima condizione dell’essere senziente. La sensibilità del suo stesso corpo martoriato la rende consapevole della pelle di tutto ciò che è vivo: alberi, frutti, acqua, uccelli, e naturalmente, altri uomini e donne. E così dipingendo la propria immagine come sulla propria pelle, lei ci parla di tutto il mondo senziente. [...] Non c’è schermo lei è in primo piano, che procede con le dita delicate, punto dietro punto, non a cucire un vestito ma a chiudere una ferita. La sua arte parla al dolore, con la bocca schiacciata sulla pelle del dolore, e parla del sentire e del suo desiderio e della sua crudeltà e dei suoi nomignoli segreti” (Berger 2003: 118).

Attraverso il dolore esplode il desiderio e la vitalità. Alice, nell’intervista, mi parla delle sue cicatrici come se fossero ferite di guerra, accarezzando la sensazione di essere unica che le provocano. Il dolore che era solo mentale, le è diventato fisico attraverso i tagli. Vede sulla sua pelle che le ferite

¹⁶ In italiano Rugafiori, Claudio, in Artaud (1966). Il disegno, corredato di commento, viene regalato da Artaud al dottor Jacques Latrémolière “per ringraziarlo dei suoi elettroshock”.



si sono cicatrizzate, sente di averlo superato e ne è orgogliosa:

Alice – Per me è interessante il movimento di voler staccarsi dal proprio corpo, cioè quelle persone che si fanno i tagli o delle scarificazioni pesanti io le trovo affascinanti, perché è come se da una parte volessero appropriarsi del loro corpo e dire “del mio corpo ne faccio quello che mi pare” e dall’altra è come se volessero staccarsi dalla parte materiale, come se per loro il dolore non fosse importante. Questa è l’impressione che ho. [...] Mi piace il fatto di avere la possibilità di cambiare quello che non ci piace e quello che può essere migliorato, non solo per motivi estetici¹⁷.

Anche per lei, come per Gina Pane, *la ferita diventa il passaggio dalla rappresentazione al reale*. (FAM 2001:28). Attraverso il dolore ha operato una trasformazione: Alice c’è, è viva, per reagire all’angoscia di vivere e affrontare il reale, si apre una ferita. Il dolore può essere per lei uno strumento di crescita?

Alice – A volte la voglia è così grande, anche per motivi diversi, non solo per rabbia. Uno decide che ha bisogno di tagliarsi, punto. Che anche parlarne non basterà. Che la voglia rimarrà anche dopo. Io di solito me ne rendo conto prima e quindi non provo a parlarne con qualcuno, magari prima mi taglio e dopo ne parlo, quando ormai è troppo tardi.

Domanda – Sembra quasi che ci sia una specie di piacere dentro a questi tagli.

R. Sì, è vero che quando uno ha bisogno, diciamo che è un sollievo. Sarà diverso sicuramente a seconda delle persone ma...Mmmh...è vero che a volte... (silenzio)

D. [...] Ti piace e per questo vuoi ripeterlo spesso. Allora quanto questo piacere di tagliarti può diventare irresistibile, voglio dire, perché non farlo sempre? Quale è la controindicazione?

R. Sarebbe solo un problema fisico... perché dopo un po’ non c’è più spazio.

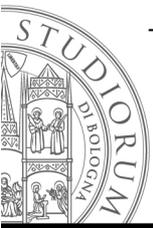
D. (ride) Se no, avresti anche i piedi pieni di cicatrici?

R. Sì, io l’avrei fatto più spesso.¹⁸

Come comunicare agli altri il proprio disagio, trasformando il dolore percepito in azione reale? Il

¹⁷ Dall’intervista ad Alice, vedi nota 4.

¹⁸ *Ibidem*.



processo è ancora in divenire, per queste ragazze la pelle è superficie per scrivere, prima che agli altri, innanzitutto a se stessi.

Se le immagini sono la pelle dei sogni, la carta è la pelle del reale

Artaud aveva inizialmente accostato la superficie corporea, la pelle, allo schermo di proiezione, che è la superficie di comunicazione cinematografica.

Nel 1927 scrive il soggetto cinematografico *La coquille et le clergyman*; nel paragrafo di presentazione, intitolato simbolicamente “cinema e realtà” dichiara:

“La peau humaine des choses, le derme de la réalité, voilà avec quoi le cinéma joue d’abord. Il exalte la matière et nous la fait apparaître dans sa spiritualité profonde, dans ses relations avec l’esprit d’où elle est issue. E prosegue spiegando come il cinema ne se sépare pas de la vie mais il retrouve comme la disposition primitive des choses”(Artaud 2001: 248)¹⁹.

Lo schermo cinematografico, secondo le sue parole, è come un tessuto tattile su cui si proiettano, come particelle del raggio di luce del proiettore, i nostri sogni, perché diventino, attraverso le immagini e il nostro sguardo di spettatori, realtà. Le immagini riportano alla “disposizione primitiva delle cose”.

All’inizio dell’età moderna, l’immagine era disponibile agli uomini solo nel tempo del riposo e della preghiera. Poi le immagini si sono sovrapposte e moltiplicate: decorazioni religiose, affreschi, pittura, scultura, libri illustrati, giornali quotidiani, stampe, fino al salto delle immagini in movimento del cinema, della televisione ed ora l’ulteriore piano degli schermi digitali.

Le immagini sono oggi uno specchio della memoria di ognuno, emersa o rimossa, a partire dalle quali possiamo meditare sulla nostra storia presente. Nella nostra idea d’immagine come luogo dove cristallizzano gli attributi del contemporaneo – la frammentazione, i conflitti e le differenze, ma anche le intersezioni delle culture e dei linguaggi – l’ambiguità emerge come un elemento di

¹⁹ In italiano: *La pelle umana delle cose, il derma della realtà, ecco con cosa gioca il cinema innanzi tutto. Esso esalta la materia e ce la fa apparire nella sua spiritualità profonda, nelle sue relazioni con lo spirito da cui essa stessa discende. [...] Non si separa dalla vita ma ritrova come la disposizione primitiva delle cose.* Da Artaud (2001: 24), a cura di Goffredo Fofi.



ricchezza, la contaminazione come un modello da perseguire.

L'ambiguità emerge, come per la pittura, in ogni pellicola cinematografica, ogni fotografia, ogni immagine digitale, come qualcosa dell'autore che si rivela in un movimento dai sogni al reale. Come se lo schermo sia l'interfaccia, la pelle dell'autore di quelle immagini proiettate, da cui tracima nel reale la materia stessa dei suoi sogni. Lo schermo, bianco come la nostra pelle bianca.

In un processo d'identificazione con l'autore, noi spettatori in sala, sentiamo che le immagini si proiettano direttamente sulla nostra pelle, e che proprio attraverso i pori entrano in noi. Con le immagini restiamo immersi in un processo liquido, legato al nostro inconscio, che si specchia e riconosce con quello dell'autore delle immagini stesse.

Non sono solo le immagini ad agire sulla pelle, nonostante la predominanza iconica attuale continuiamo a ritenere ancora maggiore l'azione della parola, scritta e orale, nei percorsi di maturazione individuale.

La pagina dei grandi codici amanuensi era un tempo fatta con vera pelle di pecora, raschiata e lisciata, quella pergamena che nel Medioevo è servita ai monaci a preservare la nostra antica sapienza. Se la storia dell'Occidente si è conservata incidendo la pelle di pecora, la pergamena può essere emblematica di come anche la pelle umana sia incisa e lavorata dal sociale, in un movimento che ha origine dal corpo e che porta al linguaggio, alla comunicazione, alla scrittura.

E anche quando scrivo a mano, la carta altro non è che una metaforica pelle bianca sulla quale la mia mano procede a riempire i fogli con i ghirigori del corsivo, proprio come un tatuatore giapponese meticolosamente incide un paesaggio pieno di peonie e dragoni sulla schiena del tatuato. Con calma, segno su segno, qualcosa di me si materializza sulla pelle-foglio, i pensieri incidono e si fanno spazio nel bianco, che rimane irrimediabilmente segnato dal pensiero che cerca di modificare il reale, di operare una trasformazione.

La scrittura ha sempre con sé un desiderio di futuro, i segni sul foglio si allungano come cime lanciate dalla nostra barca verso un approdo che è al di là del presente. I testi di Artaud non fanno eccezione. Se lo schermo è la pelle dei sogni, è però la carta a trasformare i pensieri in realtà.

La carta è l'interfaccia di chi, come Artaud, vuole agire nel reale, per *rifarsi un corpo*, usando le sue parole. Anche la carta dei suoi ultimi *cahier* è il luogo dinamico da dove Artaud comunica ancora a



chi lo sa leggere la necessità di un *acte utile*. Questa necessità di agire nel reale per modificarsi, su cui Artaud ha speso le sue ultime energie, questa volontà di andare oltre le miserie del quotidiano individuale e le angosce del futuro collettivo, è forse questo l'unico messaggio importante che le parole di Artaud possono trasmettere alle giovani generazioni.

Come possono gli adolescenti attraversare la zona di confine ambigua e pericolosa di cui hanno paura, per passare dallo scrivere solo sulla propria pelle allo scrivere nel mondo? Come convincerli ad utilizzare modi condivisi per comunicare con gli altri, per sfuggire all'inerzia, alla malattia e alla morte, come ha fatto Artaud, o, se nel futuro non sarà più in uso scrivere sulla carta, come creare online nuove forme altrettanto incisive di comunicazione con gli altri per intervenire nel gioco sociale?

Il teatro è il luogo dove il lavoro sulla forma, sulla superficie o per meglio dire sul "derma della realtà", come lo chiamava Artaud, deve riuscire a dare una profondità alla nostra vita, per renderla fertile ed efficace. Come dice Louis Jouvet: "Il profondo ci tocca solo in superficie. Ma ben espressa, ben dipinta, la superficialità è anche fertile, efficace per gli effetti che provoca. Questo è il teatro, e questa superficialità dà un'aria profonda" (Jouvet 2007: 43).

Può il teatro essere quell'autentica pelle del reale che vale ancora la pena cercare di lavorare? Si devono trovare tecniche per superare la membrana, trapassare la soglia e iniziare un percorso verticale, una via che è insieme un ritorno e una progressione, una via che riporta il corpo a se stesso nel presente. Il corpo espanso e disorganizzato del contemporaneo deve trovare il modo di concentrarsi su un punto e da lì ripartire alla ricerca. Alcuni gruppi di ricerca teatrale, come il Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richards lavorano per mettere a punto un percorso che, come per Artaud, è cominciato dentro ai teatri, se ne è allontanato, ma ad un'altra concezione di teatro sta lentamente ritornando. In teatro la superficie va lavorata con calma, con procedura paziente, con un lavoro di lima sottile. Gli artisti lo fanno, e, come suggerito da Artaud, con questa azione si può forse procedere a pacificare la guerra che è in corso nei corpi.

Ci fermiamo qui, ben sapendo che manca alla presente analisi tutta una parte importante, quella relativa alla storia della ricerca di un corpo superiore, in Oriente come in Occidente, storia che in teatro ha avuto tappe significative attraverso l'opera dei grandi maestri dell'avanguardia teatrale del Novecento, proprio Grotowski tra questi. Parlando di corpo non se ne poteva prescindere ma,

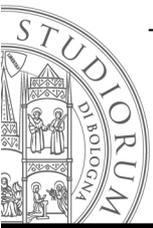


proprio perché questa storia non può essere solo accennata, noi speriamo sia l'oggetto di un altro studio, da cominciare proprio dove finisce questo.

Prima di intraprendere il nuovo percorso e per finire l'attuale ci siano di buon auspicio, per l'ultima volta, le parole di Artaud in un testo che mette assieme il teatro e la scienza:

“Ci sono nel soffio umano dei salti e delle rotture di tono, e da grido a grido dei transfert improvvisi per i quali delle aperture e degli slanci del corpo interno delle cose possono essere subitaneamente evocati, e che possono sostenere o liquefare un membro, come un albero che si appoggerebbe sulla montagna della sua foresta.

Ora il corpo ha un soffio e un grido per i quali esso può prendersi nei bassifondi decomposti dell'organismo e trasportarsi visibilmente fino a quegli alti piani irraggianti in cui il corpo superiore lo attende”(Artaud 2004: 1547).



Bibliografia

ANZIEU, DIDIER

1995 *Le Moi-peau*, Dunod, Parigi

ARTAUD, ANTONIN

Quasi tutti i testi di Artaud utilizzati provengono da *Œuvres*, a cura di Evelyne Grossman, Quarto Gallimard, Paris 2004. Di seguito gli anni di prima pubblicazione e le pagine relative in *Œuvres*:

1927 *La coquille et le clergyman*, p. 247-258

1935 *Le Théâtre de la Cruauté, premier manifeste*, p.558-565 (in *Le Théâtre et son Double*, 1935)

1946 *Le théâtre et l'anatomie*, p. 1092-1093

1946 *Histoire vécue d'Artaud le Môme*, p. 1123-1129

1946 *Quand la conscience déborde un corps*, pp. 1181-1182

1946 *L'homme et sa douleur*, p. 1260

1947 *Fragmentations*, (parte di *Suppôts et Suppliciations*), pp. 1239-1240

1947 *Le théâtre et la science*, pp. 1544-1548

1947 *Le vampire à barbe*, (in *Suppôts et Suppliciations*, in op. cit.), p. 1384

1947 *Van Gogh le suicidé de la société*, p. 1439-1463

1948 *J'étais vivant*, in "84", n°5-6, Parigi, p. 102

1966 *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Rugafiori, Claudio (a cura di), Adelphi, Milano.

2001 *Del meraviglioso*, scritti di cinema e sul cinema, Fofi, Goffredo (a cura di), Minimum fax, Roma.

BAUDRILLARD, JEAN

1979 *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, p. 113, tit.or. *L'échange symbolique et la mort* (1976).

BERGER, JOHN

2003 *Sacche di resistenza*, Giano Editore, Azzate, pp. 118-120, tit. or. : *The Shape of a Pocket* (2001).

BERNARD, MICHEL

1982 *Les paradoxes de la douleur*, in «Esprit», febbraio 1982, n° 62, Parigi.

BETTELHEIM, BRUNO

1981 *Les Blessures symboliques*, Gallimard, Paris.

BOREL, FRANCE

1992 *Le vêtement incarné*, Calmann-Lévy, Parigi.

BRUNO, C.

1974 *Tatoués qui étés-vous?* Feynerolles, Bruxelles.



CASTELLANI, ALESSANDRA

1995 *Estetiche dei ribelli per la pelle*, Costa e Nolan, Genova.

DETAMBEL, REGINE

2007 *Petit éloge de la peau*, Folio Gallimard, Parigi.

FAM (ALFANO MIGLIETTI, FRANCESCA)

2001 *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Skira, Milano.

GAIO PLINIO CECILIO SECONDO (detto PLINIO IL VECCHIO)

77d.C. *Naturalis Historia*, XXXV, 15-16; 151. (Storia naturale, a cura di Gian Biagio Conte, Torino, Einaudi, 1982-1988)

GALIMBERTI, UMBERTO

2007 *L'ospite inquietante, il nichilismo e i giovani*, Feltrinelli, Roma.

HOLZER, JENNY

2001, in FAM, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Skira, Milano pp. 124-126.

JOUVET, LOUIS

2007 *Ascolta amico mio*, Bulzoni, Roma.

KAFKA, FRANZ

1970 *Nella colonia penale*, in *Racconti*, Mondadori, Milano.

LE BRETON, DAVID

2004 *Anthropologie des marques corporelles*, in "Signes du corps", éditions Dapper, Parigi, pp. 73-119.

LOUX, FRANÇOISE; RICHARD, PHILIPPE

1978 *Sagesses du corps, la santé et la maladie dans les proverbes français*, Maisonneuve et Larose, Paris.

MAUSS, MARCEL

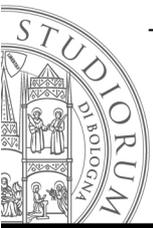
1969 *Manuale di etnografia*, (I ed. 1947), Jaca Book, Milano.

NEBREDA, DAVID

2000 *Autoportraits*, éditions Léo Scheer, Paris.

NANCY, JEAN LUC

2004 *Corpus*, (I ed. 2000), Cronopio, Napoli



PLATONE

360 a.C. Timeo, Libro XXXV (BUR, Milano 2003)

SAVONAROLA, GIROLAMO

1497 *Predica sopra Ezechiel*, in Cordero, Franco "Savonarola", Laterza, Bari 1986, p. 557. (anche in *Opere*, Belardetti, Roma 1955).

SCHWARZKOGLER, RUDOLF

1968 *Art as Purgatory of Senses*, In FAM, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Skira, Milano 2001, p. 22.

TURNER, TERENCE S.

1980 *The Social Skin*, in T. Chermas and R. Lewin (a cura di), *Not Work Alone: A Cross Cultural View of Activities Superfluous to Survival*, Temple Smith, London, p. 112-140.

VALERY, PAUL

1960 *L'idée fixe*, Œuvres, II, Gallimard, Paris.

Abstract – ITA

Abbiamo scelto di partire da un grande uomo di teatro, Antonin Artaud, di rivedere alcuni suoi ultimi scritti e di metterli in relazione alle odierne pratiche giovanili sulla propria pelle. Una spinta a volgere uno sguardo riflessivo sulle procedure artistiche contemporanee utilizzando gli strumenti peculiari dell'indagine antropologica. Le due discipline, antropologia e arte dello spettacolo, tra dissonanze ed equilibrismi, sembrano rendersi indispensabili l'una all'altra per costruire l'oggetto di questa riflessione, con la singolare somiglianza tra le parole di Artaud sul corpo e l'angosciosa percezione dello stesso da parte delle ragazze che abbiamo intervistato.

Si tratta di un'attitudine allo *sguardo incrociato*, sospeso tra passato e presente. Si può descrivere, comprendere e definire questa posizione di disequilibrio, questo doppio sguardo sul mondo, solamente nel quadro di quello che in francese viene chiamato *l'entre-deux*, quello *stare tra* divenuto ormai una condizione esistenziale.

Abstract – EN

This essay is based on the analysis of young people's contemporary practices of skin drawing and cutting, comparing them with texts from the last *cahiers* written by a great Theatre master, Antonin Artaud, containing references to a conflictual relationship with his body, Anthropology and Performing Arts, between dissonance and equilibrium, seem to find a common point in building the subject of this study, finding a peculiar similarity between Artaud's words, focusing on an action-language which could allow him to regenerate himself into a new body, and those of the girls we interviewed. They also wish to reshape themselves, considering their body as a mere source of anguish and suffering. It is a *crossed glance attitude*, suspended among past and present time. We can describe, understand and define this uneven position, this double glance to the world, only by what in French is called the *entre-deux*, this *stay-in-between* which today became a basic living condition.



MAIA GIACOBBE BORELLI

ha conseguito un dottorato in Tecnologie digitali per la ricerca sullo spettacolo e in Antropologia visuale nel 2008, in cotutela tra Roma Sapienza e Paris7 Denis Diderot. Specialista dell'ultima opera di Antonin Artaud e studiosa indipendente dei rapporti tra il teatro e le tecnologie, dal 2010 al 2013 ha lavorato con il Centro Teatro Ateneo della Sapienza Università di Roma per la creazione dell'archivio digitale di *Performing Arts*. Principali pubblicazioni: *Out of Order. Quel che resta del corpo nello spettacolo contemporaneo* (cura) Bulzoni, Roma 2012; *Il teatro e la Rete: dal corpo al "senza corpo" nella nuova scena digitale* in "La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo", a cura di A. Balzola, Dino Audino, Roma 2011; con Nicola Savarese *Te@tri nella Rete, arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Carocci, Roma 2004.

MAIA GIACOBBE BORELLI

In 2008 she obtained a PhD co-directed by the Departement of Social Studies (Anthropologie visuelle, Université Paris 7 Denis Diderot) and the Departement of Digital Technologies for the Performing Arts (Arti e Scienze dello Spettacolo, Sapienza University of Rome). She is specialist of the last corpus of Antonin Artaud's work and of relations between bodies, technologies and Performing Arts. From 2010 to 2013 she collaborated for the creation of an European Performing Arts Digital Archive (ECLAP Project, *European Digital Content for Performing Arts*) at Centro Teatro Ateneo, Sapienza University of Rome. Main publishing: *Out of Order. Quel che resta del corpo nello spettacolo contemporaneo* (ed.) Bulzoni, Roma 2012; *Il teatro e la Rete: dal corpo al "senza corpo" nella nuova scena digitale* in "La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo", (ed. by Andrea Balzola), Dino Audino, Roma 2011; (with Nicola Savarese) *Te@tri nella Rete, arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Carocci, Roma 2004.



ARTICOLO

Alle origini del baratto: l'Odin in Sardegna 1974-1975

di Fabio Acca

Dedicato a Massimo Michittu (1947-2013)

Premessa

La complessa vicenda del “baratto”, ideata e attuata da Eugenio Barba e dall’Odin Teatret a partire dal 1973-74, è una delle più affascinanti imprese appartenenti alla storia del Nuovo Teatro del Novecento. E, come tale, fin dalla sua fase embrionale connessa ad alcune zone culturalmente remote del sud Italia, ha subito un processo di storicizzazione capillare e minuzioso che sembrerebbe oggi non lasciare spazio a ulteriori, necessari approfondimenti. Questo anche in virtù di una costante attività memoriale dei protagonisti, esercitata in primis dallo stesso regista, da sempre particolarmente sensibile alla restituzione in chiave storica dei processi tecnici, teorici, biografici di sé e del proprio gruppo.

Con tali premesse, l’idea di dedicare ancora oggi uno studio specifico al baratto in Sardegna potrebbe sembrare piuttosto velleitario. Tuttavia – essendo chi scrive nato nella città di Cagliari – ho potuto spesso cogliere nelle testimonianze di intellettuali e artisti isolani l’eco di quella avventura: una traccia viva, quando non proprio un modello mitico, per più di una generazione di operatori culturali tuttora attivi in Sardegna. Da qui è sorto il desiderio di ricucire il filo della memoria, nell’idea di restituire quanto più possibile anche una sottile zona del rimosso, che mi è parso scorgere semplicemente osservando con attenzione le date di questa vicenda e alcune testimonianze ad esse correlate¹. In particolare, mi sembrava che la così tanto – giustamente – celebrata fase avvenuta a Carpignano Salentino da maggio a ottobre del 1974, a cui si attribuisce convenzionalmente, da un punto di vista storico, la nascita del baratto, in realtà tendesse a oscurare un precedente assai rilevante, appunto legato all’incursione in terra sarda di Barba e compagni, tra Campidano e Barbagia, avvenuta nel mese di gennaio dello stesso anno.

¹ Il confronto con le testimonianze è stato possibile anche grazie al lavoro svolto da Enrico Costanza nell’ambito della propria tesi di laurea in DAMS che dà il titolo a questo contributo, discussa nel 2012 all’Università di Bologna.



Come si è tentato di ricostruire il più oggettivamente possibile nelle pagine che seguono questa mia breve introduzione, anche facendo riferimento a fonti ampiamente note, fu proprio in quelle giornate che per la prima volta una comunità come quella di Orgosolo – culturalmente equivalente ai paesi pugliesi di Carpignano, Cutrufiano o Sogliano, raggiunti subito dopo dalla compagnia – rispose spontaneamente alla proposta dell’Odin, “barattando” il proprio patrimonio di canti, balli e pratiche tradizionali. Una sorpresa che avrebbe condotto Barba, nell’arco di circa un anno e mezzo, a ritornare in Sardegna per altre due volte in alternanza alla Puglia, individuando dunque alcune zone dell’isola come custodi di una condizione ideale per la propria ricerca. Alla luce di ciò, l’enfasi storica che ha accompagnato gli episodi salentini, oltre ad essere generata da una indiscutibile importanza, ha introiettato in maniera forse non del tutto consapevole anche una prossimità biografica di Barba, le cui origini egualmente salentine tradiscono (e traducono) una – seppur lieve e tutto sommato veniale – sovraesposizione personale, sorta di istintivo ritorno alle origini.

Orgosolo: una testimonianza

“Ti ricordi quel che è successo a Orgosolo?” mi chiese [Barba nell’ottobre del 1974 a Carpignano Salentino, il villaggio nel Sud Italia dove l’Odin si è trasferito dal mese di maggio]. Ricordavo. “Quel che allora avvenne quasi per caso ora possiamo trasformarlo in un programma. Si tratta di pagare uno spettacolo con un’altra manifestazione spettacolare. Niente di gratuito. Ma niente che abbia a che vedere con il denaro. Un baratto”. [...]

Ricordavo eccome quel che era accaduto ad Orgosolo. Tanto che l’ho raccontato decine di volte. E ogni volta, il colore ha coperto l’importante: l’intelligenza.

Il colore era quello di un’avventura. Inizio gennaio 1974, pochi mesi prima di Carpignano. L’Odin Teatret si trova in Sardegna. Dovrebbe fare spettacolo nelle città. L’organizzazione della tournée è saltata. Il teatro si trova sbandato ad Orgosolo, in Barbagia. L’organizzatore che li ha invitati – un ragazzo con il fuoco nella mente – è rimasto all’improvviso privo di mezzi, con molte promesse non mantenute. Ha procurato al teatro alloggio e vitto gratis. Per il resto non ha una lira (quando telefono a Barba per comunicargli che li raggiungerò, lui mi dice: “Porta qualche soldo da prestarmi. Non tanto. Ci danno tutto quel che serve. Porta giusto i soldi per le sigarette”). Fa freddo. Sono le ultime repliche di *Min Fars Hus*. Le persone che ad Orgosolo s’erano dette disponibili ad accogliere l’Odin Teatret si sono dileguate. Probabilmente temono



che la gente del paese cacci via gli stranieri capelloni, come ha già cacciato via altri “intrusi” saliti lassù in nome dell’arte o della predicazione politica. Ma non sono sicure, quelle persone, che convenga rimandare indietro il teatro danese. Così risolvono il problema non facendosi trovare. *Min Fars Hus* viene rappresentato di fronte ad un pubblico “impreparato”. Nessuna autorità. Alcune persone autorevoli: pastori, padroni di greggi, due osti, un trasportatore di prodotti ortofrutticoli, braccianti. Tre o quattro anziane signore in nero e col regolare velo. In tutto, sessanta spettatori seduti sulle panche disposte a rettangolo. In più di sessanta a quello spettacolo non si poteva essere. La gente che non è potuta entrare rumoreggia. Ripetono ossessivamente: “Cosa significa solo sessanta? O tutti o nessuno”. Alla fine, con qualche trascurabile disordine – e malgrado un carabiniere che ha la bella idea di intimorire la gente tirando fuori la pistola – accettano le condizioni. Potranno venire nei prossimi giorni. Un po’ per volta, ci sarà posto per tutti. Lo spettacolo comincia e raggiunge la fine. I sessanta spettatori, come se si fossero passati la voce, non se ne vanno. Vogliono parlare. Dicono che non hanno capito. Che vogliono che si spieghi loro di che si trattava. Molte cose non le sanno: non hanno – dicono – “la cultura”. Barba replica che hanno detto di non aver capito quale fosse la storia o il “contenuto” dello spettacolo anche gli spettatori abituati al teatro, i critici e i professori. Per il semplice motivo che questo non è un teatro dove qualcuno ha stabilito quel che si deve e non si deve capire. Non c’è un significato da scoprire: “Prendetevi in mano la vostra testa e decidete ognuno per vostro conto quel che significa per voi”. Una decina restano seduti. Gli altri si sono scambiati qualche cenno e se ne sono andati. “No, aspettate, tornano”, ci avvertono coloro che son rimasti. Infatti tornano. Chitarre, fisarmonica, armonica a bocca. Cantano. Per un’oretta, più o meno quanto è durato lo spettacolo. Da quel momento, Orgosolo ha approvato la presenza degli attori danesi: li obbliga a piegarsi alle sue regole (devi bere ogni volta che qualcuno ti invita. E ti invitano implacabilmente, ogniqualvolta ti incontrano); ma si piega alle regole degli attori stranieri riguardo al numero di coloro che vengono ammessi allo spettacolo.

Ma nel racconto, quel che tiene in piedi i fatti si perde. Gli spettatori che rispondono con il canto fanno pensare a qualcosa di molto “romantico”, alla “semplicità” d’una cultura arcaica. Di romantico non c’è proprio niente. E la gente qui non è affatto “semplice”, nel senso sottinteso di “ingenua”. Siamo in Italia, ma in una zona che assomiglia a un territorio occupato. Soldati e carabinieri fermano spesso le automobili sulle strade, con i mitra spianati, nei controlli in casi di rapimenti. Qui c’è una legge non scritta in molti punti differente dalla legge scritta dello Stato. La



gente comune si trova a volte nella tenaglia fra le due. Ci sono lotte politiche, sindacali. Pochi mesi fa, nell'estate del 1973, la popolazione di Orgosolo, donne e bambini in testa, ha cacciato via la guarnigione locale dei carabinieri. Quando qualcuno parte per Roma o la Toscana si dice che va in "Italia". Parlano un italiano perfetto. Ma la loro lingua non è una variante dell'italiano, un dialetto. È tutta un'altra lingua. Fra i partiti, in questa regione, ce n'è uno di minoranza, pugnace, che si oppone ai partiti di maggioranza ed ai comunisti, e persegue l'autonomia dello Stato italiano. Eccetera.

Perché hanno risposto allo spettacolo con un'ora di canti? Non hanno affatto seguito l'invito di Barba. Non hanno affatto deciso di "prendersi in mano la propria testa" e decidere il senso personale, ciascuno per sé, dello spettacolo appena visto. Probabilmente hanno fatto un altro ragionamento, che potrebbe riassumersi così: "Non c'è niente da capire. D'accordo, significa che non vogliono dirci qualcosa. Ci hanno fatto vedere cosa sanno fare. E si vede che sanno come farlo, sudano, faticano, sanno cantare e suonare. Niente di quel che fanno ci dà fastidio. Non sono turisti. Né amici, né nemici. Stranieri degni di rispetto. Fuori c'è il lavoro, il denaro, le leggi, le pecore, il governo, le carceri, le tasse, le famiglie, la chiesa, le feste, il gioco, i carabinieri, le cose che si dicono e quelle che non si possono dire. Con tutto ciò questa sera non ha nulla a che vedere. Gli stranieri dei nostri problemi non sanno niente. Noi niente di loro. Come sono venuti se ne andranno. Ma finché stanno fra noi, possiamo stringerci la mano. Facciamolo in maniera degna".

Effettivamente l'intelligenza del baratto è nata a Carpignano. Intelligenza che tiene i piedi per terra. Ma il suo antefatto è l'intelligenza di Orgosolo. Con apparenze tumultuanti, festose, a volte con l'aspetto d'una scherzosa violenza, come quel gruppo di giovani pastori che vogliono divertirsi, appena arrivati con le loro lambrette e qualche Cinquecento, nel turno di libertà dagli ovili. Prendono un palo e tentano di sfondare una porta, ma come per dire: "visto? Fatto finta" (Taviani 2007).

Alle origini del "baratto"

Nell'epica che contraddistingue la ormai più che quarantennale attività di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret², con il termine "baratto" ci si suole riferire alla seconda fase della storia della compagnia

² La bibliografia riguardante la storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret è tanto vasta quanto sostanzialmente acquisita dagli studi sul Nuovo Teatro. Rimanderei dunque alla sezione bibliografica di questo studio per una essenziale ricognizione del fenomeno.



danese. Dopo la crisi aperta dallo stesso Barba nel 1970, il regista si allinea alla tendenza che nello stesso periodo sembrava accomunare molti esponenti della ricerca teatrale internazionale (Brook, Grotowski, il Living, ma anche gli italiani de Bernardinis, Quartucci e Bene), nel tentativo di superare i limiti di un teatro "di rappresentazione".

Come è noto, *Min Fars Hus* (*La casa del padre*, 1972) e la successiva stagione appunto del baratto e dei grandi viaggi, conduce l'ensemble danese in un territorio nuovo da un punto di vista della creazione e della relazione teatrale, che sarebbe in futuro sfociato nella definizione di uno schema antropologico di ricerca, di un teatro eurasiatico, modello operativo di uno scambio culturale – ma anche specificamente tecnico-pratico – tra soggetti appartenenti a diverse geografie teatrali del mondo³.

Se già *Min Fars Hus*, basato sulla biografia di Dostoevskij, nella sua apertura di significati e di immersioni simboliche aveva creato un fertilissimo terreno di incontro tra attore e spettatore in un punto non direttamente mobilitato da una condivisione intellettuale, questa strategia viene sistematicamente adottata nella fase del baratto, durante la quale Barba vuole definitivamente allontanarsi dal continente della rappresentazione e dai codici noti del teatro.

All'interno di una simile prospettiva, le *Lettere all'Odin* divennero una tappa fondamentale per il rinnovamento auspicato da Barba. Con questa iniziativa, che metteva insieme le impressioni degli spettatori dopo aver assistito a *Min Fars Hus* (decine e decine di lettere arrivate all'Odin da tutta Europa), ebbe inizio un complesso processo di ascolto dello spettatore, che poteva esprimere liberamente le proprie reazioni al riparo dell'intimità della propria scrittura, reagendo all'esperienza del teatro non esteticamente, ma emotivamente, mettendo in gioco un racconto personale, parlando di sé e non dello spettacolo.

Le *Lettere all'Odin* più tardi presero corpo nell'ambito di alcuni seminari tenuti in altrettante università europee, durante i quali fu possibile per Barba e i suoi attori focalizzare meglio ciò che in quel momento realmente era per loro importante trasmettere nella relazione teatrale: "la condizione psicologica del lavoro, il rapporto fra i diversi membri del gruppo, la giustificazione di come personalizzare il processo creativo" (Quadri 1974). In particolare, acquisì una considerevole

³ Sulle nozioni di "interculturalismo" e "teatro eurasiatico" si rimanda in particolare all'aggiornato contributo di De Marinis, 2011.



importanza il seminario che si tenne presso l'Università di Lecce dal 24 al 29 settembre 1973 nell'ambito delle repliche pugliesi della tournée italiana di *Min Fars Hus*. Era la prima volta che l'Odin arrivava ufficialmente in Puglia⁴: in questa occasione lo spettacolo divenne lo strumento con cui Barba dilatava il tempo del rapporto con lo spettatore.

L'attenzione di Barba si stava dunque spostando da ciò che convenzionalmente può essere definito "teatro" (lo spettacolo), a ciò che invece ne giustifica la stessa esistenza (lo spettatore). La comunicazione non doveva più passare esclusivamente attraverso il codice teatrale, ma tramite la condivisione, in un dato tempo e in un dato spazio, dell'universo dell'umano. Da qui l'esigenza di rendere partecipi di questa esperienza anche coloro che, per dinamiche storiche e culturali sfavorevoli, non avevano mai assistito - o avuto necessità di essere parte di - una relazione teatrale. Non a caso, sarebbe stato proprio *Min Fars Hus* il crocevia di questa congiuntura antropologica, lo spettacolo-cerniera tra la vecchia e la nuova storia dell'Odin Teatret. Se la permanenza pugliese di Barba e dei suoi attori nel settembre del 1973 aveva schiuso al gruppo la possibilità di costruire forme alternative di relazione, portando il proprio lavoro teatrale nelle campagne e nei paesi del Salento o nei quartieri più popolari della città di Lecce, sarebbe stata tuttavia la seguente esperienza in terra sarda a rappresentare il momento originario nella effettiva elaborazione del "baratto". Come vedremo nelle prossime pagine, fu infatti solo dopo questo viaggio che Barba realizzò compiutamente l'idea di uno scambio di pratiche performative tra comunità appartenenti a contesti e culture differenti, modello della posteriore e storicamente più nota seconda missione in Puglia, a Carpignano, dal 20 maggio alla fine di ottobre del 1974.

In principio fu la Sardegna

Dopo la preliminare tappa pugliese del 1973, Barba scelse la Sardegna come primo terreno di approfondimento di quello che in seguito sarebbe divenuta una pratica sistematica di scambio

⁴ La presenza dell'Odin a Lecce fu possibile grazie al patrocinio del CNR, dell'Università di Roma e delle cattedre di Storia del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Lecce, rette da Alessandro D'Amico e Ferdinando Taviani. La tournée di *Min Fars Hus* in Italia era cominciata nel maggio dello stesso anno e lo spettacolo venne replicato per circa settanta volte, di cui solo dieci furono "aperte" al pubblico: sei alla Biennale di Venezia e quattro alla Contemporanea di Roma. Infatti, l'Odin era solito far accedere agli spettacoli non un pubblico generico, bensì persone particolarmente motivate, generalmente reclutate tra giovani attori, studenti, insegnanti, intellettuali militanti, artisti e operatori. Come nel caso leccese, generalmente a questi spettacoli seguivano degli incontri e dei seminari teorico-pratici.



culturale, anche in virtù di circostanze pratiche e parzialmente casuali. Da quell'anno, infatti, lavorava in compagnia un giovane cagliaritano, Pierfranco Zappareddu. Egli venne a conoscenza del lavoro di Barba a Holstebro e, deluso della situazione teatrale isolana, partì per la Danimarca nell'intento di entrare in contatto con l'Odin Teatret, ripromettendosi di tradurre in Sardegna i saperi acquisiti nell'ambito di quella esperienza⁵.

La paternità dell'organizzazione della prima tournée in Sardegna dell'Odin – dal 10 al 27 gennaio 1974 – è ascrivibile in buona parte proprio alla mediazione di Zappareddu e al Teatro Laboratorio Alkestis, gruppo teatrale cagliaritano fondato dall'allora giovane regista sardo⁶. Quest'ultimo, in accordo con Barba, aveva pensato inizialmente di proporre *Min Fars Hus* all'interno dei canali culturali forniti dalle Università di Cagliari e Sassari. Solo in un secondo momento si pensò di portare alle estreme conseguenze l'iniziativa, proponendo lo spettacolo in circostanze e luoghi privi di immediate protezioni istituzionali. Paesi e cittadine come San Sperate e Orgosolo, tradizionalmente vivaci sul piano dell'interazione sociale ma non privi di un'ostinata diffidenza nei confronti di operazioni culturali non direttamente ascrivibili a una cultura autoctona. Nelle intenzioni di Pierfranco Zappareddu:

"Organizzare la tournée dell'Odin a San Sperate ed Orgosolo significava [...] fare un gesto che tentasse di invertire un corso a senso unico, l'abitudine di mostrare gli spettacoli ad alto livello solo ad un pubblico cittadino o, peggio, ad una aristocratica élite di privilegiati appartenenti all'area urbana. Un sintomo che per la Sardegna è particolarmente pesante, per una terra, cioè,

⁵ Zappareddu non era un membro dell'Odin Teatret, ma seguì da vicino la vita e l'attività del gruppo per alcuni anni, con un forte senso di appartenenza, viaggiando incessantemente per promuovere il programma dell'Odin. Coinvolto nel successivo progetto *Brigade* (un lungo seminario tenuto a Holstebro che mirava a dare una vita autonoma al contesto didattico), stabilì contatti con gruppi e singoli attori o registi, e selezionò quasi tutti i partecipanti della prima sessione: alcuni di questi avrebbero in seguito acquisito una discreta importanza, come Silvia Ricciardelli, che si sarebbe unita all'Odin per dieci anni; o Sandro Lombardi, del gruppo Magazzini Criminali. Ha detto di lui Barba: "Pierfranco è un giovane straordinario: in modo particolare mi colpisce in lui quella consapevolezza di una responsabilità umana speciale in quanto sardo. È da lui che ho imparato a conoscere il "fuoco sardo", questa vostra speciale intensità e serietà" (citato in Giacobbe 1975). In seguito Zappareddu avrebbe concluso la propria collaborazione con l'Odin nel 1976 per abbracciare un'attività registica personale con la compagnia Domus De Janas. Per una testimonianza dello stesso Zappareddu sul lavoro con l'Odin Teatret cfr. Zappareddu 1974.

⁶ Su questo punto esiste anche un'altra versione: in un articolo apparso su «L'Unione Sarda» il 17 gennaio 1974 (Anonimo 1974), si attribuisce l'iniziativa anche alla Cooperativa Teatro di Sardegna. Il Teatro Laboratorio Alkestis, fondato nel 1973 da Zappareddu insieme al successivo direttore artistico Massimo Michittu recentemente scomparso, rappresenta ancora oggi una delle realtà teatrali di ricerca più longeve della Sardegna.



che al momento attuale non è solo una “colonia” economica, ma anche una landa culturale, costretta a subire, in particolare sul piano teatrale, periodiche svendite di “proposte” estranee alla sua problematica e regressive rispetto ai suoi bisogni storici” (Zappareddu 1974: 7).

In linea con le coeve spinte nazionali di ridefinizione del rapporto tra offerta culturale e pubblico, riassumibili in maniera sintetica nel cosiddetto “decentramento teatrale”, il significato di questa operazione risiedeva per Zappareddu anche nella possibilità di una proposta alternativa di teatro in favore di chi, per motivi culturali, economici o geografici, non poteva avere alcuna opportunità di accedere ad un circuito teatrale significativo. Questo comportò l'accensione in tempi brevi di un dibattito all'interno delle comunità locali, tra le posizioni di chi sosteneva che *Min Fars Hus* potesse essere fruito in modo idoneo solo da chi possedesse i requisiti culturali, e chi invece superava questo ipotetico impasse, sostenendo che lo spettacolo agisse a un livello di comunicazione tale da consentire a qualsiasi tipo di spettatore, di qualsiasi estrazione sociale, l'incontro con stati differenti di consapevolezza del teatrale. Un modo per certi versi “inconscio” di relazionarsi alla creazione scenica, in cui il rapporto tra opera d'arte e spettatore si gioca non necessariamente sulla base di un codice teatrale condiviso e riconoscibile. In questo modo veniva anche messa in discussione l'atavica subalternità culturale di una comunità, che invece – per gli organizzatori – avrebbe potuto liberamente interagire secondo la propria identità, al di là degli schemi integrati al codice del teatro.

I primi spettacoli a San Sperate

L'Odin sbarcò a Cagliari il 10 gennaio 1974 in veste privata, dove si trattenne solo poche ore, rifiutando di avvicinare i giornalisti. La prima serie di spettacoli si svolse invece nel limitrofo, piccolo borgo di San Sperate, dal 16 al 21 gennaio. La situazione generatasi nella cittadina del Campidano fu sicuramente di natura eccezionale. In quel dato momento storico il paese si trovava in un forte fermento grazie all'attività dello scultore Giuseppe Sciola⁷ e all'azione dell'associazione "Paese Museo". Essi riuscirono a cambiare volto al paese tramite una politica culturale di respiro popolare e

⁷ Giuseppe “Pinuccio” Sciola, nato a San Sperate nel 1942, è un artista e scultore di fama internazionale. Noto in particolare per la sua attività di promotore dei murales nella sua cittadina natale, ha realizzato importanti opere, tra cui le “pietre sonore”. Animatore di tante iniziative culturali, continua ancora oggi la sua ricerca artistica legata alla tradizione.



mettendo in moto alcuni originali processi di intervento artistico urbano, di cui i murales che tutt'oggi campeggiano nell'intero paese sono le manifestazioni più note e appariscenti.

Gli spettacoli si svolsero nella stanza completamente bianca di una casa colonica, nel refettorio di un asilo e, infine, in un vecchio granaio abbandonato. Il numero di spettatori ammesso a ciascun evento non doveva superare la faticosa soglia dei "sessanta"; uno spettacolo, dunque, per un numero assai ristretto di persone, ma – come ha scritto in modo colorito il giornalista Alberto Rodriguez – "non per le solite quattro contesse" (Rodriguez 1974). Gli spettatori, nelle intenzioni di Barba, dovevano preferibilmente essere l'espressione delle zone in cui veniva proposto *Min Fars Hus*, tanto che difficilmente chi arrivava dalla pur vicinissima Cagliari avrebbe potuto accedere alla sala. Naturalmente lo spettacolo era gratuito: l'Odin "scambiava" il proprio lavoro in cambio dell'ospitalità e dell'assistenza tecnica⁸. Il lavoro tecnico-organizzativo venne svolto dalla stessa associazione "Paese Museo" e dai componenti dei gruppi cagliaritari che avevano organizzato l'avvenimento.

Il pubblico, dunque, era composto per lo più da contadini, anziani, operai, studenti e ragazzi, ognuno dei quali donava – all'uscita – una propria interpretazione dello spettacolo. E proprio in queste reazioni, puntualmente registrate dai testimoni del tempo, risiede uno degli elementi di maggior fascino dell'intervento dell'Odin, a dimostrazione di un modo differente di intendere la dialettica tra cultura popolare e ricerca teatrale:

“Come ha reagito il pubblico di San Sperate al linguaggio complesso e rigoroso dell'Odin Teatret? Affidiamoci alla cronaca [...]. Vediamo intere famiglie di contadini (compresi i bambini piccoli), un vecchio di novantasei anni, il più anziano del paese, qualche operaio, studenti e ragazze, pochissimi appassionati di teatro giunti da Cagliari ed ammessi con difficoltà ad assistere ad uno spettacolo esclusivamente riservato alla gente del luogo [...]. Si va avanti per 55 minuti di orologio, assistendo ad un'ampia varietà di scene, molte delle quali di una bellezza gestuale e di una suggestione straordinaria. Gli attori sono tecnicamente perfetti, il ritmo dello spettacolo non ha una smagliatura. Guardiamo le facce della gente intorno a noi; l'espressione generale rivela stupore, meraviglia, curiosità. Lo spettacolo finisce e non si sa se applaudire o

⁸ A San Sperate l'Odin fu ospite dello scultore Sciola.



stare zitti. Sfolliamo silenziosamente e poi cominciano i commenti. Un contadino: “Non ho capito niente, perché sono abituato al cinema e alla televisione che mi raccontano delle storie. Qui storia non c’era, ma tante scene e tante immagini. Ognuno mi sembra che ne può capire quel che vuole. Chissà domani ripensandoci cosa mi verrà in mente”. La moglie: “Mi sembra incredibile come hanno saltato, gridato, recitato quelle due donne; non credevo che le donne potessero essere più brave degli uomini. Non ho capito niente ma non mi sono annoiata. Poteva essere un racconto di spiriti e di mostri come quello dei fantasmi che raccontano ai bambini”. Un operaio: “Secondo me era un grande gioco per divertirvi tutti; c’era un attore che rideva sempre, e poi c’erano salti mortali, capriole come si vede in un circo. Ma non era uno spettacolo che faceva ridere. Io credo che volesse farci pensare” (Rodriguez 1974).

Come conseguenza immediata, il paese dedicò all'evento uno dei suoi splendidi murales.

In Barbagia

Il 23 gennaio del 1974 l’Odin si spostò ad Orgosolo⁹, in Barbagia. Qui il primo contatto avvenne alle tre del pomeriggio: per le strade del paese duecento bambini inseguivano due musicanti fiabeschi, uno col piffero, l’altro con la fisarmonica.

Come il precedente caso di San Sperate, nonostante il paese non rappresentasse certamente una tappa canonica del circuito teatrale in Sardegna, il pubblico rispose in maniera generosa. Per dare modo alla comunità di essere informata sulla proposta dell’Odin Teatret, fu dato il bando, cosicché tutto il paese si riversò fuori dalla palestra della scuola media, luogo scelto per la presentazione di *Min Fars Hus*.

Rispetto a quanto accadde a San Sperate, la temperatura emotiva del paese barbaricino fu decisamente più intensa. Tanti furono i momenti di tensione fra la folla – bambini, contadini, pastori, anziane signore vestite completamente di nero, giovani politicamente impegnati e "balentes"¹⁰ – che strepitava per entrare. Il numero di sessanta spettatori ammessi alla

⁹ Immerso nel cuore del Supramonte, oltre che per la bellezza dei tanti murales a sfondo politico, il paese è tristemente noto per le vicende legate al banditismo, alle faide e all’anonima sequestri. Originario di Orgosolo è il bandito Graziano Mesina.

¹⁰ Riferito esclusivamente agli uomini, il termine viene utilizzato in Barbagia per indicare doti particolari di coraggio, valore e orgoglio.



rappresentazione era, come di consueto, tassativo. Volarono pugni, spintoni, urla, e la presenza della polizia non fece altro che peggiorare la situazione.

Durante lo spettacolo il pubblico interagì in maniera inconsueta per il teatro del nostro tempo. Gli spettatori rumoreggiavano, scambiandosi tra loro frasi e commenti, lanciando ogni tanto qualche urlo, ricostruendo in qualche misura ciò che consideravano un ambiente familiare dedicato all'intrattenimento quotidiano. In principio questo atteggiamento fu scambiato dagli organizzatori per ostilità, ma al termine dello spettacolo tutti rimasero al proprio posto; chi vi aveva assistito voleva conoscere da vicino gli attori e il regista. I più si manifestarono scontenti e si scusarono per non essere stati sufficientemente preparati. Forse non avevano compreso con esattezza "il messaggio", ma in tutti i casi dimostrarono di esserne stati affascinati¹¹.

L'impatto emotivo, o detonazione interiore, a cui lo spettacolo esponeva i testimoni dell'avvenimento non indusse tanto gli spettatori a considerazioni sul teatro, quanto a una serie di domande e riflessioni sulla propria identità. E paradossalmente ciò restituiva loro, eterni esiliati dalla Cultura, una insospettata dignità, che affiorava dalle loro reazioni, crudeli e incandescenti. Così ha commentato in seguito Ferdinando Taviani:

"Far rumore davanti allo spettacolo non è maleducazione. È usare un modello di comportamento convenzionale e giustificato. Gli spettatori ritornano, e il loro atteggiamento muta. Stanno di fronte allo spettacolo come di fronte a qualcosa che appartiene loro. Se il teatro può essere quest'altra cosa, anche il ballo sardo può forse essere un'altra cosa, cos'altro oltre una "tradizione" da conservare?

Muta, insieme, l'atteggiamento dell'Odin. Interlocutori non sono più né l'astrazione "Il Pubblico" né la realtà atomizzata "Gli Spettatori", intesi uno per uno. C'è ora una collettività concreta per cui programmare qualcosa di diverso da ciò che gli attori hanno fatto di *Min Fars Hus*: il paese muta la proporzione fra attori e spettatori. La palestra si riempie (è una delle ultime rappresentazioni, *Min Fars Hus* sarà rappresentato ancora solo una volta, ad Holstebro, e mai gli attori dell'Odin hanno lavorato davanti ad un numero così grande di persone). Non si tratta di lasciare entrare in sala più spettatori. Si tratta di usare, da una parte, e dall'altra, lo spazio della palestra quasi sempre vuota, e tre ore di tempo dopo il lavoro. C'è un terreno comune su cui i pastori sardi e gli

¹¹ Per una cronaca abbastanza puntuale delle giornate ogolesi cfr. Faticoni 1974b e 1974c.



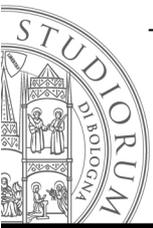
attori danesi possono scambiarsi qualcosa. I balli e le canzoni di Orgosolo, *Min Fars Hus*. Il gioco della morra in quattro, che è come una lotta cantata» (Taviani 1981: 151).

Anche la giornata del 26 gennaio può essere a tutti gli effetti considerata storica. Fu la prima volta in cui l'Odin ruppe lo schema rigidissimo, adottato fin a quel momento, del controllo esatto del numero degli spettatori, nel tentativo di condividere e sperimentare un'esperienza teatrale più aperta. Purtroppo, però, la situazione sfuggì di mano agli organizzatori e la palestra venne letteralmente invasa dal pubblico. Se gli attori erano abituati a trovarsi di fronte non più di sessanta persone, quella volta furono più di duecento. Tuttavia dopo lo spettacolo, in maniera del tutto spontanea, il paese rispose agli attori con ciò che caratterizzava la propria identità culturale: come ricordava Taviani, i balli e le canzoni della tradizione di Orgosolo, il gioco e il ritmo della morra. È qui che si realizza per la prima volta il "baratto": un reciproco scambio di tradizioni tra comunità appartenenti a differenti contesti culturali e teatrali. Lo stesso Barba avrebbe definito molto importante ciò che accadde ad Orgosolo in quei giorni, un vero e proprio "shock"¹².

Teatro di presenza e di relazione

La presenza di Barba nell'Isola non segnò soltanto una tappa decisiva nella straordinaria storia dell'Odin Teatret, ma fu significativa anche a livello locale per aver vivificato il dibattito culturale in una regione come la Sardegna, in particolare la funzione del teatro nel territorio. L'esperienza dell'Odin aveva dimostrato il fascino di un linguaggio universale, e contestualmente la necessità di intervenire in maniera rinnovata sul tessuto culturalmente più debole (o ritenuto tale), alla ricerca di un nuovo orizzonte in cui proiettare la relazione teatrale.

¹² Da tale punto di vista, è piuttosto interessante mettere in prospettiva quanto accadde in questa occasione a Orgosolo (e anche ricordato solo nel 2007 da Ferdinando Taviani nel documento riportato in apertura di questo studio) con ciò che in futuro lo stesso Barba avrebbe tramandato rispetto alla nascita del baratto e al ruolo primario giocato in questa vicenda dall'esperienza salentina a Carpignano immediatamente successiva. In particolare, è utile rileggere la testimonianza scritta dal regista nel 1975 durante la permanenza a Ollolai, in Barbagia, dalla quale si evincerebbe una primogenitura pugliese (Barba 1990: 193-204). In un recente carteggio avvenuto tra chi scrive e il regista in occasione di questo studio, Eugenio Barba ha affermato a proposito: "Certo a Orgosolo fu concepito il baratto. Ma inconsapevolmente, e non sapevamo di essere gravidi. La nascita ci colse alla sprovvista a Carpignano in Salento. Ma non ho mai nascosto che la genesi di questa pratica è legata a quello spettacolo a Orgosolo dove attori e spettatori si scontrarono difendendo i loro valori".



Ciò che però destò maggiormente ammirazione negli osservatori fu il rapporto instauratosi fra l'Odin e la comunità isolana, mai segnato da facili colonialismi. Bisogna, infatti, ancora specificare che l'intervento di Barba non avvenne sotto il patrocinio di soggetti o figure che avrebbero potuto garantirne l'iscrizione in un quadro di manifesto impegno politico o di organicità rispetto all'ambito culturale regionale. Piuttosto, l'azione di Barba ebbe luogo senza il filtro di una particolare preparazione di carattere istituzionale. L'intervento acquistava così una valenza politica al di là degli aspetti didattici o teorici, in virtù di una relazione diretta con le persone che agivano nel territorio. Una modalità che supera le diatribe spesso puramente teoriche sul teatro, per tradursi piuttosto in specifiche relazioni tra soggetti.

Inoltre, i fatti finora raccontati ci portano a riflettere non tanto sulla specificità politica dello "spettacolo teatrale", quanto sulla capacità che la "presenza di spettacolo" poteva – e può tutt'oggi – avere nell'innescare meccanismi di relazione e conoscenza: soprattutto per chi opera nel settore del teatro e per chi è nel ruolo di sviluppare politiche di contaminazione tra tradizione e ricerca del nuovo.

A testimonianza di ciò, nel dicembre del 1974 si registrò a San Sperate una delle conseguenze che hanno ulteriormente giustificato la presenza di Barba nel paese. All'interno del cortile nell'ampio studio di Giuseppe Sciola venne rappresentato uno spettacolo teatrale, il cui testo fu composto da un gruppo di ragazzi sorto spontaneamente dopo l'esperienza dell'Odin. Questo lavoro si incentrava sui rapporti allegorici tra il Bene e il Male, tra Verità e Corruzione, utilizzando un linguaggio gestuale affine a quello adottato dagli attori di Barba ma meno tecnico, con un'illuminazione non tradizionale (lampade adoperate dagli stessi attori che seguivano la dinamica scenica), in spazi aperti non usuali per un tipo di fruizione di carattere tradizionale¹³.

¹³ "C'è da aggiungere che questi ragazzi, privi di ogni istruzione accademica hanno saputo elaborare un linguaggio notevolmente autonomo, provvisto di equilibrio ed anche di un'insospettabile maturità" (G.F.C. 1974). In realtà, oltre questo episodio tutto sommato estemporaneo, l'incisività dell'esperienza di Barba in Sardegna va misurata soprattutto rispetto all'onda lunga generata nel territorio, nell'aver saputo proporre un modello aggregativo di "laboratorio" alle allora embrionali realtà teatrali sarde. Formazioni – ancora in piena attività – nate tra il 1973 e il 1976 come le già citate Alkestis e Domus De Janas; o Akroama e il Centro di ricerca Teatrale e Culturale S'Arza sorte alla fine del medesimo decennio; o ancora le successive Cada Die Teatro e Teatro Actores Alidos. Per una breve storia del teatro in Sardegna cfr. Faticoni 2003.



Prima del Salento, dopo il Salento

Prima della sua seconda incursione in Sardegna, avvenuta nell'aprile del 1975, Barba approfondì la "rivelazione" avuta a Orgosolo e San Sperate, radicandosi per cinque mesi – da maggio a ottobre del 1974 – nelle "regioni senza teatro" del Salento, in Puglia. Fu qui che egli definì con ancora maggior cura la nozione di "baratto", che di lì a poco – come vedremo – sarebbe stata riproposta in modo più sistematico anche in Sardegna.

Quella del "radicamento" – così infatti veniva chiamata da Barba e dai promotori dell'operazione la presenza in Sardegna dell'Odin – era una scelta che permetteva di trasformare in esperienze profonde ciò che stava al confine dell'idea di "teatro" o di "rappresentazione", ovvero: le necessità personali degli individui; la presenza di un gruppo e la sua influenza nei confronti delle comunità locali; le reazioni fra soggetti esposti a una reciproca narrazione.

L'atteggiamento con cui l'Odin Teatret si presentò per la seconda volta alla comunità sarda – in continuità con le precedenti esperienze anche salentine – non ebbe ancora una volta il timbro convenzionale delle istituzioni. Barba lo definì schiettamente un incontro fra due "tribù" (Barba 1990: 173-175), ciascuna attenta alla salvaguardia della propria identità culturale e poco (o per niente) propensa a dissolverla in favore del nuovo "amico".

La percezione di questa alterità-dignità dell'Odin fu interpretata dai sardi come un segno di cui avere rispetto. Tale tensione verso una fedeltà al proprio modello culturale venne attuata da Barba e dai suoi attori tramite un processo estremamente naturale, cioè attraverso l'adozione consapevole dei propri modelli personali di comportamento. Gli attori dell'Odin non esercitavano alcun tipo di aggressività, perché la scossa avrebbe potuto provocare nelle microsocietà in cui si erano insediati un terremoto dalle conseguenze imprevedibili.

Barba, del resto, era mosso dal desiderio di un confronto non privo di contraddizioni. A differenza della società danese, la provincia italiana più profonda e arcaica poteva garantirgli questa dinamica. In particolare, la Sardegna gli si era rivelata come una regione in grado di mantenere pressoché intatta la propria tradizione contadina e le proprie radici culturali. Ciò che più affascinava Eugenio Barba era proprio la corrispondenza ancora viva tra la realtà, il suo riflesso simbolico e le norme che ne tutelano l'applicazione in termini di comportamento sociale. Da qui la necessità di creare per il suo gruppo oggettive difficoltà da superare, una strategia dell'ostacolo che potesse ancora generare



nuove domande e altrettanto nuove risposte di carattere artistico. Ma il medesimo processo, nelle intenzioni del regista, avrebbe anche dovuto contribuire a ridisegnare la mappa delle dinamiche interne al gruppo, continuando così nel solco di quella fertile crisi aperta qualche anno prima. Per questo motivo il baratto non deve essere scambiato per una dimostrazione di altruismo, né tantomeno di filantropia. Esso permise ai componenti del gruppo teatrale di Barba di alimentare la sfida lanciata a se stessi, tracciando una strada sostanzialmente ignota.

"Che cosa ci date in cambio?"

Le conseguenze di tutto ciò presero forma nelle azioni che la popolazione locale ebbe modo di produrre in relazione all'impulso generato dalla presenza dell'Odin, portando così alla luce una fitta trama di legami culturali che potremmo definire "tradizionali".

La domanda che solitamente gli attori dell'Odin ponevano a chi chiedeva loro di presentare uno spettacolo era: "Che cosa ci date in cambio?". Gli interessati radunavano chi poteva cantare una canzone, danzare, raccontare vecchie storie. Lo "spettacolo" in senso stretto diventava perciò solo un pretesto per mettere in moto un processo che catalizzasse elementi vivi della tradizione culturale del luogo. Tutti vi potevano partecipare: la richiesta non veniva fatta a professionisti ma alla gente comune; la situazione che si definiva assumeva così i contorni di una vera e propria festa collettiva, il cui modello è stato vivacemente restituito dalla memoria di uno dei testimoni più autorevoli di quelle giornate, Ferdinando Taviani:

"Accadeva quasi ogni volta. Cominciavano a cantare e suonare i gruppi di giovani impegnati nel recupero della cultura contadina. E dopo un poco, per emulazione o insofferenza, si facevano largo gli anziani, quelli che erano restati fermi ad osservare e commentare a bassa voce. Prendevano loro in mano il tamburello, la fisarmonica, la chitarra. Spianavano la voce. I giovani erano smilzi, agili, in blu jeans e qualche pudica minigonna. Gli anziani, segaligni o corpulenti. Il canto di certe anziane signore sembrava fatto per superare i chilometri. Il loro ballo era quasi fermo sul posto. E lì splendeva ed esplodeva. Non c'erano più braccia e gambe danzanti. Solo schiene. Se prima si vedeva la destrezza dell'andare a tempo, quel che ora si vedeva era ritmo assorbito nel corpo, violenza dominata dalla gentilezza. Altro che "cultura subalterna"!, era



semplicemente cultura. Sotterranea, forse dormiente, ma di *subalterno* proprio niente» (Taviani 2007).

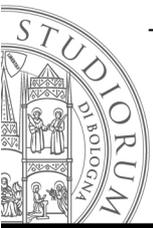
In questa cornice, quale era la realtà culturale che in Sardegna si schiudeva davanti all'Odin Teatret? "A Olzai: il giovane Sottufficiale dei Carabinieri ha chiesto i documenti e quando torna a restituirli allunga le mani e dà un colpo sulla maschera a Iben, facendogliela saltar via: – Non lo sa che non si può girare così?" (Taviani - D'Urso 1977: 180).

In Sardegna l'Odin contribuì a mettere in evidenza quell'atavico rapporto di ostilità e diffidenza che il popolo sardo ha sempre manifestato nei confronti dei cosiddetti "stranieri"; a cui si aggiungeva lo iato culturale tra diverse generazioni, socialmente somatizzato nell'irriverenza dei giovani nei confronti degli anziani, unici e ultimi depositari di una cultura popolare che possa contribuire a circoscrivere la comunità. Uno scollamento che ha portato invariabilmente a una sorta d'inazione sociale e politica, che certo non ha facilitato quella necessaria dialettica fra passato e futuro, fra tradizione e rinnovamento, che caratterizza invece le società vive.

All'interno di queste aree socialmente frantumate esistono però spesso gruppi e individui fortemente motivati dal punto di vista culturale, che sentono l'esigenza di confrontarsi con realtà differenti dalla propria. Ed è con queste "cellule vibranti" – come le ha definite Barba – che l'Odin si è rapportato, non con una generica nozione di "comunità" o "paese". A questi nuclei corrispondevano precise capacità di autogestione, anche dopo aver esaurito la fase ardente dell'incontro con lo "straniero".

Le immagini dei protagonisti di questa vicenda, restituite dalle memorie e testimonianze di chi ne è stato in qualche modo partecipe, non furono però prive di una sensazione anche di violenza. Questa si materializzò visivamente nei fucili imbracciati dai giovani di Ollolai durante la festa del paese, nelle contraddizioni degli atteggiamenti della gente, misti di generosità e crudeltà. Le reazioni non avevano più una direzione prevedibile e spesso le situazioni slittavano rispetto alle attese¹⁴. Barba ebbe modo di confrontarsi con una diffidenza radicata e radicale, divenuta patrimonio genetico di una comunità che nell'arco della propria storia si era anche sempre intrecciata con una disponibilità quasi eccessiva all'ospitalità dell'altro, dello "straniero", del "forestiero", sorta di microsequestri alla

¹⁴ Per questo tipo di contraddizioni è utile leggere le parole di Barba in Fink 1975.



rovescia. Polarità del comportamento che alimentavano nella proiezione di Barba fascinosi opposizioni.

Ancora a San Sperate

Il 18 aprile 1975 l'Odin Teatret ritornò a San Sperate, presentando alle 18.30 il suo *Libro delle danze*¹⁵ nella piazza del paese. Lo spettacolo consisteva in un montaggio di «danze drammatiche» tratte da elementi del training con accessori (bastoni, tamburi, nastri, fruste, flauti, tamburelli). L'azione prevedeva solitamente una serie di numeri individuali al centro di uno spazio circolare delimitato dagli attori. L'attore non si identificava in alcun personaggio, piuttosto il suo obiettivo era far vibrare – per così dire – la propria presenza. Le danze avevano un'energia elementare, capace di contagiare facilmente chiunque fosse stato presente: era questa la "moneta di scambio" proposta da Barba all'atto del baratto, una condizione nella quale confluivano specifiche pertinenze performative ma anche emotività e personalizzazioni individuali.

Nei giorni successivi (l'Odin rimase a San Sperate sino al 22 aprile), l'azione spettacolare articolata da Barba ebbe carattere di simultaneità: mentre gli attori erano impegnati a dare spettacolo per le vie o in piazza (venne "barattato" anche lo spettacolo di clown *Johann Sebastian Bach*¹⁶), accadeva che un gruppo locale "rispondesse" in un altro luogo del paese, in un'altra piazza, nel cortile di una casa o – ancora una volta – nello studio di Sciola. Il pubblico poteva essere testimone dell'evento che preferiva, tra balli tradizionali o azioni improvvisate. L'Odin barattò i propri spettacoli con esibizioni di canti e balli sardi di un gruppo folclorico di Assemmini e improvvisò con alcuni danzatori sardi.

Le reazioni della gente furono meno tese, piuttosto diverse da quelle registrate l'anno precedente dopo *Min Fars Hus*: "...anche se c'era un tipo con un bastone che faceva una faccia brutta, ma poi si metteva a ridere e si capiva che era allegro" (Rodriguez 1975c).

¹⁵ Il *Libro delle danze* venne presentato per la prima volta a Carpignano Salentino il 14 settembre del 1974. Non si trattava propriamente di uno spettacolo, bensì di un montaggio di numeri performativi con la drammaturgia di Eugenio Barba come invito al baratto.

¹⁶ Come il già citato *Il libro delle danze*, anche *Johann Sebastian Bach* fu presentato per la prima volta durante la permanenza dell'Odin a Carpignano nel 1974. Realizzato come sorta di spettacolo per bambini da Odd Strom, Jan Torpe e Iben Nagel Rasmussen, può essere considerato uno degli esiti performativi nati dalla cultura di gruppo e dalle relazioni di scambio culturale di quel periodo con le comunità del Sud Italia.



Una situazione di diffusa allegria, testimoniata dagli schiamazzi di decine di bambini.

Oltre alla proposta spettacolare, l'intervento di Barba prevedeva anche un seminario-incontro della durata di alcuni giorni, aperto a quaranta giovani sardi appartenenti a gruppi teatrali. Il seminario consisteva in forme di esercitazione, proiezione di video e studi diversificati sulla pedagogia dell'attore.

Iben a Sarule

L'Odin si ripresentò in Sardegna per la terza volta nell'agosto del 1975, dopo aver trascorso un mese in Puglia. Durante questa terza e ultima fase toccò con le sue "danze" tredici paesi: Sarule, Ollolai, Orgosolo, Gavoi, Lodine, Olzai, Gavodda, Gairo Sant'Elena, Loculi, Cardedu, San Sperate, la cerchia dei *muristenes* dei santuari dell'Itria e di Monte Gonare. La sua azione fu estremamente efficace nel determinare un riavvicinamento (sebbene momentaneo) tra giovani e anziani, e nel dare avvio a stimoli di aggregazione culturale a quei gruppi che fino ad allora non erano riusciti a dirottare le proprie energie in un'attività organica.

Il gruppo stabilì la sua base nuovamente in Barbagia, ad Ollolai. Il 6 agosto prese forma uno degli esperimenti più affascinanti realizzati dall'Odin Teatret nell'arco della sua permanenza in Sardegna: l'attrice Iben Nagel Rasmussen entrò da sola nel vicino paese di Sarule, ripetendosi per dieci giorni consecutivi fino al 16 agosto. Ad una certa distanza "di sicurezza" la seguiva il fotografo Tony D'Urso¹⁷.

L'esperienza a Sarule fu possibile anche grazie alla collaborazione del poeta Antonio Sini¹⁸. Barba e Sini si erano già conosciuti durante la prima tournée dell'Odin in Sardegna nel gennaio del 1974: il poeta però, in quell'occasione, aveva rifiutato di dare il proprio consenso (autorevole sul piano della percezione culturale da parte della comunità sarulese) alla rappresentazione di *Min Fars Hus* a Sarule, perché non era d'accordo che solo sessanta persone potessero parteciparvi.

¹⁷ Un affascinante resoconto fotografico è presente in Taviani - D'Urso 1977.

¹⁸ Poeta e scultore nato a Sarule nel 1928. "Pastore sin dall'età di nove anni, ha posto le basi della sua attività poetica nel contatto con la natura e l'aspro paesaggio della campagna sarda. Non ancora diciassettenne fu arrestato con l'accusa di tentato omicidio e rapina e scontò innocente sette anni di carcere. La reclusione gli tolse gli anni migliori della giovinezza, ma gli permise di istruirsi e di mettere le basi della propria scrittura. Assolto con formula piena e finalmente libero, si dedicò ad attività didattiche e sociali, occupandosi soprattutto dell'istruzione professionale dei giovani conterranei. [...] Tre le sue raccolte di poesie, tutte in italiano: *La terra che non ride*, 1965; *Oltre le radici*, 1968; *Il fiore impiccato*, 1976" (AA.VV. 2007: vol. 9, 49- 50).



Iben, a piedi nudi, era vestita col costume indossato ne *Il libro delle danze*, bianco a strisce laterali rosse, il grande tamburo coi fiocchi colorati legato alla cinta e un piccolo flauto di legno appeso al collo. Sul viso una maschera bianca con tre lacrime rosse in un occhio e due nell'altro. La condizione teatrale di Iben implicava una solitudine pericolosa: la categoria di "attrice", solitamente sufficiente a giustificare convenzionalmente il comportamento, improvvisamente, in quell'ambiente così alieno, non identificava più qualcosa di necessario e preciso, né tantomeno di protettivo. Il contesto in cui agiva le imponeva di trovare un nuovo rapporto con lo spazio e le persone con cui entrava in relazione.

Nel ricordare questa esperienza Iben ha parlato spesso di "paura" (Rasmussen 2006), determinata da una situazione che non permetteva quelle garanzie che, nell'esclusività della proposta di Barba precedente al baratto, potevano essere controllate dall'attore e condivise da un pubblico consapevole. Come già si è accennato, in Sardegna l'ostilità per chi è "diverso" diventava per l'attore un muro da abbattere attraverso una qualità di presenza che doveva necessariamente andare oltre il sistema noto della rappresentazione e del teatro. Un contatto nel quale attore e spettatore potessero riconoscersi, conquistando così la reciproca fiducia.

A Sarule questa dialettica divenne particolarmente palpabile e, di conseguenza, lo sfrangiamento delle categorie del teatrale, che tuttavia si sarebbero ricristallizzate nei volti degli anziani, nelle rivelazioni di questo contatto quasi surreale tra Iben, la sua maschera e i muri del paese corrosi dal tempo, proiettati in una dimensione quasi fiabesca; immagini – appunto – consegnate alla memoria grazie agli scatti di Tony D'Urso, che testimoniano un teatro "di relazione" e non esclusivamente "di spettacolo". Un mosaico fatto anche di suoni e immagini: il tamburo di Iben, le mani di un'anziana signora che stringe un rosario, le donne al telaio, l'energia delle danze in cambio di semplice pane e patate.

In questa cornice, il 10 agosto l'attrice partecipa ad una festa di matrimonio, tentando di interagire con il fisarmonicista "Balilla", lo stesso incontrato in seguito per la serata finale del 16 agosto. In quest'ultima giornata a Sarule, la memoria iconografica ci restituisce le immagini di Iben che lancia il bando dello spettacolo serale attraverso i tetti delle case del paese, in una incerta lingua sarda; per poi far esplodere la propria energia la sera, durante un incontro che azzerava completamente le difficoltà e la distanza avvertita dall'attrice nei giorni precedenti, grazie all'energia sviluppata dalla



danza col bastone e dalle fisarmoniche, al baratto con il ballo sardo, agli applausi che finalmente restituiscono ai luoghi e alle persone una sensazione di benessere condiviso.

Ollolai, Monte Gonare e ancora San Sperate: azzeramento e ricostruzione

A Ollolai i ragazzi della leva del '57 erano tradizionalmente gli organizzatori di una delle feste più importanti del paese, la festa di San Bartolomeo, che si svolge ogni anno dal 23 al 26 agosto. Il gruppo si rivolse all'Odin Teatret chiedendo agli attori di presentare uno spettacolo proprio in occasione della festa. Barba aveva saputo che nel paese esistevano alcune persone interessate a creare un archivio di storie e tradizioni locali, così chiese in cambio di raccogliere oralmente le storie più tragiche e più divertenti della tradizione locale, grazie al racconto fornito dalle persone più anziane.

Le storie vennero registrate in dialetto sardo con l'aiuto di alcuni collaboratori dell'Odin, recandosi nelle case degli anziani prescelti, successivamente tradotte in italiano dagli stessi ragazzi che avevano organizzato gli incontri e infine consegnate al Comune di Ollolai¹⁹.

Il 22 agosto l'Odin Teatret inaugurò la festa di San Bartolomeo con *Presenze e figure*, immagini di situazioni tragiche e comiche improvvisate attraverso le vie del paese. Il giorno seguente, invece, presentò lo spettacolo *Johann Sebastian Bach* sul palco della piazza principale.

Gli ultimi giorni in Sardegna dell'Odin furono trascorsi fra San Sperate e Monte Gonare. Il 6 settembre a San Sperate, dalle 18 del pomeriggio, l'Odin apparve per le strade del paese sotto forma di una lugubre processione, animata – per così dire – da personaggi inquietanti innalzati sui trampoli. Trasportavano un carro su cui giaceva un fantoccio dai mille colori e dalle sembianze di una strega. Arrivato in piazza il corteo si sciolse e il fantoccio fu disposto sulla sommità di una catasta di legna alla quale venne dato fuoco.

Questa presenza dell'Odin a San Sperate aveva per il gruppo lo scopo di manifestare la propria solidarietà ai pittori che operavano nel paese, colpiti da un provvedimento della giunta comunale che proibiva loro di dipingere i murales. La "parata" dell'Odin ebbe come tema proprio questo divieto e il fantoccio voleva essere visivamente il simbolo della repressione patita dagli artisti di San Sperate.

¹⁹ Le storie sono state pubblicate in Savarese 1978.



Questa, come le altre scelte di Barba, azzerava ancora una volta tutte le critiche più o meno manifeste di apoliticità che il gruppo teatrale aveva patito nel corso della sua permanenza in Sardegna. Lo stesso fatto di agire (e interagire) in un territorio nel quale la parola "teatro" non avesse immediate implicazioni professionali fu, di fatto, una scelta principalmente politica. La domanda principale che Barba si pose fu quella di come utilizzare una dinamica spettacolare rispetto al contesto in cui agiva, dilatandola all'occorrenza per farla diventare un impulso verso qualcosa che tendeva a smarrire le funzioni condivise del teatro occidentale.

Si poteva forse parlare ancora di teatro dove questo non era mai stato una necessità, se non nelle più ampie forme del rituale e della narrazione tradizionale? Dove l'attore non era altro che un'icona mutuata da dispositivi (e relazioni) come il cinema o la televisione?

L'intuizione di Barba, prima maturata e poi pienamente applicata sia nelle tre fasi dell'esperienza in Sardegna, sia in quelle salentine ad esse intrecciate, proponeva un teatro dal forte accento antropologico, sottoposto a un – per certi versi – crudele azzeramento, ricomposto nelle forme del reciproco scambio di presenze tra la comunità degli attori e la comunità degli spettatori. Le strettissime maglie che fino a poco tempo prima sembravano serrare il teatro dell'Odin al chiuso di quel suo – solo apparente – isolamento (in contrapposizione quasi irriverente alle tendenze generali del periodo: il Living Theater in testa), di colpo si aprivano alla ricerca di una lingua universale, che potesse essere parlata al di là dei recinti, più o meno visibili, delle singole condizioni culturali dei popoli. Un atteggiamento che presto si sarebbe tradotto in un vero e proprio approccio scientifico, artistico e antropologico, come testimonia il percorso più che trentennale dell'attività di Barba inaugurato nel 1979 con l'International School of Theatre Anthropology. L'istituto è ancora oggi un punto di riferimento internazionale, pratico e teorico, imprescindibile per un teatro mosso da una costante ricerca dei principi che regolano le tradizioni teatrali del mondo.

Il baratto in Sardegna: breve cronologia politica

GENNAIO 1974

Nel gennaio del 1974, il primo approccio dell'Odin Teatret con la Sardegna suscita nella stampa locale un atteggiamento di discreto imbarazzo. Questo stato di disagio nasce, prima di tutto, dalla difficoltà degli operatori culturali isolani nell'inquadrare l'esperimento di Barba all'interno di un



codice consueto per il teatro. Definizioni quali "teatro totale" (Faticoni 1974a) e "teatro gestuale" (Rodriguez 1975c) non dimostrano altro che il tentativo, da parte della critica, di trovare una formula in qualche misura credibile per un fenomeno teatrale oltremodo differente e che, il più delle volte, non propone soluzioni chiuse, bensì esplorazioni di una condizione ancora in divenire. Nonostante ciò, l'atteggiamento generale verso l'Odin è quasi sempre benevolo, di stima, se non addirittura di immediata disponibilità, sebbene gli articoli apparsi in questi giorni sui giornali difficilmente riescono ad andare oltre l'emozione icastica del momento o la cronaca dei fatti. Ciò che maggiormente viene sottolineata è l'importanza della presenza di Barba, pioniere del nuovo teatro, da cui ci si auspica una scossa alla sperimentazione teatrale per una terra come la Sardegna, da sempre relegata in una condizione di marginalità culturale rispetto alle politiche nazionali.

5 FEBBRAIO 1975

Curiosità e attenzione verso l'Odin crescono quando, nel febbraio del 1975, si inizia a parlare di una seconda trasferta sarda di Barba della durata di ben cinque mesi. La stampa – in particolare Alberto Rodriguez – sposa apertamente la causa artistica dell'Odin, evidenziando l'importanza del baratto culturale alla luce dei risultati ottenuti da Barba l'anno precedente in Puglia.

A questo vivo entusiasmo fa da contraltare un ostacolo di ordine prettamente economico. La Regione Sardegna, infatti, che dovrebbe finanziare l'intero progetto, non riesce a prendere una decisione chiara e netta, perché apparentemente sembra non essere in grado di collocare l'iniziativa dell'Odin in un perimetro unanimemente riconducibile al territorio del teatro.

L'interesse della stampa si rivolge, perciò, soprattutto alla decisione della Regione, sperando che questa, con particolare attenzione rispetto alla disponibilità delle risorse locali, sostenga il progetto di Barba in Sardegna, senza però sottrarre importanti economie ai gruppi teatrali del territorio. Inoltre, è necessario sondare le reali possibilità di coinvolgimento dei paesi interessati all'esperienza con l'Odin, nonché delle associazioni e delle organizzazioni culturali isolate. La decisione definitiva sarebbe dovuta essere la risultante di una reale necessità collettiva.

In tale direzione, il modello da seguire rimaneva quello pugliese dell'anno precedente, per il quale i finanziamenti furono erogati direttamente dalla Regione Puglia e dall'Università di Lecce.



Il progetto avrebbe dovuto svolgersi, secondo questa prima fase progettuale, fra giugno e ottobre del 1975.

19 FEBBRAIO 1975

Il dibattito continua, ma nella seconda metà di febbraio si entra in una situazione di stallo: da una parte, l'ingiustificato immobilismo della Regione e, dall'altra, il fervore organizzativo dell'Istituto di Storia del Teatro della Facoltà di Lettere di Cagliari. L'Istituto – insieme agli intellettuali, ai professori e alla stampa – si schiera per un esplicito sostegno al progetto di Barba.

In tale condizione, viene definito un particolare piuttosto rilevante: i finanziamenti avrebbero dovuto soddisfare i bisogni primari del gruppo teatrale (sostanzialmente vitto e alloggio), parallelamente all'impegno del governo danese a donare all'Odin un contributo per la trasferta sarda, pur anche nella consapevolezza che non sarebbe stato sufficiente a coprire interamente le spese.

25 FEBBRAIO 1975

Dure critiche della stampa all'immobilismo della Regione, accusata di svolgere una politica culturale quantomeno discutibile: 'Non si può continuare a buttare i soldi dalla finestra dandoli ad associazioni "sportive" e ricreative di cui è chiara la matrice e l'inutilità, mentre si lascia affondare la stagione regionale di prosa, si privano dei contributi i gruppi teatrali di base e non si agisce in nessun'altra direzione. L'Odin è l'occasione per tentare di avviare una politica di intervento culturale qualitativamente diverso. Ma se ne accorgerà l'assessore?' (S.A. - A.B. - G.B. 1975).

26 FEBBRAIO 1975

Prende forma con più precisione l'intervento di sovvenzione del progetto, che dovrebbe articolarsi in un doppio intervento: un seminario-ricerca rivolto alle espressioni del teatro locale e un'azione più impegnativa di "radicamento" nella zona centrale dell'isola, la Barbagia.

Al fine di sollecitare l'impegno della Regione Sardegna, viene sottoscritto dai gruppi teatrali sardi, dalle federazioni C.G.I.L., C.I.S.L., U.I.L. per lo spettacolo, dall'Istituto di Storia del Teatro dell'Università di Cagliari, dall'A.R.C.I., dall'E.N.D.A.S., un lungo documento da presentare all'allora



Assessore al Turismo Antonio Giagu De Martini, affinché intervenga in modo adeguato a favore dell'iniziativa.

6 MARZO 1975

Il prof. Guido Davico Bonino, docente di Storia del Teatro presso l'Università di Cagliari, spiega in una conferenza stampa l'importanza dell'intervento di Barba in terra sarda. Secondo Davico Bonino, le strutture teatrali isolate "mostrano i segni di una grave fase involutiva" (Podda 1975). L'Odin, infatti, aprirebbe nuove prospettive nella politica regionale dedicata allo spettacolo, pervenendo – per quanto riguarda il teatro – a nuove forme di partecipazione popolare. A coloro che accusano Barba di fare null'altro che del puro colonialismo culturale, Davico Bonino risponde che per l'Odin "si tratta invece di stimolare e portare ad emergere tutta una serie di nodi comportamentali e rituali appartenenti al patrimonio più genuino della cultura popolare. Gli attori di Barba non abdicano al proprio ruolo di professionisti del teatro, ma se ne servono per suscitare, in una collaborazione aperta, la rinascita e la riflessione della tradizione culturale di quella regione" (Podda 1975).

25 MARZO 1975

L'ipotesi della permanenza di Barba resta sempre di cinque mesi e la stampa preme affinché l'Assessore Regionale alla Pubblica Istruzione Francesconi ponga la firma per dar via libera al progetto. Vengono anche definite le date del seminario: dal 22 al 25 aprile (in realtà, si sarebbe svolto dal 18 al 22).

21 APRILE 1975

Nonostante le premesse apparentemente positive, si rivelano inaspettate tensioni e dubbi tra i rappresentanti della stampa e gli organizzatori dell'operazione "radicamento". In particolare, secondo Mario Faticoni (allora non solo attore e membro della più nota compagnia teatrale sarda – la Cooperativa Teatro di Sardegna – ma anche inviato di alcuni giornali locali come «La Nuova Sardegna» e «Tutto Quotidiano»):



"Su questo piano, occorre dire chiaramente che la partenza per l'operazione sarda non è stata delle più felici. La sua preparazione è avvenuta finora all'insegna della grandiosità smaccata, sia per quanto riguarda il battage pubblicitario sia per quanto riguarda le pressioni politiche.

Anziché attendere i frutti di una perorazione della "causa Barba" da parte delle forze culturali e sociali locali sensibilizzate (che si sarebbero prestate a proseguire la sua opera, lui ripartito) il rappresentante dell'"Odin" Pierfranco Zappareddu ha ben presto scavalcato queste forze invadendo i giornali del progetto e presentando questo come già perfezionato nel momento in cui tramite le suddette forze egli cercava di premere per linee interne per ottenere i necessari finanziamenti" (Faticoni 1975a).

L'accusa rivolta a Barba e a Zappareddu è dunque quella di aver preparato l'avvenimento facendo leva su una promozione esasperata, nonché su pressioni politiche trasversali. In sostanza, Faticoni afferma che Zappareddu avrebbe scavalcato la delicata fase di mediazione delle forze culturali locali chiamate in causa per il progetto, utilizzando i mezzi stampa in modo del tutto strumentale (sebbene, a mio modesto avviso, ciò non risulti ad un'attenta lettura della rassegna stampa) e presentando il progetto come già definitivo al fine di ottenere i finanziamenti necessari.

In più, sempre Faticoni svela che tra i firmatari del documento indirizzato all'Assessore Regionale Antonio Giagu De Martini si accesero dei contrasti per l'eccessivo spazio, nello stesso documento, dedicato all'"affare Odin", rispetto a quello utilizzato per rilanciare l'attività teatrale in Sardegna, in particolare per una nuova legge del settore. Ancora si specifica ciò che da più parti era già stato richiesto, cioè che il finanziamento per l'Odin non dovesse andare a discapito dei contributi destinati alle programmazioni e produzioni dei gruppi operanti in Sardegna.

Questi dubbi si sarebbero concretizzati, secondo il giornalista, nel momento in cui Zappareddu, pur avendo definitivamente ottenuto il documento, non lo avrebbe formalmente consegnato, nel tentativo di cercare ulteriori appoggi politici e culturali all'operazione di radicamento dell'Odin. Cosicché il comitato di promozione teatrale, dopo essere riuscito a produrre il documento, non lo consegnò all'On. Giagu, giudicando pericoloso dare il proprio consenso ad un'azione non del tutto limpida sul piano istituzionale.



Lo stesso Barba – sempre secondo Faticoni – non avrebbe manifestato particolari segni di trasparenza, perché preferì non dare alcuna risposta alle due lettere (una promessa dallo stesso Barba e una sollecitata dall'opinione pubblica) per chiarire esattamente quali fossero le sue intenzioni durante il suo "radicamento".

Non mancano, in questa occasione, anche critiche rivolte all'equipe di ricerca che affianca Barba (Fabrizio Cruciani, Giancarlo Marchesini, Ferruccio Marotti, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, Remo Vigorelli), indicata insieme al suo supporto editoriale come una delle vere beneficiarie di tutta l'operazione, a discapito delle medesime risorse di settore presenti e mobilitabili in Sardegna.

23 APRILE 1975

La mattina del 22 aprile – a ridosso, quindi, dell'imminente radicamento in Barbagia – Barba convoca a San Sperate una conferenza stampa. Vi partecipano alcuni operatori teatrali, lo scultore Giuseppe Sciola e vari estimatori dell'Odin. Il regista dichiara pubblicamente (e precisamente) di non voler accettare alcun contributo dalla Regione Sardegna se questo dovesse comportare un ridimensionamento delle risorse destinate alle attività teatrali sarde.

Durante la conferenza si accende un vivace dibattito tra gli esponenti delle diverse posizioni riguardo il "radicamento". Alcuni gruppi sardi, tra cui la Cooperativa Teatro di Sardegna e il Teatro Quartiere, chiedono a Barba una serie di dati concreti, di programmi, un ordine di obiettivi della tanto attesa tournée; inoltre, una garanzia da parte della Regione affinché non venissero negati contributi ai gruppi teatrali sardi. Gli altri, in particolare Barba e la stampa, insistono invece sulla necessità di poter contare su una sorta di "mandato fiduciario", al fine di poter lavorare con la dovuta serenità. Nella medesima occasione, Barba si dichiara disponibile ad una eventuale collaborazione con le forze culturali locali.

Aspre discussioni riguardano ancora il documento più volte citato, al quale – pare – l'Odin non avrebbe dato risposta. E alcune perplessità affiorano anche circa l'organizzazione lacunosa del seminario di Barba a San Sperate, al quale il regista sembra abbia dedicato meno tempo di quanto fosse stato programmato.



10 SETTEMBRE 1975

Dopo il corteo dell'Odin del 6 settembre a San Sperate a sostegno dei pittori locali e dei murales del paese, si apre in piazza un dibattito tra i sostenitori degli artisti e quelli della giunta comunale. È anche l'occasione per riprendere il discorso sui finanziamenti della Regione a favore dei gruppi sardi, quando l'operazione di "radicamento" dell'Odin volge ormai al termine.

Al momento in cui scriveva il giornalista Alberto Rodriguez, sembrava che la Regione avesse preso la decisione di ridurre tali finanziamenti e, sulla base di voci non ufficiali, le cause sarebbero state da ricercare proprio nelle sovvenzioni destinate all'Odin. Tuttavia, non risultava che l'Assessorato al Turismo e Spettacolo avesse accordato alcun finanziamento al gruppo di Barba. Il regista si era trattenuto in Barbagia per circa due mesi (e non i cinque mesi inizialmente previsti) senza avere alcuna assicurazione di tipo finanziario, ribadendo la propria mancata adesione ad un contributo che avesse danneggiato i gruppi sardi.

Probabilmente la Regione cercava un alibi di carattere politico. Molti comunque furono contro Barba, accusandolo (credo in modo non equo) quasi fosse uno scomodo concorrente con cui misurarsi per la spartizione delle risorse pubbliche destinate alle attività teatrali²⁰.

²⁰ Nel già citato carteggio con chi scrive, Eugenio Barba afferma: "Ad eccezione della simbolica cifra di 1 milione di lire da parte del Consiglio Nazionale delle Ricerche per la permanenza di cinque mesi a Carpignano, l'intero periodo e le varie attività furono pagate dalla tasca degli attori. A quei tempi avevamo una infima sovvenzione da Holstebro che non avrebbe certo visto di buon occhio che la spendessimo in Salento e Sardegna per tanti mesi. Per questo la simbolica sovvenzione del CNR era così importante, giustificava la nostra lunga assenza dalla Danimarca come indagine sociologica-culturale finanziata da loro. Così evitammo l'ingerenza dei politici di Holstebro, ma pagammo questa libertà di tasca nostra. È stato quello che abbiamo fatto regolarmente con il Sud America dal 1976 fino alla fine degli anni '90".



Bibliografia

AA.VV.

2007 *La grande enciclopedia della Sardegna*, a cura di Francesco Floris, Editoriale La Nuova Sardegna, Sassari.

ANONIMI

1974 *Tournèe in Sardegna del Teatro di Barba*, in «L'Unione Sarda», 17 gennaio.

1975 *Chi ha paura di Eugenio Barba?*, in «L'Unione Sarda», 19 febbraio.

1975 *Il teatro di Barba oggi a San Sperate*, in «L'Unione Sarda», 19 aprile.

1975 *E. Barba a San Sperate*, in «L'Unione Sarda», 6 settembre.

AUGIAS, CORRADO

1975 *Chi vuol vendere l'anima all'angelo?*, in «L'Espresso», 28 settembre.

BARBA, EUGENIO

1990 *Al di là delle isole galleggianti*, Ubulibri, Milano.

1993 *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna.

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

2009 *Brucciare la casa. Origini di un regista*, Ubulibri, Milano.

BARBA, EUGENIO — D'URSO, TONY

2000 *Viaggi con l'Odin*, Ubulibri, Milano.

BARBA, EUGENIO — SAVARESE, NICOLA

2005 *L'arte segreta dell'attore*, Ubulibri, Milano.

BRIGAGLIA, A. — CASTENARO, M. — MASALA, F. — PODDA, G. (a cura di)

1975 *Per avere e dare*, in «Rinascita Sarda», 25 maggio.

CRUCIANI, FABRIZIO

1974 *Laboratorio?*, in «Biblioteca Teatrale», n. 10-11, Bulzoni, Roma.

DE MARINIS, MARCO

1987 *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano.

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

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



D'URSO, TONY — TAVIANI, FERDINANDO

1977 *Lo straniero che danza - Album dell'Odin Teatret, 1972-1977*, Cooperativa Editoriale Studio Forma, Torino.

FADINI, EDOARDO

1974 *Il fecondo "baratto" dell'Odin Teatret*, in «Rinascita», n. 46, novembre.

FATICONI, MARIO

1974a *Lo spettacolo di Barba: un'affascinante provocazione*, in «La Nuova Sardegna», 22 gennaio.

1974b *L'Odin Teatret a Orgosolo*, in «La Nuova Sardegna», 25 gennaio.

1974c *L'Odin Teatret si congeda da Orgosolo*, in «La Nuova Sardegna», 26 gennaio.

1974d *Il Teatro di Barba e la realtà sarda*, in «La Nuova Sardegna», 1 febbraio.

1975a *Molti dubbi sulla genuinità dell'operazione "radicamento"*, in «Tutto Quotidiano», 21 aprile.

1975b *Conferenza dibattito sull'"Odin Teatret"*, in «Tutto Quotidiano», 23 aprile.

2003 *Teatro contemporaneo in Sardegna*, AM&D, Cagliari.

FATICONI, MARIO — PISANO, GIORGIO

1974 *Passano nel Supramonte le frontiere del teatro*, in «L'Unione Sarda», 21 agosto.

FINK, GUIDO

1974 *Con l'Odin in Puglia*, in «Il Mondo», 7 novembre.

1975 *Immagini da una realtà senza teatro, discorso di E. Barba. Serata dell'Odin Teatret alla Biennale di Venezia '75*, in «Biblioteca Teatrale», n. 13, settembre-ottobre, Bulzoni, Roma.

GARBOLI, CESARE

1975 *La buia magia di Eugenio Barba*, in «Il Mondo», 23 ottobre.

GIACOBBE, MARIA

1975 *Un'Atlantide culturale*, in «L'Unione Sarda», 27 febbraio.

1976 *L'Odin Teatret fra mito e realtà*, in «L'Unione Sarda», 30 luglio.

G.F.C.

1974 *Il teatro gestuale arriva in provincia*, in «L'Unione Sarda», 11 dicembre.

MELE, RINO

1974 *Min Fars Hus*, in «Proposta - Rivista di cultura contemporanea», n. 13-14, luglio-ottobre.



MERISI, FERRUCCIO — MOLINARI, RENATA

1975 *Visite all'Odin*, in «Paragone-Letteratura», n. 300, febbraio, Sansoni, Firenze.

PAGLIARANI, ELIO

1975 *Scesi dal nord per fare teatro tra i contadini*, in «Paese Sera», 26 settembre.

PERRELLI, FRANCO

1975 *Che è venuto a fare Barba nel Salento?*, in «Mezzogiorno - Mensile di politica e cultura», n. 2-3, maggio-giugno.

1975 *Barba è tornato nel Salento. Bilancio*, in «Mezzogiorno - Mensile di politica e cultura», n. 4, dicembre.

2005 *Gli spettacoli di Odino. La storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*, Edizioni di pagina, Bari.

2007 *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Bari.

PODDA, G.

1975 *L'Odin Teatret tra la gente della Sardegna*, in «L'Unità», 6 marzo.

PROTETTY, CESARE

1975 *Chi ha paura di Odino*, in «Tutto Quotidiano», 25 marzo.

QUADRI, FRANCO

1974 *Perché l'Odin si trasferisce nel Salento*, in «Sipario», n. 334, marzo.

1984 *Il teatro degli anni '70. Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Torino.

RASMUSSEN, IBEN NAGEL

2006 *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, a cura di Ferdinando Taviani e Mirella Schino, Bulzoni, Roma.

RODRIGUEZ, ALBERTO

1974 *Che meraviglia il Teatro di Barba*, in «Il Lunedì della Sardegna», 21 gennaio.

1975a *Come aiutare l'Odin Teatret*, in «L'Unione Sarda», 5 febbraio.

1975b *Università Sindacati e Gruppi teatrali a favore di Eugenio Barba*, in «L'Unione Sarda», 26 febbraio.

1975c *La fantasia è libertà*, in «L'Unione Sarda», 23 aprile.

1975d *E. Barba e il teatro in Sardegna*, in «L'Unione Sarda», 10 settembre.

S.A.

1975 *Alcune rappresentazioni dell'Odin Teatret quest'estate ad Orgosolo*, in «La Nuova Sardegna», 10 febbraio.



S.A. — A.B. — G.B.

1975 *L'Odin del dare e avere*, in «Rinascita Sarda», 25 febbraio.

SAVARESE, NICOLA

1974 *Non sibi sed aliis*, in «Biblioteca Teatrale», n. 10-11, Bulzoni, Roma.

1978 *Storie tragiche e comiche. Il baratto dell'Odin Teatret ad Ollolai (Sardegna nell'agosto 1975)*, in «Festa Possessione Teatro», Tour Teatro Arcoiris, Roma.

SAVIOLI, AGGEO

1975 *Tra misticismo e selezione il teatro di E. Barba*, in «L'Unità», 26 settembre.

TAVIANI, FERDINANDO

1974 *Lo spreco del Teatro*, in «Biblioteca Teatrale», n. 10-11, Bulzoni, Roma.

1981 *Il libro dell'Odin*, Feltrinelli, Milano.

1986 *1964-1980: da un osservatorio particolare*, in Fabrizio Cruciani - Clelia Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna.

2007 *La quarta porta. Teoria del baratto*. Materiale custodito presso l'archivio dell'Odin Teatret e consultabile in www.odinteatretarchives.dk.

ZAPPAREDDU, PIERFRANCO

1974 *Odin Teatret: Barbagia e Salento. Prime relazioni - Presentazione*, in «Biblioteca Teatrale», n. 10-11, Bulzoni, Roma.



Abstract – ITA

La complessa vicenda del "baratto", ideata e attuata da Eugenio Barba e l'Odin Teatret a partire dal 1973-74, è una delle più affascinanti imprese appartenenti alla storia del Nuovo Teatro del Novecento. Il saggio ricostruisce il più oggettivamente possibile la permanenza dell'Odin Teatret in Sardegna, tra il 1974 e il 1975, durante la quale le tante comunità sarde risposero spontaneamente alla proposta dell'Odin, "barattando" il proprio patrimonio di canti, balli e pratiche tradizionali. Nato nella città di Cagliari, l'autore ha potuto spesso cogliere nelle testimonianze di intellettuali e artisti isolani l'eco di quella avventura; una traccia viva, quando non proprio un modello mitico, per più di una generazione di operatori culturali tuttora attivi in Sardegna. Da qui il desiderio di ricucire il filo della memoria, nell'idea di restituire quanto più possibile anche una sottile zona del rimosso, osservando con attenzione le date di questa vicenda e alcune testimonianze ad esse correlate. In particolare, secondo l'autore, la così tanto celebrata fase avvenuta a Carpignano Salentino da maggio a ottobre del 1974, a cui si attribuisce convenzionalmente, da un punto di vista storico, la nascita del baratto, in realtà ha teso a oscurare un precedente assai rilevante, legato all'incursione in terra sarda di Barba e compagni, tra Campidano e Barbagia, avvenuta nel mese di gennaio dello stesso anno.

Abstract – EN

The complex history of the 'baratto', which was conceived and performed by Eugenio Barba and the Odin Teatret from 1973-74, is one of the most challenging and fascinating projects in the history of XX century theatre. The purpose of the present essay is to retrace, as objectively as possible, Odin's permanence in Sardinia between 1974 and 1975, a period during which many local communities gave a positive feedback to Barba's project by 'bartering' traditional songs, dance and rituals. Born in Cagliari (Sardinia's main city) the author has caught the echo of that experience through the voices of intellectuals and local artists; an experience that has become a definitive benchmark, a legendary event for more than a generation of cultural operators still active in the island. Stitching up the thread of memory, the author restores, as far as possible, a bygone history through a meticulous reconstruction of dates and statements. Particularly, the essay affirms that the celebrated period of Carpignano Salentino (May-October 1974), to which the birth of the 'baratto' is generally attributed, has overshadowed this very significant first Sardinian journey in Campidano and Barbagia at the very beginning of 1974.

FABIO ACCA

Curatore e studioso di arti performative, svolge attività di ricerca presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Fa parte delle redazioni di "Culture Teatrali", "Prove di Drammaturgia" e "Art'O". I suoi contributi sono stati pubblicati, tra gli altri, anche su "Lo Straniero", "Rolling Stone", "Hystrio", "Alias", "Artribune". Ha scritto per i volumi *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea* (Ubulibri, 2003); *Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta* (Ubulibri, 2008); *Iperscene 2* (Editoria & Spettacolo, 2009). Ha curato, insieme a Jacopo Lanteri, il volume *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010* (Editoria & Spettacolo, 2011). Ha curato il numero monografico *Performing Pop* ("Prove di Drammaturgia", 2011) e ha in uscita il volume in e-book *Fare Artaud. La scena della crudeltà in Italia 1935-1970* (Caracò, 2013).



FABIO ACCA

Curator and PhD in performing arts, works at the Department of the Arts - Università di Bologna. He is member of the editorial staff of "Culture Teatrali", "Prove di Drammaturgia" and "Art'O". His contributions have been published, among others, also in "Lo Straniero", "Rolling Stone", "Hystrio", "Alias", "Artribune". His essays appeared in the volumes *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea* (Ubulibri, 2003); *Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta* (Ubulibri, 2008); *Iperscene 2* (Editoria & Spettacolo, 2009). He edited *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010* (with Jacopo Lanteri, Editoria & Spettacolo, 2011) and the special issue *Performing Pop* («Prove di Drammaturgia», 2011). His last work is the upcoming e-book *Fare Artaud. La scena della crudeltà in Italia 1935-1970* (Caracò, 2013).



ARTICOLO

I ferri dell'*Opra*. Il teatro delle marionette siciliane

di Rosario Perricone

0. L'opera dei pupi siciliani, non diversamente dai "fatti sociali totali" postulati da Marcel Mauss, è uno spettacolo teatrale "totale". Essa ingloba una serie di rappresentazioni collettive in grado di dare conto del modo in cui era strutturata la società siciliana fino alla seconda metà del Novecento. Lo spettacolo di opera dei pupi ha il pregio di far implodere un articolato complesso di competenze tradizionalmente formalizzate (dal piano materiale a quello espressivo) e di rispecchiare nel contempo i valori socio-simbolici su cui fino a tempi recenti si è fondata la cultura folklorica siciliana. In Sicilia la trasmissione dei saperi folklorici è stata il risultato di una costante interferenza tra modelli antichi e moderni, compresenti nei diversi ambienti socio-culturali. Ciò ha conferito alle pratiche folkloriche (riti, tecniche, manifestazioni espressive, ecc.) una fisionomia peculiare, non riducibile a opposizioni nette fra strati sociali diversi (egemone/subalterno, rurale/urbano) o tra differenti tecniche di comunicazione (oralità/scrittura). Di questa intricata eredità storico-culturale l'opera dei pupi è testimonianza preziosa e irripetibile e per questo motivo è stata riconosciuta, nel 2001, da parte dell'UNESCO "*Masterpiece of the oral and intangible heritage of humanity*".

Il ruolo centrale attribuito agli individui, alle comunità e ai gruppi detentori di una "tradizione" costituisce un nuovo approccio nei confronti della salvaguardia del patrimonio culturale intangibile. L'Unesco ha, infatti, istituito un Programma che riconosce l'importanza dell'*Intangible Cultural Heritage* e con le proclamazioni dei "Capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità" i patrimoni demoetnoantropologici sono finalmente usciti fuori dall'anonimato, dalla dimensione "folkloristica" (intesa in senso peggiorativo) da una parte e dall'oblio dall'altra, per assumere dignità culturale nella cultura occidentale. La definizione di patrimonio culturale immateriale e la considerazione che esso è fonte di identità, di creatività e di diversità, hanno largamente contribuito a delineare un approccio globale al patrimonio, che collega strettamente i beni materiali e quelli immateriali, l'oggetto o l'evento nel suo contesto ambientale e storico. La dimensione "arcaica" penetra il nostro presente e costituisce la differenza interna, indica il dinamismo impuro del nostro

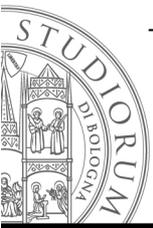


tempo, che fa del presente il tempo dell'attualità (come direbbe Foucault) e per questo motivo l'arcaico è l'attuale e l'attualità è l'arcaismo del presente nella nostra società "neo-moderna". A dieci anni dal riconoscimento Unesco, l'opera dei pupi siciliani ha resistito alla crescente pressione dei modelli del gusto e del comportamento dettati dal "villaggio globale". Nonostante la scarsa attenzione delle istituzioni pubbliche, le compagnie di *opranti* sono aumentate, uscendo dalla marginalizzazione che le connotava.

Questo nuovo modello di patrimonializzazione della tradizione, che vede nell'opera dei pupi siciliana un oggetto privilegiato, ha consentito di avviare su questo argomento un'analisi sia di tipo diacronico che sincronico e di approfondire, attraverso gli attori sociali coinvolti (operatori teatrali, operatori culturali e amministratori pubblici) i processi di istituzionalizzazione e di oggettivazione della cultura e collegarli anche all'uso del teatro all'interno della cultura siciliana. I quadri concettuali di riferimento in questo cammino di ricerca sono delimitati dalla prospettiva antropologica consolidatisi a partire dagli anni Ottanta del Novecento che con sempre maggiore attenzione indagano i rapporti tra forme di rappresentazione storiografica e/o antropologica (Le Goff 1987; Hartog 2007), strategie di invenzione e di costruzione della "tradizione" (Hobsbawm-Ranger 1982; Kilani 1994) e della sua problematizzazione (Wolf 1982; Fabian 1999; Amselle 1999; Appadurai 2001) connessi al concetto di "memoria culturale" e "luogo della memoria" (Assman 1997; Severi 2004) e di patrimonializzazione delle "tradizioni" (Clemente 1999; Palumbo 2003).

Lo scopo di queste pagine è quello di mettere in evidenza le strutture fondamentali, la grammatica e la sintassi, dello spettacolo teatrale dell'opera dei pupi siciliani in relazione anche con questo mutato sistema di valori.

1. Antonio Pasqualino (1977) ci ha insegnato che nell'opera dei pupi (il teatro siciliano delle marionette) le fonti immediate dei soggetti epico-cavallereschi siciliani sono da ricercare nelle pubblicazioni a dispense dell'Ottocento. Tra queste la *Storia del paladini di Francia* di Giusto Lo Dico, compilazione dei poemi cavallereschi italiani del Rinascimento nei quali la letteratura francese del Medioevo era stata liberamente rimaneggiata. L'opera dei pupi (*Opra* o *Opira*) attinge anche alla tradizione orale dei contastorie il cui repertorio, permeabile e contaminante, permette di risalire fino alla *Chanson de geste* (cfr. Segre 1974). Il repertorio comprende anche drammi sacri (natività e



passione di Cristo, vite di santi), storie di briganti, alcuni drammi di Shakespeare (*Giulietta e Romeo*, *Macbeth*) e le *farse* (rappresentazioni comiche). Lo spettacolo dell'opera dei pupi siciliana rientra quindi in quel tipo di pratiche culturali che warburghianamente possiamo definire come "la sopravvivenza dell'antichità nella modernità".

I teatri dell'opera dei pupi nacquero all'inizio dell'Ottocento nelle due maggiori città dell'isola, Catania e Palermo, dando vita a due scuole che trovarono diffusione rispettivamente nell'area orientale e occidentale della Sicilia. I gestori dei teatri svolgevano tutte le attività connesse alla messa in scena: manovravano e davano la voce ai *pupi*, talvolta li costruivano e riparavano, dipingevano le scene e i cartelloni pubblicitari. Le recite avevano carattere quotidiano e potevano durare fino a un intero anno. L'andamento ciclico, la struttura conflittuale del racconto e la forte caratterizzazione dei personaggi consentivano al pubblico, esclusivamente maschile, una forte immedesimazione. Il coinvolgimento degli spettatori era rafforzato da svariate strategie sceniche (luci, rumori, musiche) e specialmente attraverso gli scontri armati (danze cadenzate dal cozzare di spade, scudi e corazze).

Alla fine degli anni Cinquanta, a causa della diffusione del cinema e della televisione e alla disgregazione del tessuto urbanistico e sociale dei quartieri, dove i teatri dei pupi insistevano, lo spettacolo dell'opera dei pupi "ha attraversato un periodo di grave crisi. Molti pupari hanno venduto i loro pupi, altri, svenduti i paladini ad antiquari e turisti, o messi da parte, hanno cambiato mestiere, pochi hanno continuato, tra stenti e sacrifici. Vi fu un momento, all'inizio degli anni Sessanta, in cui a Palermo non c'era nemmeno un teatro aperto. A Catania e in provincia la situazione non era migliore". (Pasqualino 2003: 17). Questo panorama sociale è il risultato di quello che Baudrillard, in *Lo scambio simbolico e la morte* e in *Simulazione e simulacri*, identificava come il principio di una rottura fondamentale tra le società moderne e postmoderne. Le società moderne erano caratterizzate dalla *differenziazione*, le società postmoderne sono caratterizzate dalla *de-differenziazione*. Si vive in un mondo della simulazione in cui legami e distinzioni sociali che erano importanti – come quelli tra classi sociali, generi e potere – perdono pregnanza e si assiste all'implosione l'uno dell'altro dei campi dell'economia, della politica, della cultura.

L'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, fondata nel 1965 da un gruppo di intellettuali siciliani (Renato Guttuso, Antonino Buttitta, Antonio Pasqualino), stimolò le autorità



turistiche locali ad elargire dei modesti contributi ai teatri dei pupi e così alcuni pupari ripresero l'attività e trovarono nei turisti un nuovo pubblico. Anche i mass media in seguito si sono occupati ripetutamente delle marionette siciliane, risvegliando un notevole interesse di pubblico. Pasqualino ci ricorda che:

"In quel periodo la rinascita dell'opera dei pupi era ancora un fatto iniziale e incerto. Questa ripresa nasce con un mutamento di pubblico che tende a trasformare profondamente lo spettacolo. Il successo dell'opera dei pupi era legato al suo pubblico naturale: il popolo dei quartieri più poveri delle città e dei villaggi, che seguiva gli intrecci a puntate, ogni sera, per mesi e mesi. [...] il pubblico tradizionale dell'opera dei pupi è stato sostituito da turisti e da borghesi in cerca di colore. [...] Di fronte a un pubblico che si accosta al fenomeno senza capacità e volontà di leggerne i significati, la vicenda si svuota e [...] ciò ha inciso negativamente sul carattere e sulla qualità delle rappresentazioni, inducendo molti pupari a confezionare esibizioni per una sola sera, tutte impostate su effetti spettacolari. [...] la ripresa dell'opera dei pupi si è consolidata, l'interesse attorno ad essa è notevolmente cresciuto, la collaborazione col mondo della scuola si è intensificata. Diverse compagnie di vecchi *opranti* si sono ricostituite per iniziativa dei figli e agli spettacoli di tradizione da più parti si tenta di abbinare una ricerca d'innovazione" (Pasqualino 2003: 18-19).

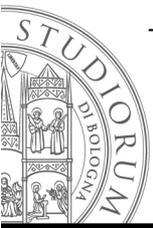
L'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari nel 1975 istituì il Museo internazionale delle marionette (frutto di dieci anni di ricerche sull'opera dei pupi) e il *Festival di Morgana. Rassegna di opera dei pupi e di pratiche teatrali tradizionali* che permise ai pupari di mettere in scena nuovi spettacoli dando un impulso alla creazione, da parte dei pupari, di un nuovo repertorio. Le difficoltà del lavoro di adattamento dello spettacolo dei pupi al pubblico contemporaneo erano principalmente di due ordini: bisognava reimpostare i codici tradizionali della messinscena e costruire spettacoli che presentassero, in una sola sera, una vicenda già conclusa. Per fare questo lavoro bisognava avere una conoscenza approfondita della storia e padronanza dei codici di messinscena dell'opera dei pupi: il codice linguistico, i codici delle qualità della voce, il codice dei rumori e dei suoni vocali inarticolati, il codice della musica, il codice cinesico (o dei movimenti e dei gesti), i codici figurativi dei luoghi e dei personaggi (cfr. Pasqualino e Vibaek 1977, 1984). Lo



spettacolo fu allora decostruito e ricomposto adattando i codici di messinscena alle esigenze del nuovo pubblico senza rinnegare la tradizione. Questa sfida fu intrapresa e vinta da poche famiglie di pupari, tra le quali: la compagnia palermitana *Figli d'Arte Cuticchio* di Mimmo Cuticchio e la compagnia *Marionettistica dei Fratelli Napoli* di Catania. In quest'ultimo caso, vista la grandezza dei pupi e del relativo teatro, si è realizzata anche una modifica strutturale della marionetta che ha portato alla costruzione dei così detti "pupi piccoli" che hanno un'altezza ridotta (80 cm.); questo consentì alla compagnia catanese di confrontarsi con un numero sempre maggiore di spettatori, in quanto era possibile eseguire la rappresentazione anche in ambienti ristretti (palestre e teatri scolastici, sale parrocchiali o di circoli culturali). Mantenendo assolutamente intatti codici, regole e tecniche della messinscena tradizionale, queste modifiche permisero ad un nuovo pubblico (giovani studenti, professionisti e uomini di cultura) di affezionarsi all'*Opra î pupi*.

2. Nonostante le indagini avviate fin dall'Ottocento da Giuseppe Pitrè e successivamente proseguite da etnografi, antropologi e filologi, non è stato possibile stabilire con certezza l'origine di questa forma teatrale. Per cercare di affrontare questo problema è utile far riferimento all'antropologia del linguaggio che ha inteso la ricerca sulla lingua come "insieme di risorse simboliche che sono parte integrante del costituirsi del tessuto sociale e della rappresentazione individuale di mondi reali o possibili" (Duranti 2002: 15).

Da dove deriva il nome *Opra î pupi*? Molto spesso le parole permangono alla scomparsa degli oggetti e delle pratiche culturali che denotano, nel nostro caso specifico dallo stretto rapporto tra marionette e opera lirica deriva molto probabilmente il nome *Opra î pupi* (a Palermo), *Opira î pupi* (a Catania). La storia del melodramma e quella delle marionette si muovono su un binario parallelo, entrambi furono infatti una forma di intrattenimento diffusa presso le case nobiliari del Settecento. In particolare le compagnie di marionette iniziarono un progressivo sviluppo dopo la metà del secolo per raggiungere l'apice della fama e della notorietà nell'Ottocento. Le marionette venivano animate dall'alto per mezzo di una sottile asta metallica collegata alla testa attraverso uno snodo e per mezzo di più fili, che consentivano i movimenti delle braccia e delle gambe. (Cfr. Cipolla – Moretti 2011). In Sicilia, nella prima metà dell'Ottocento, le marionette si trasformarono in pupi; l'asta di metallo per il movimento della testa fu collegata dall'interno e il sottile filo per l'animazione



del braccio destro fu sostituito con una robusta asta di metallo, caratteristica del pupo siciliano. L'opera dei pupi è quindi un particolare tipo di teatro di marionette e da esso deriva le tecniche di manovra, i repertori (che non furono solo di tipo cavalleresco) e finanche il nome. Il passaggio dal termine italiano *Opera* ad *Opra* o *Opira*, attraverso la scomparsa della vocale tra le due consonanti o la sostituzione della vocale, è nella prassi verbale molto facile ed immediato. Il persistere delle parole agli oggetti segnala in maniera pregnante la forza ieratica che queste hanno assunto all'interno della società che li ha prodotti e utilizzati. Questa ipotesi interpretativa dell'origine del nome è rafforzata anche dalla considerazione che sia lo spettacolo di marionette che quello di opera lirica sono *fatti culturali* che hanno avuto una circolazione sociale di "ascesa" e "discesa" e di conseguenza di folklorizzazione. Questo è soprattutto vero se si pensa ad esempio alle musiche che accompagnano gli spettacoli di opera dei pupi che sono costituite anche da brani tratti dal repertorio delle opere liriche (cfr. Pasqualino 1977: 86-87; Ibidem 1989: 100-101; Ibidem 1992: 238-239). Si pensi anche alla diffusione che alcune arie d'opera hanno avuto a livello popolare creando un nuovo genere poetico-musicale: le romanze. Il termine *romanza* indica una composizione per canto e accompagnamento musicale di struttura indeterminata e di carattere amoroso e sentimentale. Anche le romanze cantate dai contadini e dalle contadine durante il lavoro nei campi, fino alla fine degli anni Ottanta del Novecento, presentano una struttura polistrofica con un metro vario, una rima non rigidamente definita e con il testo in italiano riplasmato. I testi sono esclusivamente di carattere amoroso (*Nni spasimu nni spasimu / Bella p'amar'a ttia / Lu sonnu mi fa perdiri / O sciatu di l'arma mia*) e richiamano le vicende dell'amore e del tradimento che dominano molte opere liriche (Pennino 1985). Il radicamento di questo repertorio nella classe popolare siciliana è testimoniato anche dai testi del drammaturgo catanese Nino Martoglio che, ad esempio, nella commedia *San Giovanni decollato* fa intonare in diverse occasioni al personaggio principale, Mastru Austinu, famose arie del melodramma molto diffuse in ambito popolare (*La donna è mobili / di piumi al vento / Muta d'argento / E di pensier... / È sempri misero / cui si nni fida / Cu' ci cunfida / Il cardo cor!...*).

Questo fenomeno di osmosi ha investito, oltre al nome, anche lo spettacolo dell'opera dei pupi siciliana in tutti gli aspetti della prassi teatrale (dal repertorio, alla modalità costruttiva alla messa in scena), creando così un teatro apotropaico, multisensoriale e sinestetico, dove gli afflatti più



profondi della società sono stati mitizzati sulla scena per superare le asperità della vita.

3. Nel teatro di animazione la costruzione della figura che deve essere animata nel corso dello spettacolo (marionetta, pupo o burattino) assume una importanza centrale. Lo spettacolo è strettamente condizionato dalle caratteristiche figurative e meccaniche di questo oggetto-attore. Le modalità costruttive del pupo armato siciliano sono state determinate dal processo di specializzazione che ha distinto il teatro delle marionette siciliane da altre forme di teatro di animazione. Nel Settecento le marionette erano manovrate mediante un filo di ferro collegato attraverso un anello alla sommità della testa, un paio di fili per le braccia e talvolta uno o due per le gambe. Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento nel Nord Italia il ferro centrale venne rimosso e al fine di sostenere la marionetta si ricorse o a un filo che si collegava alla schiena o a due fili che si univano alle spalle. A questi se ne aggiungevano altri finalizzati all'esecuzione di movimenti particolari. Inoltre, tutti i fili furono allungati per permettere l'inserimento dei personaggi in vaste scenografie in modo che, sul piano delle dimensioni, il rapporto tra figure e spazio scenico fosse simile a quello dei grandi teatri per attori. Nell'Italia meridionale le marionette subirono una differente specializzazione, che mirava al perfezionamento della messa in scena del combattimento con le spade, che diverrà il momento centrale dello spettacolo. In Sicilia il ferro principale della testa si agganciò direttamente al busto e anche il filo del braccio destro fu sostituito da una bacchetta di ferro. Per garantire una trasmissione più immediata del movimento del manovratore alla marionetta, i ferri e i fili mantennero una lunghezza ridotta. Infine i pupi furono dotati di armature metalliche riccamente decorate che con il fragore del loro cozzare contribuirono in misura notevole all'affermazione di questo genere teatrale presso le classi popolari.

Esistono in Sicilia due differenti tradizioni, o "stili", dell'opera dei pupi: quella *palermitana*, affermata nella capitale e diffusa nella parte occidentale dell'isola, e quella *catanese*, affermata nella città etnea e diffusa, a grandi linee, nella parte orientale dell'isola ed anche in Calabria. Le cronache raccontano che gli iniziatori dell'*Opra* a Palermo furono don Gaetano Greco (1813-1874) e Don Liberto Canino, mentre a Catania furono don Gaetano Crimi (1807-1877) e il suo antagonista Giovanni Grasso (1792-1863) (Cfr. Pasqualino 1977; Majorana 2008).

Le differenze principali tra la tradizione catanese e quella palermitana riguardano la meccanica delle

marionette, la tecnica di manovra e alcuni dei soggetti rappresentati. I pupi palermitani, alti circa 80 cm, sono mossi dai lati del palcoscenico, a braccio teso, scaricando parte del peso della marionetta su una braga dentro cui il puparo posiziona il proprio braccio. Inoltre il manovratore agisce sullo stesso tavolato su cui si svolge l'azione scenica. La necessità dei marionettisti di passarsi i pupi da una estremità all'altra del palcoscenico senza essere visti dal pubblico conferisce alla scena una larghezza limitata. Il maestro puparo è il perno attorno al quale ruota lo spettacolo: da indicazioni ai suoi aiutanti, improvvisa i dialoghi eseguendo tutte le parti recitate (comprese quelle femminili), realizza gli effetti sonori e manovra i pupi che rappresentano i personaggi più importanti dello spettacolo.



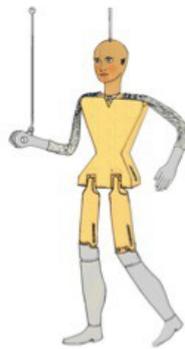
Girolamo Cuticchio durante uno spettacolo.

Nell'area di Catania i pupi, alti 120-130 cm, sono invece manovrati dall'alto di un ponte che si trova dietro la scena di fondo, il che permette ai pupari di muoversi su un solo piano scostandosi poco dallo scenario. Per questo motivo, il teatro catanese è poco profondo e guadagna invece in larghezza e visibilità. I pupi catanesi, grazie anche alla loro ginocchia rigide, scaricano il loro peso direttamente sul palco e vengono sollevati soltanto pochi attimi per camminare. La voce è data loro dal *parlaturi* (e/o *parlatrici*), che non manovra le marionette ma recita esclusivamente aiutandosi con un copione ed è quasi sempre anche il "regista" dello spettacolo.



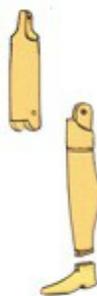
Compagnia Fratelli Napoli di Catania durante uno spettacolo.

Antonio Pasqualino (1980) e Giuseppe Aiello (2011) hanno descritto con perizia tecnica la morfologia costruttiva dei pupi palermitani: il corpo è realizzato in legno di faggio e si compone del busto, degli arti inferiori, realizzati in tre pezzi assemblati, e dagli arti superiori costituiti dai soli avambracci collegati alla spalla con strisce ripiegate di tela. Il busto ha un profilo a clessidra che presenta un incavo a "V" al centro delle spalle, dove è ancorato un ponticello di filo di ferro zincato.



Ossatura del pupo palermitano.

Alla parte inferiore del busto, in due scasse, sono incernierate le due cosce, libere di oscillare solo in avanti. L'articolazione del ginocchio è particolarmente curata: è infatti realizzata con una cerniera ricavata fra la coscia e la gamba che permette a quest'ultima di ripiegarsi all'indietro sino a 90°.

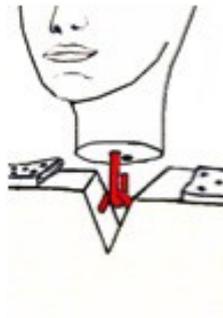


Struttura della gamba.

I piedi sono intagliati a forma di scarpa con il tacco accennato, e uniti saldamente alla caviglia con un incastro incollato e rinforzato con un chiodo. L'accurata realizzazione dell'ossatura farà in modo

che il pupo sia manovrabile al meglio assicurando anche una lunga durata. Le teste sono solitamente scolpite in legno di cipresso e quelle più ricercate possono avere occhi di vetro inseriti nelle orbite scavate e ricolmate con stucco ottenuto dall'impasto di argilla e olio di lino. Una volta scolpita, la testa viene dipinta con colori a olio. Una stecca, fornita nella parte superiore di una manopola, attraversa la testa e termina a un'estremità con un gancio inserito nel ponticello al centro delle spalle e all'altra estremità con una punta che rientra in un foro cieco del collo.

La sua funzione è strategica, in quanto oltre a sostenere il pupo permette al puparo di imprimergli i movimenti: con piccole rotazioni della manopola la testa può girarsi e orientare lo sguardo, mentre, quando queste sono più decise e coordinate a piccoli sollevamenti, la rotazione si trasmette al busto e alle gambe.

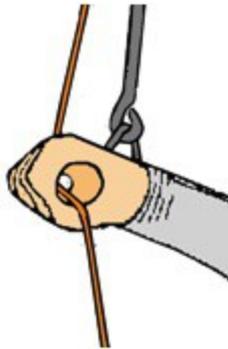


Ferro testa-corpo.

L'effetto di questi movimenti a scatti fa sì che gli arti siano alternativamente spinti in avanti grazie anche a un piccolo accorgimento che vuole una gamba leggermente più corta dell'altra. Prima una gamba poi l'altra, essendo queste libere di oscillare solo in avanti, il pupo può così camminare o segnare il passo. A Palermo molti pupi presentano anche un filo collegato appena sopra il ginocchio sinistro che consente al pupo di sollevare la rispettiva gamba e far muovere il primo passo al personaggio per poi farlo proseguire con la tecnica della rotazione alternata. Questo stesso filo. Se sollevato in modo da far battere ritmicamente il piede sul pavimento, esprime uno stato d'animo di impazienza e ira.

Una stecca di ferro è agganciata al polso della mano destra, serrata a pugno con un foro centrale. La mano è attraversata da un filo di cui una delle estremità è annodata al ferro di manovra e l'altra all'elsa della spada inserita nel fodero. Tirando il filo, la mano del pupo si avvicinando all'elsa e il

pupo può così sguainare la spada e prepararsi a combattere. Al termine del combattimento, un buon manovratore di solito riesce a rinfoderare la spada, destrezza questa particolarmente apprezzata dal pubblico. Il braccio sinistro ha la mano aperta e sostiene lo scudo: un filo legato intorno al polso ne assicura le essenziali manovre chiaramente ridotte rispetto al braccio destro mosso dalla stecca. Oltre ai fili di manovra il pupo presenta un filo che collega la celata al ferro principale mediante un nodo con due mezzi colli posizionato sotto la manopola: il nodo, libero di scorrere sul ferro, permette di alzare e abbassare la visiera in seguito alla manovra eseguita con la mano destra del puparo. Ciò contribuisce ad arricchire il codice mimico specialmente quando il pupo si prepara a combattere.



Ferro del pugno.

In alcune marionette il ferro di manovra della testa è "a snodo", ovvero la stecca non attraversa la testa collegandosi direttamente al busto, ma è agganciata all'anello con cui termina il corto ferro che la sostituisce. Questa soluzione è più adatta per i personaggi che non hanno mimica e andatura marziale: nel caso delle dame, ad esempio, questo sistema risulta più consono perché fa sì che si muovano sulla scena sfiorando appena il pavimento; se i pupi rappresentano invece angeli e demoni, il ferro a snodo permette di sospenderli in posizione orizzontale così da simularne il volo. Infine anche nel caso di alcuni personaggi di farsa questo sistema risulta maggiormente efficace: *Virticchiu* non potrebbe infatti compiere ruzzoloni e acrobatici volteggi senza lo snodo sulla testa.



Ferro della testa a snodo.

L'armatura del paladino, ricca ed elaborata, rimanda alle armature cinquecentesche. Le prime realizzate per vestire i paladini ne erano una copia piuttosto fedele, il reperto più antico appartenente a questa tipologia è custodito al Museo Internazionale delle Marionette di Palermo. Si tratta di una Carinda proveniente dal teatro della famiglia Canino: il pupo, che della originaria armatura conserva l'elmo, la corazza e lo scudo, presenta sulla corazza decori realizzati a bulino. Le testimonianze raccolte attingendo alla memoria degli eredi pupari della famiglia Canino fanno risalire al 1828 la data di costruzione di questa marionetta che, secondo la memoria tramandata, è stata la prima ad indossare un'armatura metallica (Cfr. Canino 1967). Che Alberto Canino, anche se abile costruttore di pianini a rullo, potesse avere raggiunto al primo tentativo un simile risultato pone alcuni dubbi. La raffinatezza della lavorazione dei metalli lascia piuttosto supporre il coinvolgimento di qualche abile argentiere per la sua realizzazione. Ciò nonostante, ai Canino è riconosciuta la paternità di questa forma di teatro e dei suoi pupi armati.



Carinda.

L'armatura dei paladini fu progressivamente modificata per adattarla alle esigenze sceniche, ma il materiale più usato restò il rame rosso che, grazie alla sua malleabilità, si prestava alla lavorazione a freddo. Dalla poco visibile decorazione a bulino si passò a quella sbalzata, certamente più visibile per lo spettatore. Poi fu la lega bianca del rame a essere utilizzata, e la sua lucentezza e le decorazioni sbalzate furono particolarmente apprezzate da pubblico e pupari. Gradualmente le armature furono arricchite con l'applicazione di elementi decorativi in rame di diverso colore; borchie (*bbuttuna*), losanghe e *rrabbischi* in filo o stampati divennero una costante di un nuovo gusto estetico.

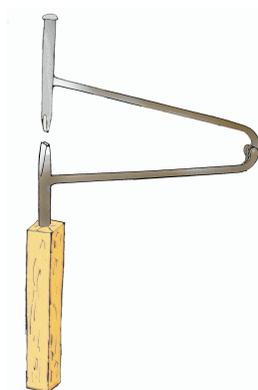
Gli elementi rendevano ancora più visibili i decori e quando questi erano rappresentati dalle insegne, l'identificazione del personaggio risultava più immediata al suo ingresso in scena. L'armatura è realizzata in più pezzi saldati a stagno e assemblati con cerniere. La costruzione delle varie parti dell'armatura presenta diversi livelli di difficoltà: il costruttore utilizza rame o sue leghe e in ogni caso materiali malleabili; la materia prima consiste di fogli da cui il costruttore ritaglia le parti da lavorare utilizzando dei modelli di latta.



Costruzione dell'armatura.

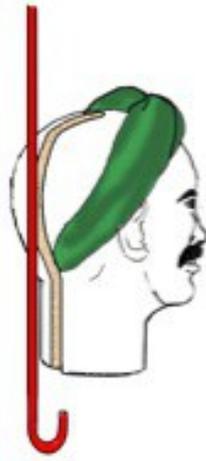
Questi sono spesso frutto di anni di applicazione e di modifiche finalizzate a rendere il proprio pupo più bello e proporzionato. Ogni costruttore finisce col lasciare sulle sue realizzazioni in maniera indelebile il segno della sua arte: pupari e amatori riescono a distinguere dalla fattura dell'armatura,

dalla pulizia d'esecuzione e dalla foggia delle applicazioni, l'artigiano o la scuola che lo hanno realizzato. Per la costruzione del solo elmo occorrono almeno cinque pezzi oltre al cimiero: la calotta (*a cuoccia i l'ieimmu*) in due pezzi, il sottogola, il collare e la visiera. Ognuno, modellato e rifinito, è saldato o incernierato. La corazza rappresenta il pezzo forte dell'armatura: i due pezzi che compongono la parte anteriore devono essere bombati (*accuppati*) avendo cura che risultino perfettamente simmetrici. Il profilo che ne risulterà sarà decisivo per dare imponenza al personaggio: il petto dovrà essere piuttosto carenato (*palumminu*), il ventre tondeggiante e i fianchi stretti. Gli spallacci contribuiscono a disegnare la figura e la loro accurata realizzazione accentua il valore estetico del pupo. Essi sono realizzati in più pezzi saldati che possono variare da un minimo di due a un massimo di cinque. Lo scudo e la sua forma determinano la ricchezza dell'armatura e, come anticipato, svolgono un ruolo fondamentale per l'identificazione del personaggio. Di questi se ne identifica una ben codificata tipologia: *a pizzu*, *a cori i Gesù*, *ovali*, *tunnu*, *a stiddra* e *a quantiera*. Buona parte dei pezzi sono resi più rigidi ripiegando i bordi e ricavando lungo questi delle scanalature. L'attrezzo utilizzato per ricavare queste ultime è il *maitieddru a pinna*, un utensile costituito da due aste incernierate alle cui estremità sono saldati uno stampo e un controstampo. La cerniera assicura che vi sia una perfetta coincidenza fra lo scalpello battente e la scanalatura a V dello zoccolo. Il costruttore, con percussioni successive lungo una traccia, pratica sul retro della lastra metallica una scanalatura che si evidenzierà sul verso. Le linee bombate, oltre ad una funzione estetica, contribuiranno a irrigidire i bordi di scudi, spalline, *faldine* e degli altri componenti dell'armatura.



Martello a pinna e suo utilizzo.

Una serie di personaggi generici e di soldati, cristiani o saraceni che siano, non può mancare nel "mestiere" di un teatro dell'opera dei pupi siciliana. Durante i numerosi combattimenti che si svolgono durante uno spettacolo, non devono mancare i corpi di soldati abbattuti che si ammassano sino a riempire la scena. Una parte di questi soldati, con piccoli accorgimenti costruttivi, sono predisposti per perdere teste e braccia o per spaccarsi a metà sotto i colpi degli eroi. Uno dei dispositivi utilizzati per creare questi effetti speciali è il distacco della testa dal busto.



Meccanismo per il distacco della testa.

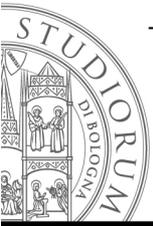
La scanalatura che si spinge sino a metà della testa le permette, con uno scatto in alto della manopola e sfruttando l'inerzia acquisita, di sfilarsi e cadere ai piedi della vittima.

Il materiale teatrale aveva bisogno di una continua manutenzione in quanto la violenza dei combattimenti e la dinamicità delle azioni danneggiavano spesso le marionette. L'oprante doveva intervenire con saldature e rinforzi perché il costo di un pupo non permetteva una sua indolore dismissione: alcune marionette più logore che magari avevano avuto il ruolo di protagonisti nella storia, potevano essere degradate al ruolo di generiche comparse. In questi casi, un rimaneggiamento delle insegne e magari la sostituzione della testa o dello scudo, potevano far rinascere un prode paladino nei panni di un generico saraceno.



Paladino in armatura.

04. Victor Turner ci ha insegnato che le *performance* culturali (dal rito al teatro) e di narrazione (dal mito al romanzo) hanno origine e continuano a trarre linfa vitale dai "drammi sociali", definiti dallo studioso come "unità di processo sociale anarmonico o disarmonico che nascono in situazioni di conflitto" (Turner 1993: 148). In queste *performance* sociali il protagonista passa attraverso quattro fasi principali di pubblica evidenza: 1) *Rottura* dei normali rapporti sociali; 2) *Crisi* durante la quale la società è costretta ad affrontare il problema del *caos* e del *limen* generato dal protagonista; 3) *Azione riparatrice*, che può essere realizzata attraverso il linguaggio razionale del processo giudiziario o il linguaggio metaforico e simbolico del processo rituale; 4) *Reintegrazione* nel gruppo sociale del ribelle o legittimazione della separazione e della creazione di un nuovo ordine. Questo schema di "dramma sociale" individuato da Turner bene si adatta alle vicende degli eroi messi in scena negli spettacoli dell'opera dei pupi siciliani (Pasqualino 1992). Seguendo i dettami dell'analisi semiotica dello spettacolo teatrale, Antonino Buttitta (1981) ha paragonato lo spettacolo dell'opera dei pupi siciliani a un rito, mentre Pasqualino e Vibaek (1984)



hanno individuato e raccolto in un unico *corpus* il sistema di unità utilizzato e le regole che governano l'uso e la pratica dello spettacolo dell'opera dei pupi. Illustreremo qui i sette codici e le due tipologie di messinscena individuate nello spettacolo dell'opera dei pupi siciliana, ricordando che la marionetta che si muove sul palcoscenico sono un segno di segno, come ci ricorda Bogatyrev (1980: 50), e la voce del marionettista è l'unica intromissione umana in uno spettacolo ipersegnico:

1. **Codici linguistici:** a) *comico*, in dialetto siciliano parlato dai personaggi delle farse; b) *eroico*, in italiano maccheronico influenzato dalla lingua dei poemi cavallereschi del Quattrocento e del Cinquecento.

2. **Codici delle qualità della voce:** a) *Volume:* aumenta con la tensione drammatica della scena; b) *Tonalità:* si modifica in rapporto alla tipologia dei personaggi (donne, bambini e giovani hanno una tonalità più alta o in falsetto; personaggi maturi hanno voci gravi; c) *Timbro della voce:* chiaro per i personaggi eroici positivi, oscuro e rauco per i personaggi negativi e con voce stridula, in falsetto per il traditore Gano di Maganza; d) *Ritmo della voce:* l'eloquio dei personaggi eroici è lento e cadenzato per sottolineare l'importanza delle parole e delle frasi che pronunciano; e) *Vibrazione della voce:* nelle situazioni più drammatiche si fa ricorso al *lamentu*, un tipo di declamazione in cui le *finalis* vengono allungate, proprio come avviene nei canti della Settimana Santa o nei canti dei carrettieri siciliani.

3. **Codice dei rumori e dei suoni vocali inarticolati:** quello più importante è prodotto dai colpi dello zoccolo del manovratore sul tavolato del palcoscenico; insieme al fragore delle armi, sottolineano i diversi ritmi della battaglia o i movimenti più drammatici. A questo si aggiungono il rumore di catene o il tuono che segnalano l'arrivo dei demoni, e i versi degli animali sottoforma di suoni inarticolati prodotti dalla voce del marionettista.

4. **Codice delle musiche:** quando la scena è priva di dialogo, il pianino a cilindro svolge il ruolo da protagonista. In particolare, nel palermitano ci sono delle "sonate" che accompagnano le battaglie o la morte dei paladini. Nelle battaglie vengono suonati la tromba di conchiglia e il tamburo (Bonanzinga 2008).

5. **Codice delle luci:** nella palermitana è molto elementare; la maggiore o minore luminosità distingue il giorno dalla notte e la luce rossa segnala l'arrivo del diavolo. Altri effetti di luce sono legati all'inventiva dell'*oprante* che, soprattutto nell'area catanese, utilizza le luci in maniera molto



sofisticata, come nel teatro di attori.

6. **Codice cinesico:** sono stati formalizzati circa cinquanta movimenti e gesti altamente stilizzati che comunicano una emozione o un atteggiamento. Per una descrizione completa di questo codice molto complesso si rimanda agli studi di Pasqualino (1977 e seguenti.).

7. **Codice figurativo dei personaggi, degli oggetti:** è costituito dai caratteri fisionomici, dalla foggia e dai colori delle vesti, dagli emblemi individuali, dalle striature dell'armatura, ecc. La differenza fondamentale è rintracciabile tra i cristiani e i saraceni: i primi hanno visi più aggraziati e gentili, i secondi sgraziati e brutali. Su questa stessa scia è possibile distinguere i luoghi che rinviano all'Occidente e quelli che rinviano all'Oriente: questi ultimi presentano uno stile architettonico tipicamente orientale e delle mezze lune. Il castello di Montalbano è raffigurato come Castel Sant'Angelo.

8. **Tipologia dei personaggi e dei luoghi:** il codice figurativo, elemento principale di questa tipologia, si intreccia con quelli linguistico, dei rumori, delle musiche, delle luci e dei movimenti. La tipologia dei luoghi è determinata dal codice figurativo che si interseca con quello linguistico. I luoghi vengono nominati durante la messa in scena e un bosco generico diventa un bosco particolare, perché i personaggi lo indicano.

Lo spettacolo dell'opera dei pupi siciliani rientra quindi in quel tipo di pratiche culturali che warburghianamente possiamo definire come "la sopravvivenza dell'antichità nella modernità". Questa forma teatrale "tradizionale" non è un fatto di permanenza del passato nel presente, una sovrapposizione in atto, il lascito di un'epoca globalmente conclusa. Le forme teatrali, come le altre forme della cultura, sono tradizionali in quanto essenza del cambiamento in un contesto di cambiamento. Ogni cambiamento si attua su un fondo di continuità, e ogni permanenza implica delle variazioni. La tradizione, che si suppone essere conservazione, manifesta una singolare capacità di variazione e consente un ampio margine di manovra a coloro che la 'agiscono'. In realtà non è il passato a produrre il presente, ma il presente che modella il suo passato per svilupparlo nel futuro. Di questa intricata eredità storico-culturale l'opera dei pupi è testimonianza preziosa e irripetibile e per questo motivo è stata riconosciuta, nel 2001, da parte dell'UNESCO "*Masterpiece of the oral and intangible heritage of humanity*".



Bibliografia

AA. VV.

1981 *I pupi e il teatro*, numero monografico di «Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano», Anno IV, n. 13, agosto 1981, Vallecchi, Firenze.

AIELLO, GIUSEPPE

2011 *I pupi di Palermo*, in Selima Giuliano, Orietta Sorgi, Janne Vibaek (a cura di), *Sul filo del racconto. Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo internazionale delle marionette Antonio Paqualino*, Regione Siciliana - CRicd, Palermo, pp. 67-71.

ALBERTI, CARLO

1977 *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Milano, Mursia.

AMSELLE, JEAN-LOUP

1999 *Logiche meticcie. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*, Boringheri, Torino.

APPADURAI, ARJUN

2001 *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma.

ASSMAN, JAN

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

BOGATYRĚV, PĚTR

1980 *Il teatro delle marionette*, con prefazione di R. Leydi e introduzione di I. Sordi, Grafo, Brescia.

BONANZINGA, SERGIO

2008 *Suoni e musiche del teatro siciliano dei "pupi"*, in Daria Parisi (a cura di), *Il teatro delle marionette tra est e ovest*, Università degli studi di Palermo – Facoltà di lettere e filosofia, Palermo, pp. 53-74.

BUTTITTA, ANTONINO

1977 *Prefazione*, in Pasqualino Antonio, *L'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo, pp. 11-13.

1979 *Semiotica e antropologia*, Sellerio, Palermo.

1981 *L'opera dei pupi come rito*, in AA. VV. 1981, pp. 30-34.

1996 *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*, Sellerio, Palermo.



BUTTITTA, E. I. – PERRICONE, R. (a cura di)

2000 *La forza dei simboli. Studi sulla religiosità popolare*, Folkstudio, Palermo.

CANINO GASPARE

1966 *Ricordi sulla storia del teatro dei pupi in Sicilia*, Tipografia Campo, Alcamo (TP).

CIPOLLA, A. – MORETTI, G.

2011 *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, Pisa.

CLEMENTE, PIETRO

1999 *Il terzo principio della museografia: antropologia, contadini, musei*, Carocci, Roma.

CLIFFORD, J. – MARCUS G. E.

1997 *I frutti puri impazziscono. Etnografia, Letteratura e arte nel XX secolo*, Bollati Boringheri, Torino.

1997b *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Meltemi, Roma.

D'AGOSTINO, GABRIELLA (a cura di)

1991 *Arte popolare in Sicilia*, Flaccovio, Palermo.

D'AGOSTINO, GABRIELLA

2008 *Forme del tempo. Introduzione a un immaginario popolare*, Flaccovio, Palermo.

FABIAN, JOHANNES

1999 *Il tempo e gli altri*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli.

HARTOG, FRANÇOIS

2007 *Regimi di storicità. Presentismo e esperienza del tempo*, Sellerio Palermo.

HOBBSAWM, E. – RANGER, T.

1982 *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino.

KILANI, MONDHER

1994 *L'invenzione dell'Altro. Saggi sul discorso antropologico*, Dedalo, Bari.

JONES, HENRY FESTING

1987 *Un inglese all'opera dei pupi*, a cura di Carapezza A. e Pasqualino A., Sellerio, Palermo.



LI GOTTI, ETTORE

- 1956a *Sopravvivenza delle leggende carolingie in Sicilia*, Sansoni, Firenze.
- 1956b *Roncisvalle nell'opera dei pupi e la leggenda rolandiana nell'epoca normanna in Sicilia*, Zaragoza, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras.
- 1957 *Le pitture dei cartelloni e dei carretti siciliani e la tradizione cavalleresca*, Universitat des Saarlandes, [s.l.].
- 1959 *Il teatro dei pupi*, Sansoni, Firenze.

LE GOFF, JACQUES

- 1987 *Storia e memoria*, Einaudi, Torino.

MAJORANA, BERNADETTE

- 2008 *Pupi e attori ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma.

MARCUS G. E. – FISCHER M.

- 1998 *Antropologia come critica culturale*, Meltemi, Roma.

NAPOLI, ALESSANDRO

- 2002 *Il racconto e i colori «Storie» e «cartelli» dell'opera dei pupi catanese*, Sellerio editore, Palermo.
- 2011 *I pupi del "mestiere" di Natale Meli*, in Selima Giuliano, Orietta Sorgi, Janne Vibaek (a cura di), *Sul filo del racconto. Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo internazionale delle marionette Antonio Paqualino*, Regione Siciliana - CRicd, Palermo, pp. 143-171.

PALUMBO, BERARDINO

- 2003 *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma.

PASQUALINO, ANTONIO

- 1969 *Il repertorio epico dell'opera dei pupi*, in «Uomo e cultura», n. 3-4 (1969), pp. 59-106.
- 1970 *Per un'analisi morfologica della letteratura cavalleresca: "I reali di Francia"*, in «Uomo e cultura», nn. 5-6 (1970), pp. 76-194.
- 1975 *I pupi siciliani*, «Studi e materiali per la storia della cultura popolare», Associazione per la conservazione della cultura popolare, n. 1, Palermo.
- 1977 *L'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo.
- 1979 *Bibliografia delle edizioni cavalleresche popolari siciliane dell'Ottocento*, in «Uomo e cultura», nn. 23-24, Flaccovio, Palermo pp. 150-166.



- 1980 *Come si costruisce un pupo*, in *La cultura materiale in Sicilia*, Atti del II Congresso internazionale di studi antropologici, in «Quaderni del circolo semiologico siciliano» n. 12-13, Palermo, pp. 533-553.
- 1981 *Tradizione e innovazione nell'opera dei pupi contemporanea*, in AA. VV. 1981, pp. 5-13.
- 1986 *Dal testo alla rappresentazione. Le prime imprese di Carlo Magno*, Laboratorio Antropologico Universitario, Atti e Materiali 1, Palermo.
- 1988 *I pupari e i costruttori di pupi*, in A. Buttitta (a cura di), *Le forme del lavoro*, Flaccovio, Palermo, pp. 400-414.
- 1992 *Le vie del cavaliere dall'epica medievale alla cultura popolare*, Bompiani, Milano.
- 1996 *L'opera dei pupi a Roma a Napoli e in Puglia*, in «Studi e materiali per la storia della cultura popolare», Associazione per le conservazione della cultura popolare, n. 23, Palermo.

PASQUALINO, A. – VIBAEK, J.

- 1979 *Magia rappresentata e magia vissuta: un problema di pertinenza*, in AA. VV., *Magia, segno e conflitto*, Flaccovio, Palermo, pp. 163-181.
- 1984 *Registri linguistici e linguaggi non verbali nell'opera dei pupi*, in Tomasino R. (a cura di) *Semiotica della rappresentazione*, Flaccovio, Palermo, pp. 109-156.

PENNINO, GAETANO

- 1985 *Due repertori musicali tradizionali*, in «Archivio delle tradizioni popolari siciliane – Folkstudio», 13-14, Palermo

PERRICONE, ROSARIO

- 2000 *Il volto del tempo. La ritrattistica nella cultura popolare*, in Id. (a cura di), *Il volto del tempo. La ritrattistica nella cultura popolare*, Associazione socio-culturale "Michele Palminteri", Calamònci (AG), pp. 49-127.
- 2005a (a cura di), *Mori e cristiani nelle feste e nel teatro di tradizione orale*, in «Studi e materiali per la storia della cultura popolare», Associazione per le conservazione della cultura popolare, n. 26, Palermo.
- 2005b *Le vie dei Santi. Immagine di festa in Sicilia*, in «Mostre», Associazione per le conservazione della cultura popolare, n. 7, Palermo.
- 2006 *I ricordi figurati: «foto di famiglia» in Sicilia*, in Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia e Luca Criscenti (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia, III Gli album di famiglia*, Giulio Einaudi, Torino, pp. 167-222.
- 2009-2010 *La ricerca sul campo come 'extraordinary experience'. Una proposta di ricerca multidisciplinare*, in «Archivio Antropologico Mediterraneo on line - Semestrale di scienze umane» (ISSN 2038-3215), anno XII/XIII, n. 12 (1), pp. 23-36.



2012 *Forma e linguaggi del teatro dei pupi*, in Luigi Allegri – Manuela Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci, Roma, pp. 67-77

PITRÈ, GIUSEPPE

1881 *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Pedone Lauriel, Palermo.

1889 *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Pedone Lauriel, Palermo.

1900 *Feste patronali in Sicilia*, Clausen, Torino-Palermo.

RIGOLI AURELIO

1995 *Le ragioni dell'etnistoria*, Ila Palma, Palermo.

2001 *Tradizione, Arte, Comunicazione*, Edas, Messina.

SEGRE, CESARE

1974 *Schemi narrativi nella «Chanson de Roland*, in Id. *La tradizione della Chanson de Roland*, Ricciardi, Milano-Napoli.

SEVERI, CARLO

2004 *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino.

TURNER, VICTOR

1993 *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna.

UCCELLO, ANTONINO

1965 *L'opera dei pupi nel Siracusano - Ricerche e contributi*, Siracusa, Società Siracusana di Storia Patria.

1965b *Due tragedie di Shakespeare nel repertorio dell'Opra*, in «Bollettino del Centro di Studi filosofici e linguistici siciliani», anno IX, pp. 354-370.

VIBAEK, JANNE

1977-78 *Riproporre il teatro popolare? Ipotesi e problemi*, in «Uomo e cultura» X/XI, n. 19-22 (1977-78), pp. 261-265.

1981 *I cartelli dell'opra*, in AA. VV. 1981, p. 69-79.

1985 *Le scene e le figure*, in A. Buttitta (a cura di), *I colori del sole*, Flaccovio, Palermo pp. 227-248.

WOLF, ERIC

1982 *L'Europa e i popoli senza storia*, il Mulino, Bologna.



Abstract – ITA

L'Opera dei pupi siciliana costituisce una preziosa testimonianza dell'intricata eredità storico-culturale della Sicilia. Le proclamazioni dell'Unesco e l'attenzione rivolta alle modalità di patrimonializzazione delle pratiche tradizionali, hanno favorito lo sviluppo di un'analisi, sia di tipo diacronico che sincronico, con una prospettiva antropologica tesa ad indagare le strategie di invenzione e costruzione della tradizione e della sua problematizzazione con particolare riferimento al concetto di "memoria culturale". È con queste premesse che il presente lavoro si pone come obiettivo di analizzare le strutture fondamentali, la grammatica e la sintassi dello spettacolo di Opera dei pupi soffermandosi sulla sua evoluzione all'interno di un mutato contesto di fruizione.

Abstract – EN

The Sicilian *Opera dei Pupi* is a valuable testament of the intricate historical and cultural heritage of Sicily. The Unesco declarations and the attention paid to the processes by means of which traditional practices are transformed into common heritage, have fostered the development of an analysis, both diachronic and synchronic, based on an anthropological perspective: its aim is to investigate the strategies of invention and creation of Tradition and of its problematization with particular reference to the concept of "cultural memory". Following these premisses, the present work aims to analyze the basic structures, grammar and syntax of the *Opera dei Pupi* show, highlighting its evolution in the new context of use.

ROSARIO PERRICONE

Ha conseguito la laurea in filosofia presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Palermo; è stato professore a contratto di discipline etno-antropologiche presso la stessa Università dal 2002-2010 e direttore di progetto del master universitario di secondo livello "La memoria della mano" presso il Università degli Studi di Palermo dal 2011 al 2013. Ricopre le seguenti cariche : Direttore del Museo Internazionale delle marionette Antonio Pasqualino di Palermo, coordinatore scientifico dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, Segretario Generale della Associazione Folkstudio di Palermo, direttore artistico del Festival di Morgana (Festival internazionale di teatro di figura).

Per le istituzioni di cui sopra, dal 1993 , ha svolto numerose indagini sul terreno con mezzi audiovisivi, concentrandosi sullo studio del ciclo di vita, le performance rituali nelle tradizioni locali e ha curato diversi volumi e documentari . Attualmente sta conducendo una campagna di ricerca sull'opera dei pupi siciliana.

ROSARIO PERRICONE

Rosario Perricone degree in philosophy and was an adjunct professor of ethno-anthropological disciplines at the Faculty of Humanities of the University of Palermo from 2002 to 2010 and director of the second level university Master's project "The memory of the hand" at the University of Palermo from 2011 to 2013 . He holds the following positions: Director of the International Puppet Museum Antonio Pasqualino di Palermo ; scientific coordinator of the Association for the Preservation of Folk Traditions , Secretary General of the Association Folkstudi , artistic director of the Festival of Morgana (Review of traditional theater practices).

For the institutions mentioned above, since 1993 , has carried out numerous surveys on the ground with audio-visual media , focusing on the investigation of the life cycle, cycle holidays and ritual performances in local traditions and has edited several documentaries on the holidays Sicily. He is currently leading a campaign of research on the Sicilian puppet.



RECENSIONE

Claudio Tolcachir/Timbre4, *Una trilogia del living*,

a cura di Silvia Mei, Editoria & spettacolo, Spoleto, 2012

di Stefano De Matteis

Tranne l'ammirazione per un paese che ha avuto il coraggio di un *default* che li ha fatti rinascere da una terribile crisi economica, dell'Argentina so poco ma ne ho sempre amato la letteratura e ho custodito con gelosia la passione per certi autori come Roberto Arlt (il suo capolavoro, *Il giocattolo rabbioso* è stato di recente pubblicato da Cargo con una bellissima introduzione di Goffredo Fofi) e Cortazar, divertendomi tanto anche con le sempre geniali scorribande di Arbasino in *Pensieri selvaggi a Buenos Aires* (Adelphi).

E a partire da questi "amori", ho poi divorato tanti altri autori, per immaginare e cercare di capire il paese.

A voler capire il mondo con la letteratura e, in particolare, con il teatro, uno strumento ancor più indispensabile per avvicinarsi al mondo di oggi e all'Argentina contemporanea si è rivelato la *Trilogia del living*, curata con passione e competenza da Silvia Mei cui dobbiamo la pubblicazione per la prima volta in Italia di Claudio Tolcachir/Timbre4.

Questo autore, assieme a Rafael Spregelburd – messo in scena da Luca Ronconi e pubblicato da Ubulibri –, ci offre una buona via di accesso per entrare nella storia (non solo letteraria e teatrale) del paese. E, per farlo, lasciamoci guidare dalle competenze della curatrice del volume, Silvia Mei, e rifacciamoci inizialmente alla sua introduzione al volume.

Va detto subito che in Argentina, a differenza di quanto (non) accade in Italia, c'è un teatro di testi e di lavoro di gruppo (vedremo poi le differenze tra i due autori citati), fatto soprattutto di una scrittura attenta e vigile che risente, riflette e dialoga con il presente, con i suoi problemi, i suoi drammi e le sue tragedie. E lo fa in maniera anche comica e, nonostante le storie, leggera, quasi a realizzare quell'ambizioso connubio tra teatro popolare e di ricerca che era nei progetti del nostro Leo De Berardinis.

Un teatro che non può non fare i conti con quello spartiacque che è stata la dittatura (1976-1983) che segna



“un prima, un durante e un dopo regime, per cui la censura all’espressione in ogni sua forma si è accompagnata alla persecuzione degli oppositori, culminata nel fenomeno dei *desaparecidos*, un olocausto che continua ancora oggi a segnare profondamente la vita e le relazioni sociali delle sue vittime e dei familiari con rifrazioni comunitarie e collettive molto dense” (pp. 9-10).

Ma non solo, perché il teatro argentino riesce a recuperare la vivacità e le peculiarità del fare teatro non solo del presente, ma anche del passato, almeno prossimo, perché

“l’emancipazione teatrale contemporanea affonda evidentemente nel teatro degli anni Trenta, recupera la corrente dell’assurdo e quella del realismo *reflexivo*, riordina l’esperienza di resistenza di Teatro Abierto negli anni Ottanta. Ma soprattutto si nutre dell’*humus* di una città piagata e piegata dai crimini della dittatura, dal crack del nuovo millennio, da una memoria degli orrori lenta a metabolizzarsi e di una crescita che stenta a rifrangersi concretamente” (p. 10).

E bastano queste poche righe a far scattare le antenne dell’interesse verso una produzione che: lavora di scrittura e di testi - almeno per i casi citati di Tolcachir e Spregelburd - che hanno una loro indipendenza teatrale, una loro autonomia recitativa ma anche una forza letteraria che va anche al di là della messa in scena; si alimenta di temi presi dalla storia più recente che passata; si misura con il presente e cerca di leggerlo e di interpretarlo.

Nasce così un teatro ricco e denso, propositivo e produttivo, quello dei “teatristi” come vengono chiamati che

“prende corpo negli ultimi venti anni, con la fine della dittatura, e che fa vibrare la città scardinando processualità e modalità preordinate di messa in scena. Il teatrista prende le distanze dall’autoreferenzialità del drammaturgo e, in segno di netta discontinuità con la modernità teatrale predittatura, fa anche il regista dei suoi drammi, ne è esso stesso attore, partecipando variabilmente al processo di scrittura” (*ibidem*).

Nel caso di Claudio Tolcachir/Timbre4, si tratta di un autore e un gruppo che con i loro spettacoli hanno avuto una notorietà internazionale, girato per festival con tournée significative e non solo,



perché i testi del loro teatro sono stati anche tradotti, “autonomamente” dagli spettacoli, in inglese, francese e ora per fortuna anche da noi.

C'è un motivo, più che tecnico e metodologico lo si potrebbe quasi definire poetico, per cui il nome dell'autore e quello del gruppo che in questo caso non vanno separati. Ed è quello che rende particolare il loro lavoro.

Tolcachir dà al gruppo indicazioni di lavoro, temi, tracce, spunti... e la compagnia lavora di improvvisazione; solo che poi il regista/autore - o meglio il teatrista come viene chiamato in queste pagine - raccoglie tutto questo lavoro e anziché elaborare assieme agli attori una “scrittura scenica” coordinata e strutturata, da tutti i materiali e dalle elaborazioni individuali e collettive scrive un vero e proprio testo “che risulta dalla rapsodia dei singoli *testi* degli attori, le loro drammaturgie parziali e singolari ritessute in un tutto organico e corale”. A questo l'autore aggiunge che “dopo aver imparato bene a conoscere i personaggi, il lavoro di drammaturgo è consistito nell'apprendere le loro storie, nell'assemblarle dentro la cornice di una *pièce*, e nel trovare come creare il quotidiano [...] nella maniera più realistica possibile” (p. 13).

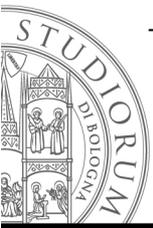
Una volta prodotto il “primo copione”, questo viene sottoposto all'interpretazione degli attori. Assieme lavoreranno poi alla messa in scena. Ed è questo il motivo di differenza che separa questo teatrista molto speciale, e il suo gruppo di attori creatori, da altri autori come Spregelburd, che seguono linee di produzione molto più tradizionali.

Infatti è così che sono nati *L'omissione della famiglia Coleman* (2005), *Terzo corpo (la storia di un intento assurdo)* (2008), *Il vento di un violino* (2010).

E devo dire che per me lettore, che non ho avuto la fortuna di incrociare le repliche degli spettacoli, si è trattato di un confronto con scritture teatrali dense e forti anche “sulla carta”, letture che si sono rivelate sicuramente appassionanti e coinvolgenti.

Il mondo che narra Tolcachir/Timbre4 è un mondo strano e singolare, come lo sono tutti i mondi e gli universi socioculturali quando ci si avvicina per osservarli quasi al microscopio. Inoltre, di certo non ci troviamo di fronte a un teatro consolatorio e rassicurante, anzi si intrecciano storie che costruiscono un mondo dalle prospettive incerte, così come sono indefinite le relazioni e i rapporti inquadrati nella (o derivati dalla?) cornice dell'attualità.

È proprio da qui che vengono quelle caratteristiche forti, significative e distintive del tracciato



teatrale, di cui cercherò di riassumere quelle che mi paiono le più importanti e indicative.

Innanzitutto un mondo al femminile fatto e retto da donne dove gli uomini, quando ci sono, ricoprono figure secondarie o marginali fino a diventare insignificanti. È un mondo di mamme, figlie, nipotine che si allineano nella ricerca di una continuità desiderata anche se difficile e di cui esse stesse non capiscono bene non solo le forme ma anche le regole della convivenza sociale. È come se si fosse persa la continuità e la normalità delle forme rituali, che ai più risultano inspiegabili quando non inutili perché non rispondono più ad alcuna finzione collettiva. E infatti le mamme sono destinate alla più immediata sparizione, lasciando poche e insignificanti tracce, e queste perdite non sono mai degli abbandoni e dei traumi, ma lasciano chi resta nella loro abituale e costituzionale incertezza di mondi, di paradigmi e di esistenze.

In questo quadro non ci sono padri e mariti e, ancor di più, non ci sono uomini significativi: e a seguire – mi verrebbe da dire *ovviamente* – neanche maschi nel senso più banale del termine, cioè da usare per la soddisfazione sessuale. A cui va aggiunto l'alto grado di omosessualità che vige nelle relazioni.

Quindi un mondo fatto essenzialmente di donne, legate da parentele o da amori.

E qui, come se non bastasse, a rincarare la dose se per un verso mancano le mamme, i figli maschi sono gravemente ammalati, quindi destinati anche loro alla sparizione.

Ma il tutto, va sottolineato, si compone in un ritratto tragicamente farsesco: nei testi c'è un'area sì tragica e senza soluzione, ma questa è condita con un freschezza molto "meridionale" che rende queste storie tragiche e definitive, quasi apocalittiche, come delle farse contemporanee di cui si ride verde come un *humour noir*: non si può trattenere il sorriso anche se poi ci si accorge che ridiamo di noi stessi. Ma forse solo attraversando questo calvario potremo trovare modo di rinascere.

E questo mondo si popola di figure e situazioni comiche: psicanalisti poco credibili che chiedono il fumo o soldi in prestito ai loro pazienti, eroici superstiti in un ufficio in dismissione (dove la macchina del caffè è guasta, l'ascensore fuori servizio, il telefono staccato, la luce intermittente...) e le varie coppie (tra madri morte e desideri di maternità) che riescono ad intrecciare solo rapporti omosessuali...

Da questo punto di vista è indicativa la storia (narrata ne *Il vento di un violino*) delle due donne che scelgono nel giovane compagno di università il maschio "inseminatore", costringendolo a una sorta



di stupro e che provoca in lui l'unico atto di coscienza che lo porterà a voler seguire "paternamente" la gravidanza: lo troviamo rannicchiato ai piedi del letto dove dormono le due donne, per cercare di assistere più come un animale fedele che come un uomo o un compagno le due non amanti/non mogli.

Sì è vero, se continuiamo così il mondo si è condannato alla totale distruzione: ma come ci hanno insegnato i grandi, non potrà finire in tragedia, questa sarà solo lo spunto per una grande farsa oppure sarà un dramma a dare l'avvio alla comica finale.



RECENSIONE

Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini, a cura di, *Pasolini e il teatro*,
Marsilio, Venezia, 2012

di Hideyuki Doi

Dopo il volume dedicato alla televisione spetta ora al teatro il compito di tenere attiva la collana "Pasolini. Ricerche". Come nel primo caso – uno strumento unico, destinato anche al recupero di alcuni repertori difficilmente accessibili quali la versione integrale del dialogo tra Ezra Pound e Pasolini del 1968 – la seconda miscellanea della serie marsiliana nasce da due convegni realizzati tra Bologna e Casarsa, due luoghi ormai profondamente legati alla figura di Pasolini grazie alla presenza dei due centri studi consacrati al poliedrico poeta. Oggi più che mai il teatro di Pasolini suscita una marcata attenzione, anche relativamente a tutti i generi in cui l'autore si è cimentato, se pensiamo al fatto che nell'arco di dieci anni (l'ultima realizzazione è dell'aprile 2013) il regista giapponese Takeshi Kawamura ha portato in scena tutte e sei le *pièces* fondamentali (cosiddette "borghesi") del Pasolini maturo: tale esempio costituisce un *unicum*, pari solo agli audaci e intensi lavori di re-interpretazione condotti da Mario Martone.

Tutto inizia dal teatro e da Bologna: sappiamo che il sedicenne Pasolini, liceale nella città felsinea, presenta al concorso di scrittura drammatica dei Ludi Juveniles *La sua gloria*, uno dei primi esperimenti di scrittura artistica; le prime considerazioni critiche attorno al teatro pasoliniano, aspetto rimasto a lungo sconosciuto, si devono alla monografia di Stefano Casi, attivo a Bologna (*Pasolini: un'idea di teatro* del 1995), e al dossier di «Rendiconti» (n. 40, marzo 1996) elaborato da Roberto Roversi e Gianni Scalia, due compagni dell'«Officina» bolognese. Ora con questa rassegna, *Pasolini e il teatro*, giovandosi anche delle competenze di Casi (reduce dall'esperienza del successivo e più cospicuo, *I teatri di Pasolini* del 2005), Angela Felice e Gerardo Guccini offrono un contributo decisivo per completare questo ciclo di lavori sempre più vasto e differenziato. L'intento dei curatori si dimostra "definitivo", quanto esaustivo nell'esaminare anche i primi versi di Pasolini (es. *La Domenica Uliva* e i *Dialoghi* editi e inediti), contemplando la possibilità di riscontrarvi alcuni spunti teatrali.

Rispetto al divario tra teoria e prassi teatrale, da sempre al centro di un acceso dibattito, il volume



è così decisivo che il paradosso (quello originato dall'arcinoto *Manifesto per un nuovo teatro* del 1968) viene affrontato da Casi e Guccini nelle rispettive relazioni in questi termini: il primo afferma che «il *Manifesto* potrebbe essere interpretato in un certo senso non come un rilancio dell'impegno teatrale, ma come il preludio all'abdicazione da quel mondo [...]» (p. 187). Dunque un altro esempio del suo "abiurare" a un determinato genere, che culmina nel 1975 con quella confessione del cinema noto come "Trilogia della vita". Riportando poi il *Manifesto* al clima di allora e riassociandolo più strettamente alle teorie avanzate dai drammaturghi contemporanei di Pasolini, Guccini, da parte sua, lo elegge a ragione «straordinario elaboratore di idee fulmineamente raccolte» (p. 217), un giudizio del resto già diffusamente esposto a proposito dell'approccio semiologico-strutturalista degli anni precedenti alla stagione "teatrale".

Registi e attori attivi nel panorama contemporaneo rispondono (cfr. gli ultimi due capitoli) continuando a riscoprire le opere di Pasolini che vanno oltre al *Manifesto*, il quale grazie a questo lavoro non viene più trattato come un "enigma", ma come un documento da esaminare autonomamente, in modo ben distinto dalle *pièces*, tra i saggi critici dell'*Opera omnia (Saggi sulla letteratura e sull'arte, 1999)*.



RECENSIONE

Elena Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte, Le Lettere, Firenze, 2012*

di Deanna Lenzi

Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte di Elena Tamburini è il più recente volume, ventesimo tra i "Saggi", dell'importante collana "Storia dello Spettacolo" diretta da Siro Ferrone, per l'editrice fiorentina Le Lettere.

Anticipato da vari articoli della stessa Tamburini sul teatro italiano del Seicento, questo testo ne affronta esemplarmente uno dei nodi più importanti: l'attività nel campo del più grande artista del secolo, Gian Lorenzo Bernini.

Che il celebre architetto, personalità travolgente e carismatica, abbia operato anche per l'effimero e per il teatro è ben noto dopo lo storico saggio di Stanislao Frascetti (1900) al quale, anche recentemente han fatto seguito importanti interventi di Cesare Molinari, Franca Angelini, Silvia Carandini, mentre la letteratura storico-artistica del XX° secolo – Rudolf Wittkower, Irving Lavin, Marcello e Maurizio Fagiolo, e altri – ha indagato in vari modi le caratteristiche di "teatralità" della sua opera di scultura, pittura e architettura. Finalmente, invece, Elena Tamburini affronta l'argomento dal punto di vista specialistico della storia del teatro, in maniera organica e con esiti che rappresentano una svolta fondamentale per la metodologia impostata e i risultati di straordinaria originalità conseguiti.

"Riletti" attentamente tutti i documenti già noti, la studiosa li analizza all'interno di una vastissima e inedita ricerca archivistica che le permette di mettere in luce nuovi aspetti dell'operosità berniniana, di ricostruirne la complessità e la molteplicità delle attività teatrali. "Anche se l'imponenza della sua produzione artistica non effimera tende sistematicamente a oscurare l'uomo di teatro occorre ribadire con forza – scrive la Tamburini – l'assoluta centralità dell'interesse che il Bernini portava allo spettacolo in tutta la gamma delle sue potenzialità": come attore-autore, corago, capocomico, scenografo e scenotecnico, "inventore" e direttore di allestimenti festivi, ora possiamo dire anche come impresario, egli praticò proprio tutti i mestieri del teatro, della scena e della festa. Non solo: le sue molteplici esperienze in questo campo lungi dall'essere pratiche estemporanee o naturali approdi di un multiforme talento furono invece strettamente legate e perfino determinanti per le



sue espressioni artistiche.

L'attività teatrale dell'architetto "romano" è documentata in parallelo alla sua attività nel campo della scultura e della pittura nel corso di tutta la sua lunga vita, anche se spesso grazie a materiali secondari, indiretti e talvolta difficili da interpretare. Elena Tamburini ne indaga, ad esempio, con acutezza e inedite precisazioni la probabile partecipazione all'allestimento di *Sant'Alessio*, "dramma musicale" barberiniano che, puntualizza, andò in scena per la prima volta nel febbraio 1629; ad esso seguì la partecipazione ininterrotta e sempre differenziata all'allestimento di commedie, melodrammi, feste teatrali, regestati in numerosi interventi, ordinati in un indice cronologico insieme alle sue principali opere artistiche. Basta scorrerlo, questo indice che chiude il volume, per rendersi conto dell'ampiezza della ricerca dell'autrice, che abbraccia l'intero arco del Seicento romano, ma si avvale anche d'importanti proiezioni italiane ed europee.

La rappresentazione di *Sant'Alessio* sarebbe dunque avvenuta solo pochi mesi dopo la celebrata apertura del teatro Farnese di Parma che fu presenziata dai cardinali Barberini, i quali contribuirono all'evento con l'invio di alcuni dei loro famosi cantanti. Occasione, com'è noto, erano state le nozze di Odoardo Farnese con Margherita de Medici – dicembre 1628 –, nozze che furono al centro di notevoli eventi festivi e spettacolari che riguardarono più luoghi della città emiliana completamente trasformata in un inedito spazio teatrale grazie alla sottolineatura illusionistica di ogni sua struttura reale o effimera, dipinta, plastica, architettonica. Capolavoro dell'architetto ferrarese Giovan Battista Aleotti e di quadraturisti bolognesi – Angelo Michele Colonna, Agostino Mitelli e Girolamo Curti, detto il Dentone – l'anfiteatro parmense apparve indubbiamente come un originalissimo "meraviglioso composto" di pittura, scultura, architettura reale o effimera, per usare l'espressione che il Baldinucci riferirà al Bernini. Proprio a Parma, infatti, in quest'occasione festiva, gli operatori emiliani misero a fuoco, forse con leggerissimo anticipo e comunque con caratteristiche molto originali, un linguaggio artistico ormai compiutamente 'barocco' che ovviamente non poteva non interessare sia direttamente sia indirettamente pure il Bernini.

Presenziò Gian Lorenzo alle feste parmensi? Non è documentato, ché l'omonimo operatore già segnalato nei *Mastri farnesiani*, all'accurato controllo condotto da Elena si è rivelato come "ferraro". Non v'è dubbio, però, che l'esperienza parmense che, si diceva, sintetizzava elementi di cultura ferrarese e bolognese, consentì dei contatti importanti e fu fondamentale per gli sviluppi



successivi del teatro e delle arti barocche, anche a Roma ovviamente. In seguito, alcuni degli artisti emiliani che alle feste parmensi avevano preso parte avrebbero operato in ambienti romani vicini a quelli del Bernini.

Al teatro, anzi, ai teatri Barberini, che furono a lungo campo dell'attività di Bernini, il volume dedica un'attenzione particolare da diversi punti di vista: a proposito delle drammaturgie di Giulio Rospigliosi, degli allestimenti di sacri martiri, commedie e melodrammi profani, dell'assetto degli ambienti diversi destinati alla rappresentazione, sino al teatro Grande realizzato nel 1639 nel palazzo di famiglia alle Quattro Fontane, primo teatro 'pubblico' a Roma. Grazie al controllo delle fonti e alla consultazione di documenti diretti e indiretti, senza mai forzare la ricerca in una direzione o nell'altra, l'autrice può di volta in volta riferire al Bernini le macchine scenotecniche, o l'intervento come attore, o la scenografia, e attribuirgli la pressoché continua sovrintendenza di vicende che ebbero grande successo. Grazie alla mediazione del Mazzarino – allora giovane monsignore che ebbe l'opportunità di assistere ad alcuni importanti eventi teatrali barberiniani prima del suo trasferimento in Francia – ebbero un importante riscontro anche a Parigi dove nel 1640 un gruppo di artisti e artigiani berniniani guidati dal pittore Giovanni Maria Mariani fu chiamato a costruire per Richelieu il celebre teatro du Palais-Cardinal; inaugurato nel 1641 con la tragicommedia *Mirame*, questo teatro ebbe infatti prospetto scenico architettonico e scene all'italiana.

Più noto è il soggiorno parigino del Bernini, nel 1665, per partecipare ai lavori di conclusione del Louvre. Fu questa anche l'occasione per discutere le proprie idee sul teatro, sull'edificio teatrale, idee antitetiche a quelle dei "nordici" emiliani Gaspare e Carlo Vigarani, i quali, come è noto, avevano eretto da pochi anni il teatro delle Thuilleries. Ne contestava, Bernini, l'eccessiva profondità dei palchi e l'insufficiente larghezza, come le strutture dell'udienza troppo articolate e decorate; in questi concetti probabilmente influenzato dalla sua esperienza d'attore, dal suo credere fermamente alla necessità primaria di un'ottima fruizione acustica e visiva da parte del pubblico in questo tipo di edifici.

Un capitolo per molti versi inedito è dedicato al piccolo teatro che durante gli anni estremi della vita, dal 1676 alla morte nel 1680, Bernini affidò alla gestione dei figli e del quale era "protettrice" la regina di Svezia. Elena ha potuto rintracciarne e descriverne il vano architettonico e ricostruirne il



repertorio e le modalità di gestione: si tratta del teatro del Corso in palazzo Rucellai ove, chiuso il Tordinona, si rappresentarono “commediete in musica” su testi spesso di Pier Filippo Bernini, figlio di Gian Lorenzo, musiche di Bernardo Pasquini e, successivamente, del giovane Alessandro Scarlatti. “Teatro dell’arte”, titola la Tamburini: non solo perché, come i "ridicolosi" romani, l'artista ebbe evidenti rapporti con la “commedia dell’arte”, ma perché il suo teatro fu sempre vissuto, agito, anche da o con pittori, scultori, architetti, in un rapporto di compartecipazione molto singolare. Sono di particolare interesse le pagine dedicate al suo modo di operare nel campo della scultura, allorché trasformava i momenti della creazione artistica in atti quasi performativi, accompagnando il suo pubblico a comprendere le proprie opere attraverso la condivisione del processo creativo in un intreccio inscindibile tra il fare artistico e la sua rappresentazione: una rappresentazione, può ben dirsi, quasi “teatrale”.